

REVISTA

CRIOLA

Número 24 / 2º Semestre 2019

Revista Eletrônica dos Alunos de Pós-Graduação
Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa DLCV-FFLCH-USP



REVISTA CRIOLA é a publicação eletrônica dos alunos do Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas - FFLCH/USP.

Equipe Editorial

Editores Chefe

Aline da Silva Lopes, Universidade de São Paulo, Brasil
Edson Salviano Nery Pereira, Universidade de São Paulo, Brasil
Esdras Soares da Silva, Universidade de São Paulo, Brasil
Helder Thiago Maia, Universidade de São Paulo, Brasil
José Victor Nunes Mariano, Universidade de São Paulo, Brasil
Oluwa-Seyi Salles Bento, Universidade de São Paulo, Brasil

Conselho Editorial

Aparecida de Fátima Bueno, Universidade de São Paulo, Brasil
Fabiana Buitor Carelli, Universidade de São Paulo, Brasil
Maria dos Prazeres Santos Mendes, Universidade de São Paulo, Brasil
Maria Lúcia Dal Farra, Universidade Federal do Sergipe, Brasil
Maria Zilda da Cunha, Universidade de São Paulo, Brasil
Rejane Vecchia Rocha e Silva, Universidade de São Paulo, Brasil
Rosangela Sarteschi, Universidade de São Paulo, Brasil
Simone Caputo Gomes, Universidade de São Paulo, Brasil
Vima Lia de Rossi Martin, Universidade de São Paulo, Brasil
Benjamin Abdala Junior, Universidade de São Paulo, Brasil
Emerson da Cruz Inácio, Universidade de São Paulo, Brasil
Hélder Garmes, Universidade de São Paulo, Brasil
José Nicolau Gregorin Filho, Universidade de São Paulo, Brasil
Mário César Lugarinho, Universidade de São Paulo, Brasil

Equipe Editorial

Conselho Científico

Ana Célia da Silva, Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Bianca Maria Santana de Brito, Faculdade Cásper Líbero, Brasil

Celinha Nascimento, Instituto Vladimir Herzog, Brasil

Claudilene Maria da Silva, Universidade da Integração da Luso-Afro-Brasileira, Brasil

Eliany Salvatierra Machado, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Geri Augusto, Brown University, EUA

Giselly Lima de Moraes, Universidade Federal de Alagoas, Brasil

Madalena Monteiro, Instituto Natura - Comunidade de Aprendizagem, Brasil

Acácio Sidinei Almeida Santos, Universidade Federal do ABC, Brasil

André Dias, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Braulino Pereira de Santana, Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Brasil

Mário Augusto Medeiros da Silva, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Paul Melo e Castro, University of Leeds, Inglaterra

Comissão de Revisão

Aline da Silva Lopes, Universidade de São Paulo, Brasil

Edson Salviano Nery Pereira, Universidade de São Paulo, Brasil

Esdras Soares da Silva, Universidade de São Paulo, Brasil

José Victor Nunes Mariano, Universidade de São Paulo, Brasil

Oluwa-Seyi Salles Bento, São Paulo, Brasil

Concepção de Capa, Editor de Layout e Edição de Arte

Fernando Emanoel de Oliveira Fernandes, Centro de Estudos e Sistemas Avançados de Recife - CESAR - Projeto NAVE, Brasil

Sumário

Editorial

- Dissidências de Gênero e Sexualidade nas Literaturas de Língua Portuguesa9**
Aline da Silva Lopes, Edson Salviano Nery Pereira, Esdras Soares da Silva, Helder Thiago Maia, José Victor Nunes Mariano e Oluwa-Seyi Salles Bento

Artigo Mestre

- Em Chave Trans: Ideologias, Literaturas e Memórias12**
Rafael M. Mérida Jiménez

Parte 1 - Dissidências de Sexualidade

- Acabendo com o Juízo de Deus27**
Ricardo Alves Santos e Fábio Figueiredo Camargo

- A Festa da Raspa: Conversas com a Poesia Bixa de Francisco Mallmann.....38**
Caio Arnizaut Riscado

- Atear Fogo é Queimar a Si: Teias Entre Orgia e a Ficção Confessional49**
Renata Pimentel

- Corpo-Prostituto62**
Dorinaldo dos Santos Nascimento

- “Amei o Cosmim como Você Amou o seu Primeiro Amor”: A construção do Afeto Homoafetivo em *O Amor dos Homens Avulsos* de Victor Heringer77**
Antônio Lopes Filho

- “Como é Possível Perder-te sem Nunca Ter Te Achado”: Narrativa e Absolvição em *O Amor dos Homens Avulsos*, de Victor Heringer.....91**
Samuel Lima da Silva

- Odete, a Androgina: Pseudônimos Masculinos de Cassandra Rios.....112**
Marcelo Branquinho Massucatto Resende

A Relação entre Eliná e Dona Lair em “Os Objetos”, de Dinorah do Valle.....	125
<i>Pâmela Coca dos Santos Ramos</i>	

Parte 2 - Dissidências de Gênero

Violências Contra Personagens Travestis na Literatura Brasileira do Século XX.....	134
<i>Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes</i>	

Figuras Ex-cêntricas e uma Heterotopia de Desvio: Uma Leitura de “Pão de Açúcar”, de Afonso Reis Cabral	148
<i>Renan Augusto Barili</i>	

“E foi então que eu me Entendi Mulher”: O Olhar Negro-Feminino sobre a Opressão Interseccional de Gênero, Raça e Sexualidade	156
<i>Oluwa Seyi Salles Bento</i>	

Amor e Erotismo na Obra “Do Desejo”, de Hilda Hilst.....	167
<i>Maria do Rosário Alves Pereira</i>	

As Rainhas Gingas de José Agualusa: Uma Análise a partir dos Livros “Nação Crioula” (1997), “O Ano em que Zumbi Tomou o Rio” (2002) e “O Vendedor de Passados” (2004)	173
<i>Mariana Alves da Silva e Helder Thiago Maia</i>	

A Dupla Colonização da Mulher nos Romances “O Alegre Canto da Perdiz”, de Paulina Chiziane, e “Jesusalém”, de Mia Couto	183
<i>Keiliane da Silva Araújo Carvalho</i>	

Lee-Li Yang: A Radicalização do Fingimento Poético	193
<i>Luciana Brandão Leal</i>	

A Noite das Mulheres Cantoras: Luza e Sombra.....	205
<i>Adilson Fernando Franzin</i>	

Violência Contra a Mulher Negra: Do Racismo ao Estupro.....	214
<i>Cinthia da Silva Belonia</i>	

A Arte é Divina Demais para Ser Normal: Drag Queers e Políticas de Subjetificação na Cena Transformista	222
<i>Djalma Thüler e Armando Azvdo</i>	

Entrevistas

Por uma Rede que Atravesse os Tempos e que dê à Produção Lésbica a Noção de Continuidade: Entrevista com Natalia Borges Polessio	240
<i>Claudiana Gois dos Santos e Carolina Hartfiel Barroso</i>	

Entrevista com Amara Moira.....	246
<i>Naná DeLuca e Caio Jade Puosso</i>	

Maria Valéria Rezende: Colorindo Invisíveis por meio da Literatura	250
<i>Daiana Patrícia F. Piaceski</i>	

Outros Textos

Literatura, Educação e Questão Étnico-Racial: Uma Análise do Canto de Xangô.....	267
<i>Aline Aparecida dos Santos</i>	

“O Alegre Canto da Perdiz”, de Paulina Chiziane, e o Reconhecimento de Alguns Aspectos Histórico-Culturais Moçambicanos	282
<i>Mariany Teresinha Ricardo</i>	

Notas sobre Poemas e Imagens: Cândido Portinari para ser Lido e Visto	293
<i>Fabiano Tadeu Grazioli</i>	

Textos Literários

A Ilha.....	303
<i>Daniel Manzoni de Almeida</i>	

Revista Crioula

ISSN: 1981-7169

Adrinkra da Capa:

FUNTINFUNEFU-DENKYEMFUNEFU



Significado:
União



PPGECLLP



Editorial

Aline da Silva Lopes

Edson Salviano Nery Pereira

Esdras Soares da Silva

José Victor Nunes Mariano

Oluwa-Seyi Salles Bento

Helder Thiago Maia

Editorial

DISSIDÊNCIAS DE GÊNERO E SEXUALIDADE NAS LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

Aline da Silva Lopes

Edson Salviano Nery Pereira

Esdras Soares da Silva

José Victor Nunes Mariano

Oluwa-Seyi Salles Bento¹

Helder Thiago Maia²

Questões de gênero e sexualidade têm sido recorrentemente utilizadas, seja sob o signo da perversão, da pornografia, da moralidade, seja sob o signo de uma suposta falta de qualidade estética, pela crítica e pela historiografia literária, como critérios, ainda que não declarados, para o silenciamento e o apagamento de obras e autores que desterritorializam as cisheteronormatividades de gênero e sexualidade³. Nesse sentido, é preciso afirmar que, assim como o cânone literário, critérios estéticos canônicos são também critérios masculinos, brancos, cisgêneros e heteronormativos.

Mesmo quando a literatura foi reticente em abordar essas personagens, mesmo quando a literatura deu as mãos à medicina na patologização e psiquiatrização dessas personagens, mais pragmáticos ainda, em sua tarefa de manter no armário algumas dessas narrativas, foram a crítica e a historiografia literária⁴. Nesse contexto, os textos selecionados para esse dossiê entram nas disputas narrativas que insistem em produzir respiros e rachaduras nos campos teóricos e críticos da literatura que não cansam de nos soterrar.

Assim sendo, nessa vigésima quarta edição da Revista Crioula, número este que no Brasil carrega a marca dos *sonhos de extermínio* (Giorgi, 2004), que recorda as violências homofóbicas, mas que também sugere luta e resistência, apresentamos dezenove artigos e três entrevistas que discutem e problematizam o lugar das dissidências de gênero e sexualidade nas literaturas, nas artes e na crítica literária. Para isto, o dossiê se abre ao leitor com um artigo-mestre do professor Rafael M. Mérida Jiménez sobre autobiografias trans.

Em seguida, há um bloco de textos que discutem as homossexualidades masculinas e femininas

¹ Alunos do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP).

² Pós-Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Bolsista de pós-doutoramento FAPESP.

³ Sobre isto ver, por exemplo, o capítulo “A morte dos vagalumes queer ou a grande luz da historiografia literária” (MAIA, 2014).

⁴ Sobre isto ver, por exemplo, Jorge Vergara (2018)

a partir principalmente dos textos literários de Waldo Motta, Francisco Mallmann, Túlio Carella (reivindicado aqui também como parte da literatura brasileira), Victor Heringer, Cassandra Rios e Dinorath do Valle, além disso há também uma interessante discussão sobre a figura do michê na literatura a partir de vários autores brasileiros.

Em outro bloco de textos, aproximamos aqueles que estão interessados em discutir, principalmente, questões que envolvem dissidências e normatividades de gênero. Nesse sentido, os artigos analisam principalmente obras de Afonso Reis Cabral, Conceição Evaristo, Hilda Hilst, Paulina Chiziane, José Eduardo Agualusa, Virgílio de Lemos, Lidia Jorge e Isabela Figueiredo. Além disso, há um artigo que discute a violência contra travestis a partir de vários autores brasileiros e outro que discute a potência política e estética da arte *drag*.

Por fim, o dossiê também conta com três entrevistas, a primeira delas com a Natalia Borges Polessos sobre literatura lésbica, outra com Amara Moira sobre literatura trans e outra com Maria Valéria Rezende sobre a obra da referida autora.

Essa edição conta, ainda, com uma sessão de textos livres, a qual apresenta um texto que discute questões de literatura e ensino, a partir da canção de Baden Powell e Vinícius de Moraes. Outro texto, aborda aspectos históricos e culturais, valendo-se da obra da escritora moçambicana Paulina Chiziane. A resenha sobre o livro de poemas e pinturas de Cândido Portinari.

Referências

GIORGI, Gabriel. *Sueños de exterminio: homossexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.

MAIA, Helder Thiago Cordeiro. *Devir Darkroom e a Literatura Hispano-Americana*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.

VERGARA, JORGE. *Toda canção de liberdade vem do cárcere: homofobia, misoginia e racismo na recepção da obra de Mário de Andrade*. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Artigo Mestre

Rafael M. Mérida Jiménez

Artigo Mestre

EM CHAVE TRANS: IDEOLOGIAS, LITERATURAS E MEMÓRIAS¹

IN A TRANS PERSPECTIVE: IDEOLOGIES, LITERATURES AND MEMORIES

Rafael M. Mérida Jiménez²

Resumo: Neste trabalho, após traçar uma breve genealogia dos estudos trans, Jiménez mostra as significações ideológicas das representações de pessoas trans na história do século XX, assim como analisa as modalidades de autobiografias escritas por pessoas trans durante a segunda metade do século passado.

Abstract: In this paper, after drawing a brief genealogy of trans studies, Jiménez shows the ideological meanings of trans people representations in the history of twentieth century, as well as analyzes the modalities of autobiographies written by people during the second half of the last century.

Palavras-chave: Estudos trans; ideologias, literaturas.

Keywords: Trans studies, ideologies; literatures.

Introdução

Não há dúvidas de que os feminismos e os estudos sobre as mulheres, os gêneros e as sexualidades tenham sido determinantes no desenvolvimento da pesquisa em literatura geral e comparada. Por tão poderosa razão, somente posso estar satisfeito pelas felizes iniciativas que aprofundam brechas no cânone patriarcal mediante uma linha de análise e de reflexão tão caudalosa em uma circunstância histórica como a presente, quando na Espanha e no Brasil de 2019, a censura do feminismo e da mal denominada “ideologia de gênero” alcançou dimensões de visibilidade inesperadas, segundo certificam publicações, debates e programas políticos de toda sorte – para o bem e para o mal.

Como qualquer síntese sobre esta temática poderia converter-se em um intrincado estado da questão relativa aos estudos de gênero e *queer*, preferi limitar meu raio de ação e centrar-me no espa-

1 Traduzido do espanhol por Carolina Hartfiel Barroso e Helder Thiago Maia.

2 Rafael M. Mérida Jiménez é professor de literatura espanhola e estudos de gênero na Universidade de Lleida. É editor dos livros *Sexualidades transgresoras* (2002), *Manifiestos gays, lesbianos y queer* (2009) e *Minorías sexuales en España* (2013). Este trabalho é parte do projeto «Diversidad de género, masculinidad y cultura en España, Argentina y México» (FEM2015-69863-P MINECO-FEDER) do Ministerio de Economía y Competitividad de España e se desenvolveu no seio do GRC «Creació i pensament de les dones» (2017 SGR 588).

ço de trabalho que tenho desenvolvido nos últimos anos³. O presente artigo tem um duplo objetivo: em primeiro lugar, após uma breve apresentação da genealogia destes estudos, mostrar as significações ideológicas das representações de pessoas trans na História do século XX a partir de três textos literários canônicos das letras espanholas, catalãs e francesas do período anterior a 1950 e, em segundo lugar, analisar as modalidades de autobiografias escritas por pessoas trans durante a segunda metade do século passado. Ambos os eixos devem nos permitir enriquecer a investigação futura e abrir novos questionamentos.

1.

Os estudos trans possuem uma história recente. Até relativamente pouco tempo, era costumeiro englobá-los nos estudos gays e lésbicos, de maneira que, para traçar uma genealogia acertada, seria conveniente referir-se a volumes miscelâneos onde eles cabiam: lembre-se, por exemplo, uma antologia de ensaios tão influente como *The Lesbian and Gay Studies Reader*, de 1993, editada por Henry Abelove, Michèle Aina Barale e David M. Halperin⁴. Neste sentido, seria desnecessário destacar que foi da mão do ativismo e das teorias *queer* que os estudos trans começaram a adquirir entidade acadêmica e cultural. Basta rememorar a influência das investigações de Judith Butler (1990) para comprová-lo, começando por alguns dos capítulos de *Problemas de Gênero*. Assim sendo, Butler sublinhava no prólogo à edição do décimo aniversário de seu ensaio que «Drag is an example that it meant to establish that “reality” is not as fixed as we generally assume it to be. The purpose of the example is to expose the tenuousness of gender “reality” in order to counter the violence performed by gender norms»⁵.

Assim, já em 1997, em *Lesbian and Gay Studies — A Critical Introduction*, editado por Andy Medhurst e Sally R. Munt, a presença começava a ser notável, pois modificava-se a concepção e o desenho de seus conteúdos⁶. Segundo destacava Jay Prosser no referido volume,

Queer Theory’s embrace of transgender was to prove crucial in the emergence of transgender studies. Without the queer movement beginning in the late 1980s, there would be no transgender movement now, either politically or academically [...]. Transgender specifies a methodology, a subjectivity and a community which, while it might overlap, is distinguishable from queer (MENDHURST; MUNT, 1997, p. 313).

3 Ver, como exemplo, Mérida Jiménez (2009, 2016 e 2018) e o site de DICUMAS: <http://www.dicumas.udl.cat/>

4 Não se trata, longe disso, de uma crítica negativa por minha parte, senão da pura constatação de uma trajetória acadêmica que os editores do volume pretendiam justificar, segundo se expõe em sua introdução.

5 Ver as páginas xxiii—xxiv deste prefácio, banhado de reflexões autobiográficas.

6 Na realidade, enquanto o *The Lesbian and Gay Studies Reader* se dividia em seis seções que pretendiam mostrar a variedade e riqueza desses estudos acadêmicos, acolhendo 42 artigos previamente publicados em revistas e volumes acadêmicos (com textos clássicos de, por exemplo, Stuart Hall, Gayle S. Rubin, Barbara Smith, Teresa de Lauretis, Adrienne Rich, Audre Lorde ou Joan W. Scott), *Lesbian and Gay Studies - A Critical Introduction* se dividia em dois grandes blocos que potencializavam novas aproximações a partir de áreas de conhecimento («Bodies of Knowledge») e conceitos relevantes naqueles momentos («Debates and Dilemmas»), da mão em muitos casos de uma nova geração universitária (José Arroyo, Vivien Ng, Judith Halberstam ou os próprios editores do volume, por exemplo).

Por tal razão, seria um grande equívoco converter em sinônimos os estudos *queer* e os estudos trans: as relações entre os primeiros e os segundos poderiam parecer-se com um eco das interrelações entre o feminismo e a teoria *queer*: não há *queer* sem feminismo, mas o feminismo não tem por que ser *queer*.

O primeiro volume de *The Transgender Studies Reader*, editado por Susan Stryker e Stephen Whittle em 2006, pressupôs a contribuição inaugural em língua inglesa que *canonizava* academicamente os estudos trans, sobretudo aqueles desenvolvidos a partir da década dos anos 90, quando uma nova comunidade iniciou um périplo que prossegue hoje em dia com maior intensidade. Não obstante, por suas mais de 700 páginas encontramos contribuições anteriores à dita década, pois ninguém em sã consciência recusaria, por exemplo, as contribuições de Esther Newton ou Leslie Feinberg como distintas peças-chave na gênese dos estudos trans, levando em conta o valor (e a oportunidade) de monografias como *Mother Camp* (1972) da primeira e *Transgender Liberation* (1992) da segunda. Também foram incluídos textos que, apresentados na órbita feminista «biologicista», poderiam qualificar-se sem dúvidas como aproximações anti-trans, dentre os quais se destaca um influente ensaio de Janice Raymond (*The Transsexual Empire*, de 1979) que, ao contrário do esperado, serviu para empoderar muitas pessoas trans durante os anos 80.

Para além dos debates, em ocasiões improdutivas nestas alturas do século XXI, sobre as complexas relações entre certas correntes feministas e certos estudos queer e trans, que foi sintetizada esplendidamente por Jack Halberstam (2018, p. 139-164) recentemente, me parece interessante destacar o feito de que na América Latina, assim como na Espanha, se tenha usado um termo como “transfeminismo” para definir uma corrente nascida em torno do ano 2000, mas que se consolidou há uma década: um feminismo *queer*, reivindicado por alguns coletivos trans-sapatão-bichas, que «quer situar o feminismo como um conjunto de práticas e teorias em movimento que dão conta de uma pluralidade de opressões e situações, mostrando assim a complexidade dos novos desafios aos quais se deve enfrentar e a necessidade de uma resistência conjunta em relação ao gênero e à sexualidade», nas palavras de Miriam Solá (2013, p. 19-20). Evidentemente, essa corrente valoriza mais o prefixo «trans-» por seu potencial de transgressão do que por sua relação com a transexualidade ou os transgêneros⁷.

Antecipadamente, já esclareço que o uso que farei do termo «trans» não incide na dicotomia entre transexual e transgênero que incorporaria o termo «trans*», com asterisco, muito utilizado a partir da segunda década de nosso século, se aceitamos a proposta de Lucas Platero (2017, p. 411):

⁷ Sobre o conceito «transfeminismo», ver o resumo genealógico que fazem Fernández-Garrido e Araneta (2017).

«Frente à dicotomia transexual e transgênero, nos anos noventa começa-se a usar o prefixo *trans*, especialmente a partir dos movimentos sociais que são cada vez mais críticos com o peso patologizador que contém a noção de transexualidade e seu diagnóstico». Compartilho a necessidade de seu uso no presente, mas me parece que os documentos com os quais vou lidar refletem uma fase prévia, anterior ao século XXI, durante a qual, como consequência da triste medicalização do trans, muitas pessoas sofreram – como ainda hoje muitas sofrem – sua incomodidade com os binarismos de sexo e de gênero.

Se minha aproximação não vai tratar do universo *trans** com asterisco é porque vai concentrar-se em um período no qual este universo era totalmente patologizado até o extremo que ditava que muitas pessoas deviam fixar suas identidades, expressões e corporalidades mediante uma representação de gênero forçosamente binária que moldava obrigatoriamente suas autopercepções. Esta seria uma boa mostra do que eu creio que é, na contracorrente, a *ideologia de gênero*. Quer dizer, ao meu ver, a *ideologia de gênero* não seria aquilo que normalmente se define como tal na atualidade de maneira injusta senão, ao contrário, aquele conjunto de textualidades e discursos que, desde o relato do Gênesis, no Antigo Testamento, para citar um exemplo venerável, moldou as desigualdades entre homens e mulheres ao longo dos séculos ou impôs a condenação de milhões de pessoas em razão de suas identidades múltiplas, se são alheias ao padrão unívoco de certos dogmas naturalizados. Esta sim que é a grande ideologia de gênero.

2.

Como sabemos, a identidade trans nasceu patologizada, como consequência da erosão do conceito de hermafroditismo durante a segunda metade do século XIX, que propiciou o processo de inteligibilidade da «homossexualidade». Definitivamente, segundo Michel Foucault (1978, p. 58), no primeiro volume de sua *História da sexualidade*, trataria-se de um fenômeno paralelo e coincidente com a transformação do «sodomita» procedente dos discursos teológicos e morais que hoje em dia ainda nos impõem sua ideologia de gênero. Porém, convém recordar que, nos fins do século XIX e no princípio do século XX, de acordo com Alice Dreger (2000, p. 16), na França e Grã Bretanha, os sexos foram construídos de maneiras muito diferentes, às vezes contrapostas, nas teorias sobre o hermafroditismo e nas práticas médicas, no tempo em que os médicos debatiam para concretizar um sistema da diferença sexual que convinha. Foi a partir da segunda década do século passado que o afeminamento masculino e a masculinidade feminina começaram a delatar uma enfermidade do corpo e da mente através de um inesperado quadriculado de inteligibilidade. Este quadriculado se projetará nos três textos literários de Pío Baroja, Josep Maria de Sagarra e Jean Genet que abordarei em seguida.

Um texto emblemático em língua espanhola desta mudança de paradigma na percepção das pessoas trans seria o primeiro que, de acordo com o *Diccionario gay-lésbico. Vocabulario general y argot de la homosexualidad*, de Félix Rodríguez González (2008, p. 225-226), utilizou-se o conceito de «inversão sexual»: a novela *El árbol de la ciencia*, de Pío Baroja, publicada em 1911. Não deve nos causar estranheza, pois a passagem citada pertence à sexta parte desta obra, onde se narra a experiência de seu protagonista, Andrés Hurtado, como «médico de Higiene» em Madri e sua relação profissional com personagens do submundo:

—Logo, todas essas amas de prostíbulos — seguiu dizendo Andrés — têm a tendência de martirizar as alunas. Há algumas que levam um chicote, como um bastão, para impôr a ordem. Hoje visitei uma casa da rua de Barcelona, onde o capanga é um homem afeminado, a quem chamam de *Papagaiozinho*, que ajuda à cafetina no sequestro das mulheres. Este invertido se veste de mulher, coloca brincos, porque tem buracos nas orelhas, e vai à caça de garotas.

—Que sujeito!

—É uma espécie de falcão. Esse eunuco, pelo que me contaram as mulheres da casa, é de uma crueldade terrível com elas, e as têm aterrorizadas. «Daqui — me disse o Papagaiozinho — mulher nenhuma sai». «Por quê?», eu perguntei. «Porque não», e me mostrou uma nota de cinco duros. Eu continuei interrogando às pupilas e mandei ao hospital quatro delas. As quatro estavam doentes (BAROJA, 1982 [1911], p. 219).

O retrato do “Papagaiozinho” que Baroja esboça nesta passagem pode ser considerado nada mais que assustador e um excelente exemplo contemporâneo do que eu entendo por *ideologia de gênero naturalizada*. Neste “homem afeminado”, este “invertido” que “se veste de mulher, coloca brincos, porque tem buracos nas orelhas”, se concentra toda uma gama de delitos, nada leves, bem tipificados pela lei: desde o sequestro ao suborno, passando pela cafetinagem e a violência física... Mas “Papagaiozinho” é um delinquente muito especial, pois combina os benefícios da ave de rapina (o “falcão”, que não é do papagaio do qual deriva seu apelido) com a masculinidade castrada do “eunuco”. *El arból de la ciencia* consegue amplificar a “crueldade” do explorador sexual mediante antíteses, mas também mediante uma hipérbole que potencializa sua sexualidade depravada através da prática do travestismo: um “invertido”, um “afeminado”, um “eunuco” pode converter-se em uma besta moralmente doente e criminosa.

Muito provavelmente este fragmento constitua uma das descrições literárias em língua espanhola mais brutais (e concisas) de um travestido. E também pouco frequentes, pois é pertinente destacar que as práticas homossexuais masculinas normalmente mergulham no *uso* do espanhol de maneira interessadamente feminina, fator que denota a concepção generalizada de uma “inferioridade natural” da mulher, o que sugere que o homossexual perdeu sua “essência” masculina. “Papagaio-

zinho” é um travestido muito original precisamente porque Baroja mescla nas linhas citadas suas atividades criminosas, seu comportamento, seu gênero e o diminutivo que o designa, assim como o faz seu criador, um escritor que antes de dedicar-se plenamente à literatura havia exercido a medicina.

Esta *ideologia de gênero* é a que pode ser encontrada em numerosos textos narrativos europeus durante o período de entreguerras. Para recordar outro exemplo hispânico canônico, tem-se o personagem de “Lolita” em *Vida privada*, a grande novela em língua catalã de Josep Maria de Sagarra, publicada em 1932:

Tomaram outra vez a rua Perecamps, deserta, e da taverna chamada Cal Sagristà saiu um homenzinho que começou a segui-los. Aquele homenzinho era horrível; devia ter uns quarenta anos, ia pintado de vermelho e tinha os cabelos impregnados de óleo de coco; se fixou diante deles e, movendo as nádegas de um modo muito triste, começou a dizer, com uma voz mascarada que quer imitar a de uma mulher e com o gemido relaxado e viscoso dos invertidos profissionais: “Não teriam um cigarro para a Lolita?”. Às mulheres lhes causou uma impressão estranha, de um absurdo que não conseguiram definir; em troca, aos homens, mais que sensação de angústia ou de asco, sentiram um autêntico pânico. Aquele homenzinho inofensivo lhes dava medo, um medo que lhes impedia de dar um empurrão ou responder algo. O homem insistia em pedir “um cigarro para a Lolita”; tentaram se distanciar e apressar o passo. O homenzinho lhes seguia gemendo e lançando “ais” que feriam os ouvidos dos quatro homens que fugiam; uns “ais” que queriam imitar aos do orgasmo feminino.

–Diante de algo assim – disse Emilio Borrás – um sujeito não sabe o que fazer; sua garganta seca e fica tão envergonhado que dá vontade de começar a chorar... (SAGARRA, 1994[1932], p. 170).

É muito pertinente destacar a descrição metafórica de Lolita, na medida em que devemos considerá-la caracterizada com idêntica verossimilhança histórica que a dos demais personagens dessa novela, tão realista. Lolita sai de um dos locais mais conhecidos – e de reputação mais pecaminosa e sexualizada – do “Bairro chinês” de Barcelona, aparece descrita através daqueles detalhes (voz, gesto ou maquiagem) que melhor podem definir a um “invertido profissional”. Não devemos deixar de notar o adjetivo, que sem dúvidas remete a um ofício muito concreto, o qual, pela humildade implícita, podemos imaginar na escala artística mais baixa dos “imitadores de estrelas”, e inclusive circunscreve a prostituição. Mas também não podemos desdenhar do substantivo, que figura o “absurdo” das damas e o “pânico homossexual” descrito magnificamente entre os senhores do grupo, os quais se mostram incapazes de controlar o sentimento de repulsa diante da proximidade de uma figura emblemática da região moral que estão passeando, a sensação de perigo diante do contágio...

Que efeitos produz Lolita? A vergonha daqueles que se consideram moralmente superiores, mas também a impotência de classe social e um nó na garganta: a impossibilidade de verbalização

dos “crimes nefastos”, cujos nomes não devem ser pronunciados — a “sodomia” na antiga linguagem religiosa, a “inversão sexual” no vocabulário médico moderno. Um excelente exemplo, a meu ver, de representação da ideologia de gênero dominante.

Esta descrição se contrapõe com as “Carolinas” descritas no *Journal du vouleur*, de Jean Genet, publicado em 1949, no qual o heterodoxo escritor francês descreveu sua residência em Barcelona desde 1934:

Aquelas, que entre si se chamam “as Carolinas”, foram em procissão à frente de um mictório destruído. Os revoltados, durante os tumultos de 1933, quebraram um dos mictórios mais sujos, mas dos mais queridos. Estava perto do porto e do quartel, e era a urina quente de milhares de soldados que havia corroído o metal. Quando sua morte definitiva foi constatada, em xales, mantilhas, vestidos de seda, jaquetas, as Carolinas – não todas, mas uma delegação solenemente escolhida – vieram sobre seu local depositar um buquê de rosas vermelhas, presas por um laço. [...] As Carolinas eram grandes. Elas eram as Filhas da Vergonha (GENET, 1982 [1949], p. 72-73).

Diante da dignidade solene do luto das Carolinas de Genet, o horror bem pensante dos personagens da novela de Sagarra diante dos “invertidos profissionais”. Frente à mirada sexual do eu narrativo autobiográfico francês do *Diário de um ladrão*, o distanciamento burguês que contempla a decadência da aristocracia catalã em *Vida privada*. Frente à fascinação e o comunitarismo de um sujeito, a abjeção de um abismo tão atrativo quanto repulsivo. Um abismo que, não devemos esquecer, estava refletindo as diferenças sociais e econômicas que impulsionavam as *ideologias de gênero* nos anos 20 e 30 do século passado – e na atualidade.

3.

Nos Estados Unidos, o florescer das autobiografias trans se produziu desde princípios dos anos 60, segundo investigou Joanne Meyerowitz (2002, p. 186-207), em parte como efeito da tradução ao inglês do volume de Mario Costa sobre a estrela mais brilhante do cabaré *Carrousel* de Paris dos anos 50 e 60: *Coccinelle est lui*. Um bom exemplo desta difusão precoce seria *I changed my sex* (1963), de Hedy Jo Star. Nos fins da década de 60 e princípios dos anos 70, em língua inglesa, nasceria o duplo modelo autobiográfico que acabaria impondo-se, da mão de Christine Jorgensen (1967) e Jan Morris (1974), de um lado a outro do oceano. Suas trajetórias pessoais se transformam em boas metáforas do plano de fundo das duas modalidades mais comuns de memorialismo trans: uma, mais desinibida, vinculada ao mundo do espetáculo; a outra, mais introvertida e na qual se dará primazia à viagem interior através da escrita. Uma simples comparação pode esclarecer o que sugiro: enquanto Christine Jorgensen afirmava em *A Personal Autobiography*: «Miraculously, the past had led me to a life of

fame and notoriety, with all of its attendant frustrations, pleasures, and responsibilities» (Ames, 2005, p. 75), Jan Morris constatou em *Conundrum*: «I regret the stolen years of completeness, as man or as woman, that might have been mine» (Ames, 2005, p. 96).

Depois desses dois volumes inaugurais, que conheceram uma imediata repercussão pela fama antiética de suas autoras — uma como estrela do espetáculo; a outra como jornalista quando ainda não havia realizado sua redesignação sexual —, foram surgindo outros livros, que também iluminaram a experiência trans de mulher a homem, como por exemplo a autobiografia de Mario Martino, em 1977. Em sua antologia intitulada *Sexual Metamorphosis*, Jonathan Ames (2005, p. xii) constatou a variedade de experiências pessoais que abrigam narrações tão diversas como *Second Serve* (1983), de Renée Richards, ou *Crossing* (1999), de Deirdre McCloskey, ao mesmo tempo em que sugeriu sua comunidade literária, paralela em estrutura ao clássico modelo literário do *bildungsroman*. No espaço cultural francófono, foi a partir da década de 80 que começaram a vir a luz as primeiras autobiografias trans originais, mais próximas a Jan Morris que ao modelo inaugurado por Coccinelle: *Je serais elle*, de Sylviane Dullak (1983), *Le saut de l'ange*, de Maud Marin (1987) o *Rencontre du troisième sexe*, de Sandra Dual (1999), entre outras, junto às obras de Bambi (Espineira et al., 2012, p. 120).

Entretanto, seríamos ingênuos se pensássemos exclusivamente em modelos literários como o *bildungsroman* para o espaço textual que configuraram o memorialismo e a (auto)biografia trans destas décadas. O modelo destes textos aparece diretamente influenciado pelas narrativas médicas às quais estas pessoas foram forçadas, segundo destaca Ken Plummer:

muitxs auto-identificadxs transexuais e travestis soavam como se pudesseministrasem cursos literários baseados em suas experiências – estando totalmente conscientes das autobiografias relevantes e outros estudos de casos famosos. De fato, no caso de transexuais, isso é levado ao extremo, pois é frequentemente através da incorporação das “notas dos livros didáticos” em suas vidas que elxs conseguem tornar-se elegíveis para a cirurgia de mudança de sexo (PLUMMER, 1995, p. 42).

Diferentemente do que constatamos no espaço cultural anglo-saxão ou francófono, a autoria trans hispânica se tornou visível em datas muito mais recentes. Por muitas variadas razões, começando com as derivadas do contexto histórico-político: se observamos os mapas políticos da Espanha e da América Hispânica a partir da Segunda Guerra Mundial, deduziremos a impossibilidade material de que se pudesseministrasem publicar textos de sexualidades alheias ao padrão heteronormativo; também não ajudava o canal de testemunhos, próprios das sociedades católicas (a confissão sacramental). Idêntica equação pode formular-se para aquelas produções textuais em cuja voz trans não é autoral, mas que podemos presumir certa autenticidade: na altura de 1963, era impossível quena Espanha ou em tantos

outros países hispano-americanos, viesse à tona um volume como *Coccinelle est lui*. Tampouco, obviamente, de haver existido uma Coccinelle hispânica ou latinoamericana que poderia ter se casado como ela fez, muito publicamente, em 10 de março de 1962 (Foerster, 2012, p. 78).

4.

A dificuldade que entranha-se na delimitação de um corpus autoral trans na Espanha, em Portugal e na América Latina deriva, além dos fatores históricos, políticos e religiosos já sugeridos, de questões nascidas de um fator geracional — muitas daquelas vozes começaram a falecer já na mesma década dos 80, durante a qual a extensão do consumo de drogas constituiria uma praga, como a que pouco depois capitalizaria a pandemia da AIDS —, mas também de base estritamente social e cultural. Torna-se evidente que uma porcentagem muito elevada das trans daquela época procediam das classes economicamente mais desfavorecidas, originárias em tantas ocasiões do âmbito rural ou do proletariado urbano e com apenas estudos básicos. Assim, Norma Mejía (2006, p. 343-370) oferecia em *Transgenerismos* a entrevista à sua amiga “Lola, uma sobrevivente”, inserida como uma “história de vida”, tipologia textual cultivada pelos estudos sociológicos e antropológicos. Afirmava Lola que, no fim dos anos 70, em Barcelona,

comecei a trabalhar em um cabaré. Estava metida em uma urna com trajes de papéis que iam caindo, e fazia shows, e fazia coisas, e não podia combinar o trabalho de noite com os estudos de dia. [...] O único problema que eu tinha era ser menor. Mas você sabe que os donos das discotecas e toda essa gente são uns usurários. A eles importa muito pouco sua idade, se você puder aparentar ser maior de idade. Eu com catorze anos tinha praticamente o mesmo corpo que tenho agora. Com muita maquiagem e bem arrumada, ninguém pensava que eu tinha a idade que tinha. [...] Comecei a me prostituir, porque não tinha nenhum outro meio de subsistência (MEJÍA, 2006, p. 349).

Boa parte dos testemunhos autobiográficos extensos que conservamos vieram à luz no século XXI: uma das exceções seria *Princesa*, de Fernanda Farias de Albuquerque e Maurizio Jannelli (1998), publicada em italiano, em 1994. Na Espanha, o primeiro volume das *Memorias trans*, de Pierrot, é de 2006, ano em que também foi publicada *Transgenerismos*, a tese doutoral de Norma Mejía; *De niño a mujer*, biografia confessional de Van Doll, redigida por Pilar Matos, foi publicada em 2007... Estimuladas pelo passar do tempo, animadas pelo reconhecimento de uma legislação que já não as ignora, inclusive reabilitadas por um movimento gay e lésbico que não as evita, a primeira década do milênio pode ser definida como a do início da recuperação da memória trans na Espanha. As três obras citadas remetem a outros tantos modelos: enquanto a de Dolly Van Doll se mostra a mais convencional e confessional, ainda que não menos comovente, as *Memorias trans*, de Pierrot, partem sobretudo de uma recompilação de entrevistas efetuadas desde o princípio dos anos 80. O

volume de Norma Mejía pode ser considerado um caso excepcional, pois sua tese em antropologia combina pesquisa acadêmica e etnografia extrema: uma autobiografia intermitente sem concessões, um percurso histórico pela Barcelona da prostituição trans dos anos 70 e 80.

O interesse do relato e da história de vida de Norma Mejía ainda precisa ser analisado com atenção a partir da perspectiva que proponho. *Transgenerismos* mostra um eu narrativo (masculino, feminino e androgino) que às vezes dialoga e aos poucos se impõe sobre as demais vozes. Formalmente, nos encontramos diante de uma tese de doutorado com todas as regras; depois de ler, verificamos, entretanto, que a convenção universitária foi interessada e interessantemente *maltratada* em seu benefício.

Essa tese inclui como um de seus anexos o certificado médico tailandês que confirma que a autora «foi submetida a irreversível Cirurgia de Redesignação Sexual de homem a mulher em duas etapas em 5 e 12 de novembro de 2004» (MEJÍA, 2006, p. 372). Isto é, com pouco mais de 60 anos. Se trata de um documento que simultaneamente demonstra a metodologia da etnografia extrema desenvolvida e que certifica a entidade mais profunda do título do volume. Por um lado, o converte explicitamente em paradoxo. Isto é assim porque em diversas instâncias da pesquisa, uma das hipóteses mais sólidas (confirmada mediante a discussão da bibliografia secundária) e recorrentes (por sua transversalidade) seria aquela que confirma a invalidez da equação segundo a qual a cirurgia de redesignação sexual constitui o destino natural de todas as trans (de homem a mulher), uma vez que dita naturalidade não seria senão uma construção que tem beneficiado mais ao estamento médico do que às pacientes. Mejía afirma, assim, que a transexualidade supõe “a forma aparentemente ‘liberal’ que adota a velha ideologia paternalista, heterossexista, essencialista, bipolar e machista que caracteriza nossa cultura judaico-cristã (e islâmica), segundo a qual só existem dois gêneros, vinculados aos genitais” (MEJÍA, 2006, p. 128).

Devo confessar que me surpreende tristemente que um repositório tão rico como o preparado por Pierrot sobre a Espanha trans das décadas dos 60, 70 e 80 tenha sido tão escassamente explorado até hoje. Me refiro tanto às *Memorias trans*, impressas há mais de uma década (PIERROT, 2006), como às *Memorias del espectáculo*, alocada na página de internet de Carla Antonelli (PIERROT, 2007). Sua riqueza e valor são indiscutíveis, tendo em conta a relação próxima de Pierrot com as pessoas as quais entrevistava ou seu conhecimento dos ambientes que descrevia, dada sua própria condição de estrela em espetáculos trans.

Pierrot e seus colegas foram tecendo um tecido único — e riquíssimo — que recuperou uns espaços urbanos e imóveis na maioria das ocasiões fechados ou destruídos a estas alturas do século XXI: uma micro-história, marginal quantitativamente, que gozou de um notável esplendor justamente

durante uma época histórica turbulenta (o segundo franquismo e a primeira transição). Se trata de um exercício coral de memórias que, é claro, também quer ser reivindicação, ainda que frequentemente não pareça. Embora seja possível não gostar de mais de uma das personagens — começando pelo próprio Pierrot — a *performance freakie* que explorou a trans Carmen de Mairena em seus últimos anos se pergunta quem tem o direito de manchar sua memória ou de ridicularizar sua raiva e seu sofrimento durante a ditadura franquista:

porque eu, modéstia parte, era uma beleza, não tenho avó nem avô, digo a verdade, e por isso os que me paravam eram veados gordos, com uma cara horrorosa, me tinham fixação. Que tome no cù, ditadura de Franco e seus mortos! Vou fazer um absurdo muito grande: estou cagando para os mortos de toda a gente que me causou dano, porque nunca roubei nem prejudiquei ninguém, por ser gay te metiam na cadeia, não têm o perdão de Deus, queimados em uma fogueira, não quero saber nada de Franco, queimados tinham que estar. Lei de vagabundos e bandidos, como vão aplicar a mim a lei de vagabundos e bandidos? Eu sempre fui um artista cantor, um cantor, um cancionista... Lhe diria afunde, filho de uma grande puta... Porque eu estive dez vezes na prisão Modelo [de Barcelona] sem fazer nada. Estando em um bar bebendo e porque era gay tomando tudo no cù... (PIERROT, 2006, p. 24-25).

De niño a mujer, a (auto)biografia de Dolly van Doll escrita por Pilar Matos (2007) merece ser lida, inclusive entre aqueles que não estão interessados nos renomados palcos europeus (alemães, franceses, espanhóis,...) que nas décadas de 50, 60 e 70 começaram a explorar um filão gay / travesti / transexual com considerável êxito, porque, além de esboçar os contornos destes espaços de sociabilidade sexual à margem, oferece uma radiografia do que significava uma operação de mudança de sexo (de homem a mulher) na Casablanca daqueles anos, começando pelo próprio corpo da pessoa descrita. No caso que aqui se retoma, com dor mas com sucesso, pois muitas outras ficaram pelo caminho... Carla Follis, neste sentido, não tem rodeios ao descrever os resultados, ainda que torne-se um redundante essencialismo cirúrgico, o que lhe permite “ser mulher” e desfrutar à partir desse momento de uma sexualidade feminina que para dizer seu nome deve ser também física e não somente psíquica:

Eu, ainda que tenha nascido com uma natureza masculina muito pobre porque tive uns testículos como ervilhas e um pênis diminuto, tive e tenho próstata. Isto quer dizer que, com a vagina artificial que é criada e o perfeito funcionamento da próstata, tive sempre um resultado sexual perfeito; e, ao dizer perfeito, quero dizer que gozei do orgasmo como poderia dizer-lo qualquer mulher ou qualquer homem. A mulher não goza através da vagina, senão do clitóris. No meu caso obtengo um grande estímulo através dos lábios que são feitos com a pele do escroto, pequena parte que fica no interior e que poderíamos chamar clitóris, que com a reação natural da próstata torna possível alcançar o êxtase da maneira mais prazerosa (MATOS, 2007, p. 69).

Segundo Fernando Cabo (1993), um dos aspectos mais chamativos nas autobiografias seria a presença de uma voz de aparência auto constituinte que busca delimitar seu próprio contorno a partir de um esforço de identificação. Esta reflexão creio que se ajusta perfeitamente à “biografia real” de Carla Follis / Dolly Van Doll, além de em um sentido literal, mas enquanto artefato autobiográfico, na medida em que *De niña a mujer* (e não podemos esquecer a canção de Julio Iglesias à qual se refere: “De niña a mujer”) constitui um exemplo muito original de revisão vital na qual a pessoa transexual nega e acata a Natureza para acabar se acomodando sem discussão e com satisfação íntima a um discurso naturalizador heteronormativo. Essa postura é compreensível entre alguns de seus destinatários mais diretos, aqueles antigos admiradores que não querem se contemplar nas águas turbulentas do passado senão em um modelo de superação pessoal cristão, capitalista e heterossexual, apesar de suas pretendidamente naturais contradições.

5.

Paradoxal e involuntariamente, o amálgama de textualidades trans na obra de Norma Mejía, produto de umas circunstâncias pessoais pouco felizes, tal como a mistura de entrevistas, crônicas e anotações de toda sorte, com fotografias inclusas, nas *Memorias trans* de Pierrot me parecem formalmente muito próximas — e entenda-se minha metáfora — à crítica que propunha Pierre Bourdieu (1989, p. 31) contra “o privilégio atrelado à sucessão longitudinal dos acontecimentos constitutivos da vida considerada como história em relação ao espaço social no qual se cumprem”.

Norma Mejía e Dolly Van Doll são duas pessoas cujo périplo vital é um trânsito, não apenas sexual, mas também geográfico e lingüístico: uma nasceu na Colômbia e a outra na Itália, ambas desembarcaram na Espanha depois de viver em numerosas cidades. Ambas narram um *sexílio* que é puro comparatismo, pois por suas páginas se mesclam idiomas, culturas e países de vários continentes. Não me atreveria a definir suas textualidades autobiográficas como transcomparatistas, mas não teria dúvidas em afirmar que os estudos feministas, de gênero e queer perderiam parte de seu potencial crítico se desconsiderassem essas peças de um quebra-cabeças incompleto que nos interpela sobre masculinidades e feminilidades, sobre gêneros literários e eróticos em ebulação e sobre as *ideologias de gênero* de muitos séculos e as de hoje.

Referências bibliográficas

- ABELOVE, Henry; HALPERIN David. *The Lesbian and Gay Studies Reader*. New York: Routledge, 1993.
- AMES, Jonathan. *Sexual Metamorphosis — An Anthology of Transsexual Memoirs*. New York: Vintage, 2005.
- BAROJA, Pío. *El árbol de la ciencia*. Madrid: Alianza, 1982.
- BOURDIEU, Pierre. La ilusión biográfica, *Historia y Fuente Oral*, Madrid, n. 2, 1989.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble — Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1999.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando. Autor y autobiografía.. In: ROMERA, José et allí (Ed.) *Escritura autobiográfica*, Madrid: Visor, 1993.
- COSTA, Mario. *Coccinelle est lui*. Paris: Les Presses du Mail, 1963.
- DREGER, Alice Domurat. *Hermaphrodites and the Medical Invention of Sex*. Cambridge: Harvard University, 2000.
- DUAL, Sandra. *Rencontre du troisième sexe*. Toulon: Blanc, 1999.
- DULLAK, Sylviane. *Je serais elle*. Paris: Presses de la Cité, 1983.
- ESPINEIRA, Karine; ALESSANDRIN, Arnaud (Ed.). *La trans—yclopédie — Tout savoir sur les transidentités*. Paris: Éditions des Ailes sur un Tracteur, 2012.
- FARIAS DE ALBUQUERQUE, Fernanda; JANNELI, Maurizio. *Princesa*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- FEINBERG, Leslie. *Transgender Liberation — A Movement whose Time has come*. New York: World View Forum, 1992.
- FERNÁNDEZ-GARRIDO, Sandra; ARANETA, Aitzole. Transfeminismo In: Platero, Lucas; ROSÓN, María; ORTEGA, Esther (Ed.) *Barbarismos «queer» y otras esdrújulas*. Barcelona: Bellaterra, 2017.
- FOERSTER, Maxime. *Elle ou lui? — Une histoire des transsexuels en France*. Paris: La Musardine, 2012.
- FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad* Madrid: Siglo XXI, 1978. v1: La voluntad de saber.
- GENET, Jean. *Diario del ladrón*. Barcelona: Seix Barral, 1988.
- HALBERSTAM, Jack. *Trans* — Una guía rápida y peculiar de la variabilidad de género*. Barcelona-Madrid: Egales, 2018.
- JORGENSEN, Christine. *Christine Jorgensen: A Personal Autobiography*. New York: Paul S. Erickson, 1967.
- MARTINO, Mario. *Emergence: A Transsexual Autobiography*. New York: Crown, 1977.
- MATOS, Pilar. *De niño a mujer — Biografía de Dolly Van Doll*. Córdoba: Arco Press, 2007.
- McCLOSKEY, Deirdre. *Crossing*. Chicago: University of Chicago, 1999.
- MEDHURST, Andy; MUNT, Sally R. *Lesbian and Gay Studies — A Critical Introduction*. London: Cassell, 1997.
- MEJÍA, Norma. *Lorena, mi amor*. Barcelona: Tempestad, 2004.
- _____. *Transgenerismos — Una experiencia transexual desde la perspectiva antropológica*. Barcelona: Bellaterra, 2006.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. *Cuerpos desordenados*. Barcelona: UOC, 2009.
- _____. *Transbarcelonas — Género, cultura y sexualidad en la España del siglo XX*. Barcelona: Bellaterra, 2016.

_____ Hacia una cartografía de las textualidades autobiográficas trans en España. In: INGENSCHAY, Dieter (Ed.). *Eventos del deseo — Sexualidades minoritarias en las culturas / literaturas de España y Latinoamérica a fines del siglo XX*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2018.

MEYEROWITZ, Joanne. *How Sex Changed — A History of Transsexuality in the United States*. Cambridge: Harvard University, 2002.

MORRIS, Jan. *El enigma*. Barcelona: RBA, 2011.

NEWTON, Esther. *Mother Camp: Female Impersonators in America*. Chicago: University of Chicago Press, 1972.

PIERROT. *Memorias trans — Transexuales, travestis, transformistas*. Barcelona: Morales i Torres, 2006.

_____. *Memorias del espectáculo* — en *Diario Digital Transexual*. Disponível em: <http://www.carlaantonelli.com/pierrot_memorias_de_transexuales.htm>. Acesso em 15 fev. 2018.

PLATERO, Lucas. Trans* (con asterisco)In: _; ROSÓN, María; ORTEGA, Esther (Ed.) *Barbarismos «queer» y otras esdrújulas*. Barcelona: Bellaterra, 2017.

PLUMMER, Ken. *Telling Sexual Stories— Power, Change and Social Worlds*. London: Routledge, 1995.

PROSSER, Jay. Transgender. In: MEDHURST, Andy; MUNT, Sally R. *Lesbian and Gay Studies — A Critical Introduction*. London: Cassell, 1997.

RICHARDS, Renée. *Second Serve*. New York: Stein and Day, 1983.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Félix. *Diccionario gay-lésbico — Vocabulario general y argot de la homosexualidad*. Madrid: Gredos, 2008.

SAGARRA, Josep María de. *Vida privada*. Barcelona: Anagrama, 1994.

SOLÁ, Miriam. Introducción, In:_; URKO, Elena (Org.) *Transfeminismos— Epistemes, fricciones y flujos*. Tafalla: Txalaparta, 2013.

STAR, Hedy Jo. *I changed my sex*. Chicago: Novel Books, 1963.

STRYKER, Susan; WHITTLE, Stephen. *The Transgender Studies Reader*. New York: Routledge, 2006.

Parte 1

Dissidências de Sexualidade

ACABANDO COM O JUÍZO DE DEUS

ENDING WITH GOD'S JUDGMENT

Ricardo Alves Santos¹
Fábio Figueiredo Camargo²

Resumo: Neste artigo, analisaremos o poema “Iniciação de Jacó”, do poeta capixaba Waldo Motta. Os versos analisados fazem parte do projeto “erotismo sagrado” empreendido pelo autor desde a obra *Bundo e outros poemas* (1996), no qual, a partir do deslocamento daquilo que se naturalizou/ normatizou como sagrado, há uma subversão, utilizando a ambiguidade, a ironia, em puro gozo terrorista, pois a linguagem da heteronorma é deslocada, gerando novos sentidos profanos, celebrando o homoerotismo como dissidência da sociedade judaico-cristã e patriarcal.

Palavras-chave: Homoerotismo; Waldo Motta; Identidade.

Abstract: In this article, we analyze the poem “Iniciação de Jacó”, by Waldo Motta. The verses analyzed are part of the project “sacred eroticism” undertaken by the author since the work *Bundo e otros poemas* (1996), in which, from the displacement of what has been naturalized / normalized as sacred, there is a subversion, using ambiguity, irony, in pure terrorist enjoyment, since the language of heteronorma is displaced, generating new profane meanings, celebrating homoeroticism as dissent from Judeo-Christian and patriarchal society.

Keywords: Homoeroticism; Waldo Motta; Identity.

O poeta Edivaldo Motta, conhecido artisticamente como Waldo Motta, publicou, em 1996, *Bundo e outros poemas*, consagrando-se como um dos escritores terroristas da atualidade. Considera-se aqui o termo terrorista a partir da concepção de Paul B. Preciado, que afirma, citando Roland Barthes, que um texto terrorista é aquele que intervém socialmente graças à violência com que excede às leis de seu contexto social, das ideologias nas quais se insere, gerando sua própria inteligibilidade histórica. Nesse sentido, por contiguidade, o poeta capixaba é um terrorista, pois excede em sua poesia a tudo o que se configura como norma na poesia brasileira de seu tempo. O livro é estruturado em duas partes: a primeira, nomeada *Bundo*, e a segunda, *Waw*. Observamos nesta reunião uma miscelânea de poemas realizados desde os fins dos anos 1970 até os últimos anos da década de 1980. São poemas do projeto artístico de Waldo Motta, o “erotismo sagrado”, no qual promove deslocamentos dos elementos sagrados ao trazer para o espaço da sua poesia questões que subvertem a tradição lírica, já que a condição homossexual do poeta nutrirá seu exercício performático.

Apesar de ser pouco conhecido nos meios acadêmicos, Motta tem sua produção literária iniciada ainda nos anos setenta do século XX, possuindo treze obras publicadas: *Os anjos proscritos e outros poemas* (1980), *O signo na pele* (1981), *As peripécias do coração* (1981), *Obras de arteiro* (1982), *De saco cheio* (1983), *Salário da loucura* (1984), *Eis o homem* (1987), *Poiezen* (1990),

¹ Doutorando em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia

² Doutor em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais.

Bundo e outros poemas (1996), *Cidade cidadã. A cor da esperança* (1998), *Transpaixão* (1999), *Recanto - poema das sete letras* (2002) e *Terra sem mal* (2012).

No artigo “Waldo Motta: poesia, crítica e problema”, Rodrigo Leite Caldeira apresenta-nos uma análise das obras do poeta, separando-as em fases: a da “subtração”, compreendendo os poemas dos três primeiros anos da década de 1980, nos quais, para o crítico, existe “uma tentativa brusca de mudanças sociais, políticas e amorosas, utilizando-se da palavra apenas como artefato de guerra, valendo muito mais o que se quis dizer do que como se disse” (CALDEIRA, 2009, p. 334); a da “adição”, vinculada ao livro *Salário da loucura* (1984), com o qual, para Caldeira, ao receber um prefácio escrito pela professora da Universidade Federal do Espírito Santo, Deny Gomes, Waldo Motta começa a ter visibilidade no universo acadêmico, o que lhe confere “um status legitimador em âmbito local”; e, por fim, a da “divisão”, a qual se evidencia na obra *Bundo*, especificamente em sua parte homônima, quando o poeta passa a ter um público maior de leitores.

Bundo e outros poemas (1996), organizado pelas professoras Berta Waldman e Iumna Maria Simon, o que, de certa forma, deu um destaque maior, academicamente, à obra do poeta, evidencia a doutrina literária fundada por Waldo Motta. Em “Revelação e desencanto: a poesia de Waldo Motta” (2004), Iumna Simon faz a seguinte colocação sobre o que podemos encontrar nos versos do poeta capixaba:

O trabalho literário de *Bundo e outros poemas* nasce pois de uma consciência da exclusão social que pode revogar as categorias poéticas tradicionais e solicitar a reconsideração de atitudes e soluções literárias no quadro recente da poesia brasileira. Se o colapso da modernização também se dá no âmbito da arte, a questão que fica é o que podem fazer com o legado da experiência moderna aqueles setores excluídos que não usufruíram em quase nada as promessas da modernização e só sofreram, às vezes tragicamente, suas consequências, sobretudo numa sociedade tão espoliadora como a brasileira. O assunto nos dois livros reunidos neste volume é sempre o mesmo, a afirmação da homossexualidade e o antagonismo social, desenvolvido em variações temáticas e formais que se apoiam no potencial formulativo e conceitual do verso. (SIMON, 2004, p. 211).

Iumna Simon atesta-nos que a poesia de Waldo Motta parte “de uma consciência da exclusão social”, produzindo, assim, uma solução para os dramas pessoais do poeta, fato que não se restringe apenas a ele, já que as diferenciações sociais expandem-se para outros indivíduos que vivem à margem das construções heteronormativas, sendo marginalizadas e anuladas perante as “promessas da modernização”. A condição homossexual e o “antagonismo social”, como pontuado por Iumna Simon, são “elevados” no exercício do autor. A força e bravura da voz enunciativa promovem uma transposição dos elementos sagrados, fazendo de seus versos uma resposta política contra os discursos hegemônicos.

A necessidade de ter visibilidade e dialogar sobre as contradições que a democracia nos impõe

move o trabalho de Waldo Motta. A criação dele se nutre de uma vida circunscrita em adversidades produzidas por uma visão ortodoxa e burguesa acerca da sexualidade humana. O projeto “erotismo sagrado” é formulado seguindo elementos que retomam a vida de um indivíduo que está envolto em uma questão existencial e social associada ao vexame, ao despudor, à subversão, ao pecado, enfim, ao ser que não tem lugar na sociedade contemporânea. O discurso homossexual alavanca sua postura lírica e isso demarca claramente o espaço por onde sua poesia circula.

O fazer poético de Waldo Motta está associado ao conhecimento de si, na busca frenética por um processo de revelação que se reconstruirá a partir de sua religião, sua poesia: “A poesia é a minha/ sacrossanta escritura,/ cruzada evangélica/ que deflagro deste púlpito” (MOTTA, 1996, p. 79). A consagração da poesia como instância santificada e sagrada, sintetiza o aspecto (des)respeitoso do poeta, ao tratar de temas que geram ainda controvérsias na sociedade atual. A afirmação da homossexualidade e a condição social do poeta são os assuntos selecionados para os poemas que compõem *Bundo e outros poemas*, temáticas também encontradas em obras anteriores, mas agora com contornos literários mais ampliados e radicais. A espontaneidade e o descuido com a linguagem não são mais a essência do projeto literário inaugurado com esta obra, primeiro destaque do autor no âmbito acadêmico.

Ao contrário do que se possa imaginar, o leitor não encontrará nos versos de Waldo Motta apenas um texto de ordem meramente particular, caracterizado por alguns críticos como uma poesia monotemática e desbocada³. A primeira impressão talvez seja esta mesmo, mas a linguagem é extremamente bem cuidada, com contornos de grande erudição no trato com as mitologias, as quais o poeta demonstra conhecer muito bem, assim como, embora trabalhe com palavras que recorrem à representação do baixo corporal, Motta sabe trabalhá-las de forma a construir uma ourivesaria da baixeza, produzindo um excesso que beira o barroco e sua estética do desperdício.

Em *Bundo e outros poemas* temos um diálogo poético ancorado em subversões e paródias almejando desconstruir os obstáculos instituídos pelo discurso burguês e opressor, já que o foco de seu trabalho artístico se encerra naquilo que o próprio autor resolveu intitular de “erotismo sagrado”: “[...] como religião e erotismo em minha poesia sejam a mesma coisa, resolvi chamá-lo de erotismo sagrado” (MOTTA, 2000, p. 61). O altivo/ elevado/ sagrado se associa ao exercício lírico para acomodar o homoerotismo em uma instância transcendental e espiritual. Cremos que sua poesia tenha a capacidade de atribuir um outro lugar para a questão homossexual, e esta condição não heteronormativa⁴, dita profana, terá como púlpito o local considerado pela tradição literária como

3 Esta visão acerca da obra de Waldo Motta é defendida por Fábio Souza Andrade (1997) e Miguel Sanches Neto (1997).

4 A heteronorma ou heteronormatividade é o padrão sexual dos povos ocidentais determinado na/pela cultura, o qual exerce o poder de reiterar como normal apenas as relações sexuais entre pessoas de sexos diferentes. A dominação heterossexual, segundo Monique Wittig (2006), tem suas bases alicerçadas em três pilares diferenciadores dos sexos: a constituição biológica, hormonal, genética, a divisão para o trabalho e a ideia de uma natureza inata dos corpos, dessa maneira, a solidificação das distinções sexuais acabam por estabelecer uma hierarquização dos sexos e, consequentemente, cria-se uma estrutura promovedora de diversas formas de opressão e exclusão a partir de estratégias consolidadoras da heterossexualidade. Qualquer configuração sexual que escapa do binarismo (homem/ mulher) sofre alguma forma de discriminação e preconceito,

um repositório dos sentimentos mais nobres da humanidade. Dessa maneira, na lírica de Motta, o homoerotismo é reabilitado, pois sai dos becos e guetos e ganha o espaço sagrado da instância poética.

Desse modo, o poeta pode ser visto como um ativista pelo amor dos homossexuais ou um terrorista anal, conforme teoriza Beatriz Preciado (2009), pois utiliza sua poesia para positivar o sexo entre os homens, insistindo na necessidade de fazer com que a sexualidade masculina e seus afetos estejam na ordem do dia da sua poesia. Motta se coloca como um dissidente da poesia higienizada, acolhida pela academia, produzindo poemas da ordem da dissidência sexual. Ele é performativo e seus poemas vão completamente contra as normalizações da sexualidade engendradas pelo poder reinante da ordem estabelecida na cultura do patriarcado. O poeta se recusa a ver no desejo sexual homoerótico uma patologia, ou talvez por isso mesmo, em seu terrorismo anal, produz-se como monstro de seu próprio desejo. Essa subjetividade ex-cêntrica apresenta-se em sua produção poética como um modo político de exercer seu ofício. Seus poemas vão contra a ordem estabelecida pela cultura ocidental judaico-cristã, criticando completamente a heteronormatividade, operando com a subversão não só do código poético, mas rompendo com os padrões estabelecidos, profanando textos os mais diversos, principalmente a Bíblia e sua mitologia.

No poema “Iniciação de Jacó”, Waldo Motta apropria-se do mito bíblico, no qual Jacó sonha com uma escada que está entre a terra e o céu, criando a legenda que dará início às doze tribos de Israel e a ligação extrema destas com Javé. É devido ao sonho que Jacó tem a certeza da existência de um deus único, ao qual passará a servir, transformando-se no grande patriarca, pai de dez filhos, que juntamente com dois netos dele, os filhos de José, irão constituir as tribos judaicas. Este é o mito, mas o poeta contemporâneo subverte completamente a situação primordial, produzindo a partir da história mítica uma cena de iniciação sexual homossexual, reconstruída em linguagem metafórica ambígua e de fina ironia, conduzindo-nos ao caminho da revelação e do encontro com a intimidade decantada de Jacó. A expressividade do poeta conduz o leitor a visualizar o ato de profanação do corpo de Jacó, produzido pela divindade, sob a instância das forças misteriosas que operam na articulação do desejo homoerótico:

INICIAÇÃO DE JACÓ

Numa pedra Jacó buscou o apoio
para a sua cabeça e, como eleito,
descobriu o consolo dos aflitos,
o bálsamo de todo sofrimento,
encontrando a pedra fundamental,
obra-prima e trono do Obreiro.
Aquela noite, na casa de Deus
Jacó entrou, a conhecer o Esposo,

porque “a sociedade heterossexual não é a sociedade que oprime somente às lésbicas e aos gays, oprime a muitos outros/ diferentes, oprime a todas as mulheres e a numerosas categorias de homens, a todos os que estão em situação de dominados” (WITTIG, 2006, p. 53).

O excelso Esposo dos varões eleitos,
e como eleito ao seu gentil afeto,
do calcanhar à cabeça o conheceu,
corpo e alma transidos de amor.
E em seus mais íntimos recônditos
conhecendo-se Jacó e o Senhor,
aquela noite em Betel,
chamada desde sempre Luz,
cidade templo do Onipotente,
do calcanhar à cabeça, por inteiro,
Conheceu os mais íntimos aposentos
do celeste Esposo, o feliz varão
que o senhor transforma em Israel.
Ali soube Jacó, em grande enlevo
e mui grande alegria, aquela noite,
soube Jacó, em si, a via estreita,
secreta e exclusiva dos eleitos,
que une, pelo reto, a Terra aos céus
e, desvestindo os véus de seus mistérios,
desterra-nos o Céu interior.
(MOTTA, 1996, p. 55).

Jacó, personagem bíblica, é filho de Isaque e Rebeca e é irmão gêmeo de Esaú, o primogênito. Sua história é relatada no livro de Gênesis e seu nome, do hebraico Yaakov, significa o suplantador, derivando da palavra “calcanhar”. Jacó recebe este nome pelo fato de ter sido o último a nascer, segurando com a mão o calcanhar de Esaú, de quem toma o direito à primogenitura. No caminho para Harã, onde deveria desposar uma das filhas de Labão, dorme e sonha com a escada, sendo este o momento flagrado pelo poema de Motta, o qual subverte a história considerada sagrada pela cultura ocidental judaico-cristã.

São 28 versos e uma única estrofe na qual se narra o sonho de Jacó, o qual adentra as moradas do Senhor, ao ser penetrado pela divindade. No mito bíblico, Jacó sonha com uma escada que liga a terra ao céu, e Motta vai utilizar-se de seu poema como uma escada ascendente assim como ocorre no sonho de Jacó. No entanto, o poeta traz o objeto de escalada para a enunciação de seu poema, encaminhando-se da palavra “pedra”, presente no primeiro verso, chegando até o significante “Céu” do último verso. A escada é simbólica para a tradição judaico-cristã, pois indicaria a ascensão dos mortais à condição de imortalidade da alma no paraíso e na eternidade. Motta, ao invés de utilizar a palavra sonho no título, escolhe a expressão “iniciação”, transformando o que é da ordem do onírico em algo mais palpável, materializado na iniciação mística e sexual de Jacó. Este é o preferido do Senhor não apenas para ser o grande chefe das tribos de Israel, mas é o escolhido do afeto do Senhor, o eleito para os deleites sexuais do Senhor. A iniciação de Jacó no poema de Motta se deu pela via do prazer sexual, e os dois, tanto Jacó quanto seu esposo excelso, gozam dos prazeres carnais e místicos concomitantemente.

Deus é denominado no poema como o “Esposo”, o “Senhor”, o “Obreiro”, destacado como iniciador sexual, o qual garante a Jacó a consumação de seu desejo descoberto na morada sagrada daquele que proporcionou o contato com o que era interditado e incompreendido: uma relação sexual entre homens. Assim, o poema de Waldo Motta profana a história sagrada, o que se liga à sua ação de produzir um texto terrorista anal: “Texto que confronta diretamente a linguagem heterossexual hegemônica.”⁵ (PRECIADO, 2009, p. 138 – Tradução nossa). Tomando o senhor não apenas como a tradição judaico-cristã demanda, mas como aquele que é dono do corpo do outro, assim como o que ordena ao outro que se case, que constitua família e povoe a terra, reproduzindo um povo inteiro que ame e tema seu amo, o poema se constitui como arma de terror contra a ordem estabelecida pelo mito. É preciso lembrar que Jacó está indo buscar uma esposa para si, e, no poema, ele encontra um esposo, que o fará, pela via mística, ser o grande patriarca de Israel, o que só será possível a partir de sua união com uma mulher. No entanto, Motta apresenta a iniciação sexual de Jacó com o Senhor, a qual antecede ao casamento de Jacó com Lia, sua primeira esposa. Motta, portanto, desloca o sentido mítico, pois antes da união heterossexual, é da união homossexual que virá a ordem para que sua prole futura se reproduza. É da união sexual/mística, portanto, profana, de Jacó com Javé que as doze tribos irão surgir. Motta (re)produz o contrato de fé entre Jacó e Javé como uma relação sexual, indo na contracorrente da sociedade patriarcal, que não concebe a possibilidade de uma relação sexual homossexual gerar frutos. Desse modo, o poeta reescreve o mito, subvertendo completamente a ordem das coisas sagradas, profanando-as. A reprodução da prole se dá de forma simbólica, antes de se transformar em realidade verossímil dentro do mito. É como se Motta contasse o que é anterior ao mito ou aquilo que este subsumiu, interditou, recalcou para se (re)produzir.

Segundo Giorgio Agamben: “Profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular.” (AGAMBEN, 2007, p. 66). Desse modo, em “Iniciação de Jacó”, o poeta Waldo Motta cria um jogo entre o alto e o baixo, já que a relação sexual homossexual de Jacó, de ordem profana, recebe um tratamento sagrado, promovendo uma “neutralização daquilo que profana”. O altivo, que outrora era sagrado e separado do universo profano dos humanos, “perde a sua aura e acaba restituído ao uso” (AGAMBEN, 2007, p. 68). O poeta, assim, usa do sagrado, profanando-o para enfatizar uma ação humana que visa à satisfação do corpo e à descoberta da sexualidade e do prazer de Jacó. Dessa maneira, profanar “não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas.” (AGAMBEN, 2007, p. 75). As angústias de Jacó são reveladas perante o deus altivo, que perde, literalmente, seu juízo, ao gozar da carne e do corpo místico de seu servo.

O novo uso dado ao elemento sagrado pode ser constatado também a partir da subversão que o poeta Waldo Motta faz ao parodiar a trajetória de um herói clássico. O tom narrativo é evidenciado

5 “Texto que confronta directamente el lenguaje heterosexual hegemónico.” (PRECIADO, 2009, p. 138)

pelas marcações espaciais “Numa pedra”, “na casa de Deus”, “Betel” e “Ali” e temporal “aquela noite” para nos contar uma história exemplar de Jacó. A transformação do herói, em sua jornada iniciática, se dá em sua entrada, virgem ainda, na casa de deus, Betel, onde conhecerá o amor, sendo introjetado nos mistérios gozosos, tendo por consequência sua elevação, graças ao fato de Jacó ter “os véus de seus mistérios” descortinados pelo “Esposo”.

Na rasura que Motta imprime ao mito, Jacó, o suplantador, conhece o seu esposo do calcanhar à cabeça, duplamente reiterado no poema, nos versos 11, “do calcanhar à cabeça o conheceu”, e 18, “do calcanhar à cabeça, por inteiro”, o que indica um conhecimento do corpo do senhor, não apenas platônico, visto que o verbo conhecer pode indicar que alguém toma conhecimento de algo ou sabe de algo, guarda algo na memória, como também pode ser lido na acepção sexual, utilizada comumente como “conhecer no sentido bíblico”, o que significa manter relações sexuais. Motta faz uso do verbo “conhecer”, no verso 11, logo depois da expressão “do calcanhar à cabeça”, e no verso 18, a expressão “por inteiro”, faz complementação ao verbo que abre o verso 19. Essa reiteração do conhecimento de Jacó, do calcanhar à cabeça de seu esposo, é bastante ambígua e, ao mesmo tempo, por demais instigante, sobre o conhecimento bíblico de mão dupla entre Jacó e seu Senhor. É preciso levar em consideração que o nome de Jacó advém da expressão “calcanhar” o que faz com que se opere um espelhamento entre Jacó e o Senhor, pois pode-se considerar que é pelo calcanhar que se inaugura o conhecimento, na iniciação de Jacó. Assim, o espelho de Narciso, demonstra a semelhança entre os dois, a igualdade de gênero e de sexo entre Jacó e Javé, sujeitos com nomes semelhantes, compostos de duas sílabas, sendo a primeira a mesma “Ja”, assim como a tônica se dá na sílaba final. Como os seus nomes, os calcanhares de um dos sujeitos se iniciam, se conhecem, pois são tocados pelos artelhos do outro, como a lembrar que, em algum momento, alguém ficou de costas para o outro e foi conhecido desde o calcanhar até a cabeça. O corpo de deus seria a escada vista por Jacó em sonho, mas também pode-se ler que Jacó sobe a escada, assim como o verbo subir, no sentido de elevar-se, também pode ser lido como trepar, que pode ser tomado como significado chulo indicando sentido sexual, o que mais uma vez produz a desrazão do “obreiro”.

Do calcanhar à cabeça é possível traçar uma linha reta no corpo humano, que se estende em sentido vertical, o que dá a ideia de ascese, assim como se pode pensar na retidão do caminho percorrido a ligar o calcanhar, passando pela coluna, e chegando ao pescoço e à cabeça. Essa relação da retidão do caminho implica se pensar no próprio corpo do sujeito e de suas relações, pois se se vai do calcanhar à cabeça, do Senhor, percorrendo o caminho do corpo, do baixo ao alto. Assim também é possível pensar que Jacó vai do calcanhar, o significado de seu nome, à cabeça, à chefia das tribos de Israel.

Nos versos 19, 20 e 21 o poema nos informa: “Conheceu os mais íntimos aposentos/do celeste Esposo, o feliz varão/que o Senhor transforma em Israel”. Desse modo é possível perceber que a

metáfora sexual se produz na ideia de conhecimento do mais recôndito do Senhor, ressaltando a imagem de morada de deus, o que também deriva em corpo de deus, pois o “corpo é a morada do senhor”, conforme se pode ler em Coríntios, capítulo 3, versículos 16-17: “Vocês não sabem que são santuário de Deus e que o Espírito de Deus habita em vocês? Se alguém destruir o santuário de Deus, Deus o destruirá; pois o santuário de Deus, que são vocês, é sagrado.” Assim, Jacó, o feliz varão, penetra na carne do Senhor assim como este penetra o corpo de seu eleito. A expressão “varão”, que na língua portuguesa irá derivar na expressão “barão”, significa homem adulto, indica o sujeito do sexo masculino, advém do latim “*vir*”, tendo sua raiz na palavra “*virilis*”, que diz respeito ao masculino, que é próprio do varão. Esta expressão também é de uso corrente como “vara grande”, o que em linguagem chula indica “pênis”, podendo ser lida como órgão avantajado. Na relação tecida pelo poema, é possível ler que Jacó é um homem adulto feliz, mas também é com seu membro que ele conhece os recônditos do corpo de seu Obreiro. Novamente a ideia da união entre o celeste, o esposo, e o terrestre, Jacó transformado em Israel, se dá no poema, e o membro de Jacó se regozija, goza por isso, o que o fará seguir com seu falo, signo de poder patriarcal, a fecundar Israel: ele terá três mulheres e dez filhos, partindo de seu próprio nome, conforme dito anteriormente, Jacó, calcanhar, para ascender à condição de cabeça, patriarca, chefe das tribos.

De acordo com o poema, a revelação de Jacó se deu por “uma via estreita” e “secreta”, pelo “reto”. A ideia do caminho estreito que leva à verdade e à iluminação ou à santidade é subvertido mais uma vez pelo poema, que transforma a via do saber e do conhecimento em elemento do baixo corporal, pois localiza essa via reta no reto. Essa porção final do intestino grosso está diretamente conectada ao ânus, o que pode nos levar, por contiguidade, ao prazer sentido pelos dois sujeitos, Jacó e Javé, envolvidos na relação anal que mantêm. Desse modo a ideia de retidão, de seguir o caminho do bem, é levada diretamente ao caminho do reto e sua proximidade com o ânus, que proporciona prazer anal, gerando a subversão de toda ordem, desde a ordem religiosa, moral, à própria ordem do prazer na cultura patriarcal, a qual não permite que o deleite possa se dar nessa parte do corpo. Pensando com Georges Bataille, em *O ânus solar* (2007), e Beatriz Preciado, em “*Terror anal: apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual*” (2009), Waldo Motta dá ao ânus o lugar que a ciência, a religião e o direito lhe negaram por muito tempo, pois, ao contrário dessas instituições, o poeta entroniza o ânus como objeto digno de respeito, causador de (des)ordem, de alegria, de deleite, que traz iluminação ao mundo.

A profanação é notada o tempo todo no poema, criando um campo de tensão permanente “entre natureza e cultura, privado e público, singular e comum” (AGAMBEN, 2007, p. 75). É da comunhão com deus que Jacó sairá transformado e ascenderá ao poder. Waldo Motta usa da história bíblica de Jacó para empreender um jogo de ordem erótica. Os versículos bíblicos nos relatam uma vida que se iniciou de maneira opressora e excluída, pois Jacó queria ser o primogênito e, ao enganar

seu pai, foi jurado de morte pelo irmão Esaú, tendo que abandonar sua vida familiar. O afastamento e a mentira fizeram de Jacó um ser angustiado que só obteve redenção quando o Senhor resolveu ouvir seu clamor e suas aflições. De certo modo, Jacó teve, no poema, suas aflições resolvidas quando seu desejo sexual reprimido foi saciado pelo seu esposo, que o leva aos céus, outra figura de linguagem muito utilizada para corresponder ao gozo sexual. As angústias são transformadas em prazer e gozo e isso, de certa forma também, nos remete à necessidade de superá-las. A experiência interior que o sujeito do poema de Waldo Motta revitaliza a partir da primeira relação homossexual de Jacó, coloca-nos no jogo recorrente que travamos com as questões que são rotineiramente conduzidas por elementos proibitivos: a angústia de transgredir o interdito e logo após estarmos enredados na mesma situação de intimidação.

Ao infringir o interdito, promovendo um novo olhar para a leitura bíblica, a história de Jacó é percorrida pelo poeta contemporâneo por via erótica e profana, numa satisfação plena do seu desejo de desajuizar o que está ordenado pela razão da tradição religiosa. O poema, ao se realizar em uma longa estrofe sugere a ideia de prolongamento da experiência sexual e do desejo. Assim, o erotismo evidenciado no poema “Iniciação de Jacó”, coloca, parafraseando Georges Bataille (1987), conscientemente, o ser em questão, já que a intimidade e a “experiência de dentro” é a energia vital que nos sustenta frente às angústias e às interdições.

A paródia realizada por Waldo Motta tem uma dependência do modelo preexistente relatado na bíblia, entretanto a ironia e o humor são suscitados a partir da subversão e da profanação operadas. Assim, o proibido passa a evidenciar algo misterioso, sublinhado pelo jogo entre o profano e o sagrado. O poeta toca neste último para libertá-lo e usá-lo de maneira profanadora e humana, deslocando o alto para uma cena sexual de consumação da carne e do prazer. Ao valer-se da história de Jacó para sua composição literária, o poeta reitera o desejo homoerótico como tema fecundo para a produção de poesia, digno de ser levado em consideração para a matéria literária. Se no mito bíblico, Jacó se passa por Esaú e deseja o lugar do irmão, na poesia de Waldo Motta, o desejo homoerótico é descortinado e revelado por um poeta que deseja tomar seu lugar no mundo, pois, não querendo ser o baixo ou tomado como apenas o calcanhar do mundo, exige ser cabeça pensante, produtora de poesia profanadora, terrorista. Nessa ação política de rasura do mito está o desejo de Waldo Motta em ser respeitado como bom poeta, assim como exige ser respeitado como cidadão.

A sexualidade no poema é forma de transgressão deliberada em que o reprimido emerge para o espaço da poesia, objeto sagrado para muitos, principalmente para aqueles que pensam que o poema, por ser objeto nobre, só deve tratar de matéria sublime. Neste espaço, o poeta se vê longe do alcance do poder, desordenando as estruturas que mantêm a normatização e a homogeneização da sociedade.

Vale destacar que o erotismo homossexual não deixa de representar uma maneira de também questionarmos os limites que se estabelecem no processo de constituição do sujeito. O poeta Waldo

Motta traz para o cenário literário uma maneira peculiar de tratar o sagrado e o profano, pois a possibilidade de conciliação destas duas esferas, aparentemente opostas, só pode ser transposta se imaginarmos o desejo como mediador da erotização. Acreditamos, assim, que o erotismo, ao se referir a uma interdição, se caracteriza por ser, ao mesmo tempo, fundamento da cultura – como a sua proteção e garantia contra tendências autodestrutivas – e o seu dínamo criativo, que gera o desejo da sua própria transgressão. Um desejo de experimentar tudo aquilo que se encontra conscientemente fora do permitido, em relação ao trabalho, à morte, à sexualidade, e que fundamentalmente se relaciona com o sagrado.

“A arte é vista como expressão da consciência humana do “outro”, de um “além” que não se experimenta senão através de mediações ou indiretamente.” (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 91-92). O jogo poético entre o sagrado e o profano realizado por Waldo Motta traduz a maneira muito peculiar, demolidora até, com que sua expressividade se volta para uma causa e uma condição particular. Essa violação realizada pelo poeta tem como objetivo abrir o ânus da cultura, fechado que está às sexualidades dissidentes. O poeta traduz uma passagem bíblica e transforma a sua angústia em arte, a qual necessita causar sérios danos à ordem religiosa e mítica constituída, tornando o Senhor em objeto de desejo, não mais como juiz que ordena, mas como sujeito erótico, homoerótico, melhor dizendo, cujo juízo se perde diante de seu feliz varão, produzindo uma nova (des)ordem.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- ANDRADE, Fábio de Souza. Gozo místico. *Folha de São Paulo*. Caderno Mais. São Paulo: 07.09.1997. p. 13.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antônio Carlos Viana. – Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BATAILLE, Georges. *O ânus solar*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Assirio e Alvim, 2007.
- BIBLIA SAGRADA. A. T. Gênesis. 34. ed. São Paulo: Editora Ave Maria, 1982. cap. 28, p. 79.
- CALDEIRA, Rodrigo Leite. Waldo Motta: poesia, crítica e problema. In: *Contexto – Revista do Programa de Pós-graduação em Letras*, - n. 15 e 16. Vitória, ES: Editora da Universidade Federal do Espírito Santo, 2009, p. 334-345.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*; trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.
- MOTTA, Waldo. *Bundo e outros poemas*. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 1996.
- MOTTA, Waldo. Saída para dentro. In: MOTTA, Waldo. *Transpaixão*. Vitória: Kabungo, 1999. p. 7-10.
- MOTTA, Waldo. Enrabando o capetinha ou o dia em que Eros se fodeu. In: PEDROSA, Célia. *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000, p. 59-76.

PRECIADO, Beatriz. “Terror anal” (Posfácio). In: HOCQUENGHEM, Gui. *El deseo homosexual*. Trad. Geoffroy Huard de la Marre. Santa cruz de Tenerife: Melusina, 2009. p. 133-170.

SANCHES Neto, Miguel (1997). Poesia e as subculturas do gosto. *Gazeta do povo*, Curitiba, PR, 10/03/97, In: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/msanches13.html>>, acesso em 10/11/2011.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

SIMON, Iumna Maria. Revelação e desencanto: a poesia de Valdo Motta. In: *Revista Novos estudos*, São Paulo: USP, nº 70, 2004. p. 209-233.

FESTA DA RASPA: CONVERSAS COM A POESIA BIXA DE FRANCISCO MALLMANN SCRAPE'S PARTY: A CHAT WITH FRANCISCO MALLMANN'S FAG POETRY

Caio Arnizaut Riscado¹

Resumo: A partir de poemas do livro *haverá festa com o que restar* (2018) o artigo apresenta uma leitura da produção bixa de Francisco Mallmann e relaciona seus gestos com os de outras autoras como, por exemplo, Ana Martins Marques e Maria Isabel Iorio. Para localizar a produção dissidente de Mallmann, o texto utiliza como referência o conceito de precariedade, articulado por Judith Butler, e passagens do pensamento de Paco Vidarte sobre a formulação de uma ética bixa. Além disso, propõe a festa como prática de autocuidado e possibilidade de celebração da vida.

Abstract: Starting from the poems of the book *haverá festa com o que restar* (2018), this article presents a readout of Francisco Mallmann's fag production and connects its gestures with those from other authors as Ana Martins Marques and Maria Isabel Iorio. To place Mallmann's dissident production, the text uses the concept of precariousness as a reference, articulated by Judith Butler, and extracts from Paco Vidarte's thinking about the formulation of a faggot ethics. Furthermore, the present work proposes the party as a practice of self-care and as a celebration of life.

Palavras-chave: Francisco Mallmann; Literatura Brasileira; Poesia Bixa; Precariedade; Festa.

Keywords: Francisco Mallmann; Brazilian Literature; Fag Poetry, Precariousness; Party

Começo esse texto a partir das mesmas considerações que estabeleci quando fui convidado por Francisco Mallmann para assinar a orelha do seu primeiro livro de poesias, *haverá festa com o que restar* (2018), publicado pela editora Urutau. Insisto na continuidade dessas percepções por considerar que agora, em 2019, elas se mantêm pertinentes. Desse modo, o texto que construo apresenta um mergulho mais vertical na produção de Mallmann, relacionando seus gestos com os de outras poetas, mas não com o intuito de comparar essas criações. Se me atrevo a juntar em um mesmo lugar produções de pessoas diferentes é porque, assim como me afeto pelo que me atravessa, persigo o desejo de colocar as coisas do mundo em relação. Se realizo o chamado por outras autoras é para criar possibilidades de conversa, encontro.

Nesse sentido, é que começo a abordar o universo articulado por Francisco. Eu me encontro com o seu livro e, logo de cara, paro para reler o título: *haverá festa com o que restar*. Além de afir-

¹ Doutor em Artes Cênicas pelo PPGAC da UNIRIO, professor substituto do curso de Artes Cênicas, habilitação em Direção Teatral, da Escola de Comunicação da UFRJ, diretor teatral, artista pesquisador e performer.

mativa, a sentença pode ser considerada propositiva, pois há um salto narrativo que marca (e, por que não?, legítima) a festa como ação futura possível. Nesse início de diálogo é fundamental perceber que a noção de futuro produzida não está aprisionada a uma temporalidade linear. “Haverá festa” não somente como consequência futura, mas, e sobretudo, como proposição de desorganização dos fatos e, também por isso, comemoração da possibilidade de existência: vida. Dessa forma, o futuro proposto por Francisco não se restringe ao amanhã que acorda depois dos acontecimentos noticiados. Ele, o futuro, a possibilidade da festa, é também um exercício diário, prática de autocuidado e celebração em vida e pela vida.

A sentença propositiva também pode ser lida como uma “espécie de promessa” (MALLMANN, 2018, p.101), compromisso firmado em escrita do poeta para consigo e para as suas. O exercício de zelar pelo festejo atravessa a estruturação da linha do tempo tradicional e multiplica a ideia de momento. Passado, presente e futuro são sempre o agora – o agora em que, ainda, é possível reconhecer com vida todas aquelas que estão sempre na linha de frente, sofrendo os primeiros golpes. Cada momento é revestido de pura potência de vida: eu comemoro o encontro, pois não posso deixar de fazer festa com o fato de poder te ver viva. Eu prometo, todos os dias, fazer festa pela tua vida, celebrar teu corpo. E se “um corpo é primeiramente encontro com outros corpos” (PELBART, 2007, p.63) te vejo para, nesse processo, também poder me olhar. Nos juntamos afetadas pelo compromisso da festa para criar, através do reconhecimento mútuo, um bloqueio. Uma barreira contra o projeto engajado em nos fazer morrer.

Mas “aqui ninguém vai ser morta digo segurando / a mão das minhas amigas / aqui ninguém vai ser morta e então / brindamos na calçada / com copos de plástico / nada de tim tim o som é outro / tenho rasgado copos enquanto a polícia / fecha outro bar” (MALLMANN, 2018, p.60). A promessa da festa é tentativa de assegurar a vida. Dentro do livro, nas palavras de Francisco que também são o fora, porque a linguagem pode se tornar ineficiente se não aplicada a determinado contexto, ninguém vai morrer. Mais uma vez, a afirmativa é clara e a sentença tem forma de aliança coletiva: “digo segurando a mão das minhas amigas” (MALLMANN, 2018, p.60). Nessa temporalidade (em que as mãos se juntam e co-criam o presente) o futuro só é possível se for agora. Então, o brinde não projeta tempos melhores, pois nesse contexto o melhor já tem local. Não importa se é uma fase, tampouco o que vai ou não vai passar, importa comemorar o dia dentro do dia – como se renascer fosse uma escolha, antes mesmo de morrer.

Paco Vidarte em *Ética Bixa: proclamações libertárias para uma militância LGBTQ* (2019) afirma que “a bixa, quando nasce, apaga todo o rastro de sua origem. Para começar sai correndo de casa. Uma bixa, por definição, só tem futuro. E presente” (VIDARTE, 2019, p.57). Vidarte conversa

com Mallmann porque também embaralha as noções temporais. Poderíamos pensar que alguém que “só tem futuro” olha com pouco interesse para o presente porque não consegue se desvincilar da preocupação de projetar-se no amanhã. Mas, se por definição, uma bixa só tem futuro e presente, a colocação de Vidarte ganha outro sentido. A bixa só tem futuro porque está, justamente, escorada no presente. É a ideia de presente, como futuro que se faz dentro do agora, que equilibra e ampara a vida daquelas que estão marcadas para morrer. Depois de fugir de casa e apagar sua origem, a bixa renasce a cada dia. E recupera suas forças naquilo que lhe deveria ser próprio, mas que insistem em tirar. Ou seja, na própria vida que, de tão ameaçada, se torna razão para a festa.

Assim como Mallmann, a poeta sapatão Maria Isabel Iorio também identifica a necessidade de se comemorar o fato de seguir em vida. A partir dos encontros ela sublinha a força da festa, a potência dos corpos quando juntos: “eu gosto de pensar que estamos nascendo toda vez que damos os olhos com força” (IORIO, 2019, p.110). A poeta celebra o nascimento como possibilidade de afirmação diária porque o futuro só pode se dar no agora. E o simples comparecimento, por exemplo, em um aniversário pode não acontecer. Se existe um sistema engajado em nos fazer morrer, Iorio e Mallmann parecem concordar que o nosso viver é uma espécie de contra-trabalho: “quando vejo alguém que gosto / faço festinha / como se pudesse ser um aniversário / um dia em que nascemos / não estou certa quantas vezes / nos é permitido nascer” (IORIO, 2019, p.64).

Celebrar a existência, nesses contextos, é também uma maneira de resistência. Sempre houve festa, assim como “sempre houve bixas, sempre haverá bixas” (VIDARTE, 2019, p.57). Mas a festa das bixas, das sapas e dos restos, essa festa específica, comemora a vida porque não pode desprezá-la; porque entende que o fervo também é luta. E, então, a ação de festejar ultrapassa a banalidade cotidiana para ser praticada como ato político de participação e interferência na vida pública. “Podem nos humilhar, exterminar, encarcerar, enforcar. Mas voltamos sempre a nascer” (VIDARTE, 2019, p.57). E, para além daquelas que ainda estão sendo geradas, renascemos a cada dia para transformar qualquer ameaça em brinde, angústia em força propositiva, rasteira em salto alto. Renascemos porque, assim como colocou Margarida Maria Alves, líder camponesa assassinada nos anos 80: “medo nós tem, mas não usa”².

O medo é característica estruturante desses (nossos) corpos, suas relações com o mundo e as coisas do mundo. Não usar o medo não significa ignorá-lo. Percebe-se o medo para transformá-lo em combustível de continuidade da luta - também entendida como festa. Como dito anteriormente, nós

² Margarida Maria Alves foi a primeira mulher a presidir um sindicato de trabalhadores rurais no Brasil. Em Alagoa Grande, na Paraíba, após inúmeras ameaças de morte por cartas e telefonemas, Margarida foi assassinada na porta de sua casa, na frente do filho e do marido, atingida por um tiro no rosto de espingarda calibre 12. Durante toda a sua vida enfrentou fazendeiros e donos dos engenhos de cana-de-açúcar do brejo paraibano em defesa dos direitos das mulheres e homens do campo. Margarida é lembrada por sua bravura e persistência na luta ao lado do povo: “da luta não fujo. É melhor morrer na luta do que morrer de fome”. Para mais informações, ver: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2019/08/saiba-quem-foi-margarida-alves-sindicalista-que-da-nome-a-marcha-camponesa.shtml> – último acesso em 23/08/2019.

sempre voltaremos a nascer. Mas enquanto a morte não chega é fundamental a manutenção da vida, sua multiplicação em formas não normativas que possam enfraquecer o projeto de silenciamento e aniquilamento a que somos submetidas. Se viver com medo define aquilo que podemos entender como horizonte de vida, nossa estratégia é reavaliar o plano por dentro, decupar as linhas de força que se organizam para ajustá-las em outras direções.

O ajuste das forças pode ser percebido também nos detalhes. Nessa festa que se faz com a sobra, ou seja, a partir da ideia de ser uma sobrevivente e não um ser com uma vida plena, até o barulho do brinde é diferenciado: “nada de tim tim o som é outro” (MALLMANN, 2018, p.60). Nas calçadas e esquinas, lugares onde, talvez, a festa passe a ser proibida, pois a polícia está comprometida em não nos deixar ocupar a cidade, o recipiente em que se serve a bebida é mesmo o copo de plástico. Na materialidade do copo, percebe-se também o caráter da festa: ela é da sobra e precisa ser provisória. Rápido um brinde! Ou um brinde rápido. Pois logo a polícia vem aí e será preciso esvaziar a cena, desmanchar a fotografia da roda e encontrar uma nova possibilidade de futuro, ainda dentro do mesmo dia.

Se Francisco Mallmann tem rasgado copos (de plástico) a poeta Ana Martins Marques tem quebrado copos (de vidro). A festa de Marques não parece pública como a de Francisco. Mas comemora em sua intimidade a ação de despedaçar coisas sem que ninguém se machuque. Ou que, pelo menos, não seja ela a pessoa responsável por ferir: “tenho embrulhado os cacos com jornal / para que ninguém se machuque / como minha mãe me ensinou / como se fosse mesmo possível / evitar os cortes / (mas que não seja eu a ferir)” (MARQUES, 2015, p.101). A poeta revela sua ação: “tenho quebrado copos / é o que tenho feito” (MARQUES, 2015, p.101). E diz que eles, os copos, são sempre os primeiros a quebrar enquanto que os talheres continuam intactos. Ela olha os cacos no chão e, apesar de recolhê-los com cuidado, observa que “acontecer é irreversível” (MARQUES, 2015, p.101) para, logo depois, constatar “como é fácil destroçar” (MARQUES, 2015, p.101).

O tim tim de Marques é o copo destroçado no chão, a fricção que surge do contato entre dois materiais duros. A poeta tem quebrado copos e Francisco os tem rasgado. Apesar das materialidades e percursos diferentes, a resultante é muito parecida. A imagem do destroçamento é localizada pelas poetas como acontecimento irreversível. Em ambiente público ou privado, na esfera coletiva ou íntima, pela própria ação ou atividade do outro, tornou-se fácil destroçar. O copo, enquanto objeto banal, revela a dimensão escorregadia e frágil das coisas. E por coisas pode-se entender também a própria vida.

O copo que cai das mãos e se desfaz em pedaços expõe, como metáfora, uma rede de ações encadeadas. Se a poeta embrulha os cacos em jornal para que ninguém se machuque, o faz por prever

a trajetória seguinte do copo, o passeio dos seus restos por outras mãos que não as suas. O futuro do copo desfigurado é o corpo do outro. Assim como o futuro do nosso (próprio) corpo não está somente em nossas mãos. Nessa situação, em que cada ação pode ter uma consequência, a dimensão relacional implicada em nossas atitudes pode ser também verificada nos seguintes versos: “tenho andado a tentar / não me ferir e não ferir os outros / enquanto esgoto o estoque de copos” (MARQUES, 2015, p.101).

Copos podem ser comprados, colecionados, guardados etc. O corpo do copo é facilmente substituível, ao passo que o corpo de uma vida não se renova. Isto é, se a vida se esgota por completo, não há nada que possa ser feito, pois sua materialidade não é renovável. A fragilidade da vida é, então, verificada em sua própria precariedade, em sua condição pulsante que nos convoca a interdependência. Se os nossos próprios corpos não estão somente em nossas mãos, a manutenção e circulação dos mesmos estão diretamente ligadas às ações do outro. Dito isso, e a partir dos versos de Marques e Mallmann, localiza-se o problema. Pois, diferente das poetas, nem todo mundo está comprometido em não se ferir e, mais pontualmente, em não ferir o outro.

Butler (2015) diz que a precariedade é um fator característico e fundante da condição humana, pois todas nós nascemos precárias. De acordo com a autora, para que uma vida possa se dar é necessário o engajamento e o cuidado de uma complexa rede de outras vidas. Nesse sentido, a precariedade detona nossa inabilidade para sermos sozinhas e, consequentemente, não só o desejo, mas a necessidade específica de tomar a vida pelo ponto de vista da relação. A filósofa entende a precariedade como um conjunto de práticas, algo determinante na sociabilidade dos sujeitos, desde o nascimento até a morte.

Nós não nascemos primeiro e em seguida nos tornamos precários; a precariedade é coincidentemente com o próprio nascimento (o nascimento é, por definição, precário), o que quer dizer que o fato de uma criança sobreviver ou não é importante, e que sua sobrevivência depende do que poderíamos chamar de uma “rede social de ajuda”. É exatamente porque um ser vivo pode morrer que é necessário cuidar dele para que possa viver (BUTLER, 2015, p.32).

Cuidar de copos não é o mesmo que cuidar de pessoas. A vida, quando destroçada, também se desintegra em cacos que, dificilmente, poderão ser recolhidos de forma integral. O irreversível presente na perda da vida é ainda mais cruel. Por mais que se ritualize a morte, que seus restos sejam queimados ou enterrados, ela continuará a desencadear consequências que ultrapassam a dimensão do corpo atingido. Nesse momento é oportuno fazer uma breve diferenciação: a desintegração natural dos corpos, por mais difícil que seja de aceitar em algumas culturas, é um dado já sabido e, portanto, uma falsa questão para se colocar em debate. Mas o destroçamento agido pelo outro, que não reco-

nhece o seu papel na rede social de ajuda, nomeada por Butler, ultrapassa a precariedade determinante da vida porque trabalha por sua maximização. Nesse caso, na maximização da precariedade, acontecer pode ser reversível.

Se nossa vida está sempre nas mãos do outro, sendo tecida em ações de cooperação positiva ou repulsa negativa, a dependência que temos para sobreviver pode ser o que nos faz pensar na potência das comunidades, mas também na força cruel e violenta que nos silencia, tortura e mata. Dizer que a vida é indiscutivelmente precária “é afirmar que a possibilidade de sua manutenção depende, fundamentalmente, das condições sociais e políticas, e não somente de um impulso interno para viver” (BUTLER, 2015, p.40). A precariedade implica em viver socialmente e o fato de “a sobrevivência de uma pessoa estar estreitamente relacionada com o outro constitui o risco constante da sociabilidade: sua promessa e sua ameaça” (BUTLER, 2015, p.96).

É nesse sentido que Butler busca compreender a precariedade como fundamento da vida e não como um aspecto desta ou daquela vida. Ela reconhece a precariedade para, em seguida, denunciar as condições precárias a que determinadas vidas são submetidas. Essas condições seriam identificadas como manobras do poder. Ou seja, como maximizações da precariedade inerente à vida, como políticas normalizadoras que tornam certas vidas menos reconhecíveis, legítimas e vivíveis, menos vidas. São essas políticas que agem para que algumas vidas não sejam preservadas, não tenham testemunho ou não possam ser lamentadas. Ou ainda: são políticas que definem quais especificidades serão respeitadas, controlando o que pode e o que não pode ser levado como uma vida através da manipulação dos seus enquadramentos no social.

As condições precárias atuam como normas e estão, em sua grande maioria, salvaguardadas pela política dos estados que relativizam questões relacionadas ao entendimento de uma vida vivível em nome do plano de controle da normatividade. Butler nos mostra que cada enquadramento vai definir um determinado tipo de relação com a vida que emoldura, delimitando também suas chances de ser vivida, de gozar dos direitos constitucionais e da cidadania. São essas mesmas condições que elegem quem pode morrer. Assim como quem pode matar, passar fome e sofrer violência - para citar poucos exemplos.

Sobre esse aspecto cruel da sociabilidade, quando viver não implica somente em um impulso interno, Francisco Mallmann diz: “os meninos / não amei quando / eram meninos / e queriam me matar / amei quando não eram / os homens / não amo quando / são homens / e querem me matar / amo quando não são” (MALLMANN, 2018, p.7). Há nesse poema espaço para estabelecer três considerações: a primeira diz respeito a exposição do corpo como alvo de um enquadramento que autoriza a violência exercida contra ele. Francisco se vê deslocada, tanto dos meninos quanto dos homens, e

o que a distancia se relaciona à especificidade de sua identidade e corpo que são classificados pelo poder dominante como desviantes. Quando toma a vida por seu aspecto relacional, a poeta encontra o seu próprio desvio através do desejo de morte que é movido em sua direção. Nesse sentido, Francisco só é a bixa mirada de morte porque antes são os meninos e homens a representação do que a cultura hegemônica define como padrão. É o padrão, o centro, por assim dizer, que termina por definir a margem. Usualmente, fala-se das bixas como diferentes dos homens. Mais uma vez, são elas, as bixas, que *diferem* dos homens – que devem ser tomados como a norma.

Em inúmeros relatos de bixas, principalmente as afeminadas, podemos identificar a mesma dinâmica de marginalização exposta no poema acima. Muitas bixas dizem ter sido nomeadas, xingadas, classificadas e isoladas como bixas antes mesmo de chegarem ao entendimento de suas próprias sexualidades e/ou fluidez entre gêneros. É precisamente nessa exclusão que o sujeito dominante demarca a periferia. Meninos e homens localizam Francisco para colocá-lo distante daquilo que criam como centro de suas comunidades. Nessa movência criminosa que pode ser flagrada, por exemplo, no cotidiano de nossas escolas, Francisco (e todas as bixas) é o espectro do que não se deseja, mas que, ao mesmo tempo, assegura os contornos do sujeito dominante. A presença da poeta elucida o que o dominante não quer para si e não admite como possibilidade de existência. Resumidamente, decupa-se uma das formas de estabelecimento das relações de poder vinculadas aos marcadores de gênero e sexualidade. Meninos e homens só performam a figura assassina do poder porque criam a partir de Francisco o espaço por onde e sobre quem exercê-la: “eu / gostaria de dizer que todas as coisas que me doem já / tiveram ou vão ter o desenho do seu rosto. homem” (MALLMANN, 2018, p.82).

A segunda consideração fala desse mesmo enquadramento a partir de um recorte temporal. Ao utilizar como imagem primeiro os meninos e depois os homens, Francisco ativa a nossa percepção para o fato de que essa mesma violência é uma constante e perdura, apesar da passagem do tempo. Se na infância e adolescência Mallmann sentia que sua vida estava sendo negociada pela presente ameaça dos meninos, hoje essa relação se dá com os homens. O dado temporal na produção de Mallmann marca que a morte de uma bixa não está só relacionada ao fato de que ela é um ser vivo e pode morrer. Somada a essa precariedade fundante da vida está a ação dos meninos e homens que, compulsoriamente, transformam esse aspecto numa condição: “a bicha morre, acho / que tiro, espancamento, linchamento, a bicha morre / (...) pele preta suburbana, corpo caído, no meio do / mundo, no meio da rua” (MALLMANN, 2018, p.39).

Para Vidarte as condições precárias a que somos submetidas impõem uma maneira específica de habitar o mundo. Uma experiência perversa e cíndida que sobrecarrega a infância e torna o amadurecimento precoce uma questão de sobrevivência. A solidão experimentada pela criança bixa não

se compara ao sentir-se só que pode acometer qualquer existência. A solidão das bixas, sapas e trans, para além de afetiva, é também política. Somente depois de crescidas, isto é, se essa oportunidade lhes for concedida, é que elas poderão somar suas produções e recuperar algum sentido de comunidade. De meninos para homens, a reinvenção perante a violência não é uma escolha. Mas uma obrigação, uma sentença.

O que está claro, sim, é que desde pequeninos jogamos em duas frentes e habitamos o mundo de modo perverso e cíndido, mais ou menos esquizofrênico, criando estratégias de socialização, sobrevivência, negociação, ocultamento, dissimulação, visibilidade e política muito peculiares e absolutamente inovadoras que cada um tem que inventar individualmente na solidão da infância, mas que somos capazes de reativar e de aproveitar coletivamente (VIDARTE, 2019, p.57).

Retomando alguns argumentos anteriores e tendo como metáfora para a passagem de tempo essa mudança de meninos para homens, pergunto: crescem as pessoas e, com elas, a vontade de matar? Viver em estado de ameaça pode ser considerado como uma vida? Ou ainda: de meninos para homens, quantas festas, como possibilidade de futuro no agora, Francisco já não armou? A necessidade de sobreviver aos meninos continua com os homens. E, para além desses, poderíamos elencar também outras personagens e instituições que contribuem para que a vida de uma bixa seja configurada como menor e desprezível. Na rede social de ajuda, mencionada por Butler, em que muitos encontram colaboração e acolhimento, a bixa, na maior parte das vezes, se não está entre as suas, se reconhece sozinha: “o nome dela, ninguém sabe, a bicha morre e ninguém / perguntou da onde ela vinha, para onde queria ir, a bicha / que morreu era meio anônima, meio mendiga, não / veio ninguém dizer que sabia, que conhecia” (MALLMANN, 2018, p.39).

A terceira consideração diz respeito ao amor. Apesar da solidão social, política e afetiva, a poeta ainda é capaz de utilizar o verbo amar: “amei quando não eram / (...) amo quando não são” (MALLMANN, 2018, p.7). Se os meninos não fossem meninos, se os homens não fossem homens, haveria (ou há ainda?) a possibilidade do amor? Se o menino não fosse o resultado dessa criação machista, misógina, homofóbica e, mais pontualmente, efeminofóbica³, Francisco poderia amá-lo? A poeta parece disposta a amar meninos e homens, mas não encontra retorno positivo para sua abertura. A bixa oferece amor e recebe humilhação e pancada: “ela deve ter provocado algum homem, deve ter / imitado uma putinha, ela deve ter sido bem safada, a / bicha morre, talvez ela tenha até merecido, eu

³ “O termo homofobia é limitado não apenas por supostamente referir-se somente ao preconceito, a discriminação ou a violência dirigida a gays, deixando de se referir a identidades socialmente mais rechaçadas como travestis e transexuais ou à forma particular de discriminação sofrida por lésbicas. O termo homofobia deixa de expressar componentes fundamentais do que nossa sociedade aponta como sinal de abjeção, em especial o medo do efeminamento em homens e a recusa do feminino em geral. Deixa de questionar a dominação masculina, hetero ou homo, sobre as mulheres e homossexuais femininos. Niall Richardson, por exemplo, opta pelo uso de efeminofobia para ressaltar os traços anti gênero feminino e misóginos presentes nessas formas de discriminação e violência. Assim, ressalta que a fobia não é tanto com relação à homossexualidade e sim com relação ao efeminamento” (MISKOLCI, 2011, p.48).

acho / que mereceu, foi deus, diabo, sei lá” (MALLMANN, 2018, p.39). A bixa se abre para o mundo, mas o mundo não quer ser sua casa: “se você não me ama não posso te amar e se você me detesta / eu não sei a resposta” (MALLMANN, 2018, p.95).

Nessa incompatibilidade relacional e apesar dos não-saberes, Francisco conserva algumas diretrizes e tenta articulá-las de modo que não sejam somente premissas: “teremos de falar sobre / isso em algum momento / nós precisaremos tocar / bem no centro desse corpo mas / não mata por favor não mata” (MALLMANN, 2018, p.12). Para além de balizar as relações, questões que ferem a ética parecem inegociáveis mesmo que de frente para o horror. Onde humanos se comportam como animais e animais são mais sociáveis e respeitáveis que humanos, Mallmann diz: “animais: permitir a fuga, a soltura, as unhas, fazer sangrar bichos ruins, amar as bichas, não dar para o opressor (nem no escuro)” (MALLMANN, 2018, p.93). Abrir as gaiolas, deixar que fujam os bichos para que sobre mais espaço onde se possa exibir os homens. Meninos e homens exóticos porque incapazes do afeto. Fazer sangrar bichos-homens ruins para ver se na dor ainda há a possibilidade de algum encontro. Amar as bichas, profundamente. Não ceder ao breu e fazer-se íntegra na escuridão. Tudo isso é também parte da promessa em ação da poeta que, constantemente testada, não se importa em repetir o que deveria ser óbvio: “o que eu disse foi isso, exatamente, não lutarei com golpes, usarei as palavras” (MALLMANN, 2018, p.96).

Na luta diária por espaço para se manter em vida, Francisco faz questão de destacar os seus materiais de guerrilha: “querido, / te envio palavras, será / tentativa vã engrossar a pele a / fim de evitar os tiros? Será para sempre / triste o caminho entre eu e o outro? (MALLMANN, 2018, p.36). A persistência na palavra valida o combate como dispositivo produtor de linguagem. A disputa não se dá somente no âmbito da carne. O confronto desnuda os imaginários que estão em constante negociação porque ativam subjetividades que, uma vez acordadas, dificilmente voltarão a adormecer. Nesse cenário, torna-se urgente perceber as estratégias de luta para marcar as diferenças. Apesar de reconhecer as feridas, algumas incuráveis, a poeta não parece disposta a devolver na mesma moeda. Em escrita, Francisco afirma de que lado está por reconhecer que as regras do jogo social fazem do tabuleiro um espaço de movências injustas. E, mesmo na desigualdade, igualar-se ao opressor não é uma opção. Uma das maneiras de enfraquecer o dominante, revela a poesia de Mallmann, é distanciar-se da sua forma de lutar: “eles têm as armas / e eu tenho o sangue / é essa a nossa diferença” (MALLMANN, 2018, p. 14).

Embora recorra ao binarismo da linguagem e, por vezes, polarize as questões por meio do estabelecimento de instâncias que podem parecer fixas – as bixas de um lado e, eles, os dominantes, de outro – Francisco não cai no erro de projetar uma unidade para nenhum dos lados. Se, para con-

versar também com Preciado (2011), a poeta sabe que as dissidentes são uma multidão cambiante que, frequentemente, duvida dos movimentos identitários que querem resumir múltiplas vivências a determinado aspecto das mesmas, a separação em escrita funciona como recurso estratégico de combate e delimitação da diferença. A identidade política, talvez, seja a única que ainda nos sirva. Pois a diferença pode ser nossa máxima vantagem, nosso modo mais próprio de lutar pela liberdade em vida.

A identificação e nomeação dos agentes – eles, meninos e homens – é sempre feita no plural. A poesia de Francisco não se seduz pela facilidade de limitar o opressor, mas precisa localizá-lo porque reconhece ser inviável a existência fora da linguagem. Desse modo, assim como as bixas não cabem em uma só classificação, tampouco cabe reduzir meninos e homens a figura de um só inimigo. Isso seria simplificar a complexidade da luta quando ela se dá, cada vez mais, pelo estabelecimento de manobras invisíveis e acordos silenciosos. Por mais paradoxal que possa parecer, a poeta se utiliza dos marcadores da linguagem para provar de sua própria ineficácia ao dar nome aos bois. Por mais que saiba da necessidade de explodir a linguagem e suas categorias, “a minha língua quer ser inteira infinita” (MALLMANN, 2018, p.43), nos diz a poeta, ainda é preciso provocar as estruturas vigentes para perturbar a dureza do estabelecido: “minha língua quer pôr um E um A no / no lugar do marcador O ela quer desmarcar o / O do homem do centro da língua” (MALLMANN, 2018, p.43).

Nesse jogo marcado pela disputa também de imaginários, a produção de Francisco não almeja a vitória tendo em vista que não há o interesse de ocupar o primeiro lugar. Se na vitória só existe espaço para um lado no pódio, maior é o campo que recebe as perdedoras, as que fracassaram em cumprir com o que lhes foi projetado. O que a cultura dominante insiste em classificar como minoria é, na verdade, a maioria esmagadora e latente, prova viva da ideia falaciosa da produção de sociabilidades homogêneas. Em resposta a esse projeto higienizante que quer, a todo custo, limpar “a vida essa coisa imunda” (MALLMANN, 2018, p.30) para torná-la aséptica, Francisco ironiza a partida e diminui o valor daquele que se quer sempre competitivo: “é que eu seu ganhasse / não seria seu jogo” (MALLMANN, 2018, p.32).

A promessa da festa é uma operação que se dá nesse vai e vem da linguagem e produz conhecimento com e a partir dos corpos quando juntos. No jogo social, em que as regras não beneficiam a todas e só protegem justamente quem as concebeu, os encontros e as conversas das excluídas detonam formas outras de estar no mundo e partilhar dos seus sensíveis. A promessa da festa, esse “ensaio / desesperado, esboço ofegante, rascunho nervoso” (MALLMANN, 2018, p.101) é “começo de outra coisa” (MALLMANN, 2018, p.101). Pois, mesmo em frangalhos, lidando com os cacos dos co(r)pos que se quebram em vida, continuaremos a ser um reflexo consciente dos nossos desejos. Apesar

dos golpes, não há possibilidade de retorno: “você me cortava ao meio / para saber se alguma / coisa mudava mas eu / continuava eu” (MALLMANN, 2018, p.13).

A festa das bixas é uma plataforma de vazão incontrolável que cria fissuras na suposta estabilidade do terreno que se queria imóvel. Se tudo acabar, as bixas ainda estarão aqui para assistir a destruição. Acostumadas a celebrar com os restos, passarão por cima do desespero daqueles que se julgarem perdidos. Depois da explosão, só poderá festejar quem souber operar pelas beiradas, alimentando-se das migalhas. Uma coisa a heteronormatividade não sabe e não há problema em revelar: para a estética do fim, nós já estamos treinadas: “quando mais nada houver, / eu me erguerei cantando, / saudando a vida / com meu corpo de cavalo jovem” (ABREU, 2014, p.148).

Quando mais nada houver, é que chegaremos ao entendimento da festa da raspa: o chamado não tem pompa e o convite é por uma tomada de posição ética. A festa da raspa é aquela que se descobre em seu próprio fazimento: “um buraco onde tudo pode / começar e terminar / outra vez” (MALLMANN, 2018, p.64). Construída através de vestígios, partes soltas, as pistas de dança da festa se abrem entre os caminhos incompletos, na impossibilidade de apreensão do todo: “era isso se espalhar / encontrar um pedaço seu / do outro lado do cômodo / e convidá-lo para dançar” (MALLMANN, 2018, p.16).

Bibliografia

- ABREU, Caio Fernando. *Caio Fernando Abreu: o essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- IORIO, Maria Isabel. *Aos outros só atiro o meu corpo*. Bragança Paulista, SP: editora urutau, 2019.
- MALLMANN, Francisco. *haverá festa com o que restar*. Bragança Paulista, SP: editora urutau, 2018.
- MARQUES, Ana Martins. *O livro das semelhanças*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MISKOLCI, Richard. Não somos, queremos – reflexões queer sobre a política sexual brasileira contemporânea. In: COLLING, Leandro (org). *Stonewall 40 + o que no Brasil?* Salvador: EDUFBA, 2011.
- PELBART, Peter Pál. Biopolítica. In: *Revista Sala Preta #7. São Paulo: Revista do PPG em Artes Cênicas - ECA - USP*, 2007.
- PRECIADO, Beatriz. Multidões Queer: notas para uma política dos anormais. In: *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, 19(1): 2011.
- VIDARTE, Paco. *Ética Bixa: Proclamações libertárias para uma militância LGBT*. São Paulo: n-1 edições, 2019.

ATEAR FOGO É QUEIMAR A SI: TEIAS ENTRE ORGIA E A FICÇÃO CONFESSİONAL

Renata Pimentel¹

Resumo: Trata-se de breve investigação sobre *Orgia* (2011), do argentino Túlio Carella, obra que relata a experiência durante os anos que viveu em Recife, na década de 1960. Sob a denominação de Diários, os eventos relatados tematizam o choque cultural do estrangeiro no nordeste do Brasil, a dificuldade de inserção no meio social, intelectual e artístico e seu refúgio nas aventuras sexuais, sobretudo com homens, negros, pobres e marginais, pela região central da cidade ou pelo cais recifense. Carella foi preso e deportado em circunstâncias políticas aludidas no livro, mas melhor esclarecidas em obras como a de Hermilo BORBA FILHO (1972). Aqui se questiona o enquadramento pacífico do texto como gênero confessional, colocando-o sob investigação em paralelo com o conjunto da produção deste autor, desconhecida no Brasil, para revelar o quanto a escrita de Carella denuncia conscientemente a estrutura colonial, falso moralista e burguesa da cultura recifense e põe em xeque a masculinidade heteronormativa. Como referencial usamos FISCHER (2009), ZAMBRANO (1995), SILVA (2015), ZUMTHOR (2007), para contribuir com um olhar diverso à fortuna crítica sobre Carella e *Orgia* e revelar uma obra densa, repleta de camadas.

Palavras-chave: Túlio Carella; *Orgia*; Literatura argentina; Ficção confessional; Homossexualidade

1. Primeiros atritos entre as pedras: um contemporâneo que já nasce entre os clássicos malditos

“De que serve a minha presença no mundo? Só para desencadear a orgia?”

(CARELLA, 2011, p. 299)

Túlio Carella é o nome de um premiado desconhecido que, ao mesmo tempo, é inquestionavelmente um escritor *cult*². Foi um homem entre mundos: nasceu a 14 de maio de 1912, na Argentina, viveu em Buenos Aires, viajou pela Europa, pelo Brasil (passando pelo eixo sudeste, mas efetivamente vivendo quase dois anos em Recife, cidade que marcou profundamente sua trajetória humana e artística) e retornando a seu país natal, onde faleceu. Ou seja, a experiência da estrangeiridade foi vivida por ele, aspecto a que aludiremos em algumas passagens deste artigo.

Se buscamos, brevemente, traçar uma trajetória de Carella (porque nos parece que a imensa atenção – não sem razões cabíveis – que despertou o seu livro *Orgia* tanto concorreu para o apagamento

1 Professora Associada do Departamento de Letras da UFRPE- Campus Sede; renatapimentel@gmail.com

2 Dramaturgo, crítico de teatro, professor, roteirista para cinema, poeta e ensaísta, Carella nasceu no ano de 1912 em Mercedes, província de Buenos Aires, e chegou a ser considerado um dos escritores mais notáveis dos anos 1940-1950 na Argentina. Produziu fundamentais ensaios sobre a cultura portenha e foi consagrado pela sua obra literária e dramatúrgica, além de outras realizações notáveis no decorrer da sua prolífica, porém curta, carreira. Sua morte aconteceu aos sessenta e seis anos, em março de 1979 na Argentina, em consequência de complicações cardíacas.

de sua obra e figura na cultura portenha, quanto ofuscou a importância do conjunto de sua produção para a literatura - sobretudo, óbvio, a latino-americana). E, ainda, consideramos que contextualizar *Orgia* no conjunto do que escreveu Carella pode contribuir para um olhar mais amplo sobre o escritor/pensador e, também, para que se levantem algumas questões e reflexões sobre ideias repetidas à exaustão pelos que escreveram sobre essa polêmica obra que se autodeclara ‘diarística’ e que, a nosso ver, podem ser melhor analisadas se postas em perspectiva com o percurso artístico-intelectual deste autor e seu projeto de construção de escritura/ obra mais denso e consciente que a simples sucessão de escritos.

Façamos um trajeto por esta produção. Carella começa a publicar pela poesia, em 1937, com o livro *Ceniza Heroica*, seguido de mais cinco títulos, o último deles sendo o *Roteiro recifense*³; no teatro, tem uma produção que se situa entre a comédia e a farsa dramática (são oito peças, algumas delas premiadas; referência ocultada após o retorno do autor a sua terra natal⁴); há ainda colaborações em revistas; dois roteiros cinematográficos; traduções de poemas, de obra italiana sobre história da arte, de peças de teatro; uma antologia de sainetes *criollos* (1957) precedida de um ensaio do autor sobre este gênero teatral de origem espanhola que se adaptou tão fortemente à cultura portenha e, ainda no terreno do ensaio, destacam-se outras duas obras muito importantes para contextualização do olhar do autor sobre o mundo (a partir de sua cultura natal): *El tango, mito y escencia* (publicada um ano antes da antologia, 1956) e *Picaresca Porteña* (1966, após a deportação de Recife). Por fim, os livros de memórias e diários de viagem: *Cuaderno del Delírio* (1959, premiado na Argentina); *Las Puertas de la vida* (1967, memórias da infância entre as cidades de Mercedes e Buenos Aires); *Las ciencias ocultas* (1967, artigo em antologia de renomados argentinos sobre ocultismo) e o *Orgia* (1968 e depois reeditado em 2011).

De antemão, consideramos Carella escritor de tal refinamento que converte sua escritura de acordo com tema e ambiências do que relata: por exemplo, em *Cuaderno del Delírio* a sintaxe de fluxo febril das palavras e da frase e a sucessão/ o encadeamento aparentemente ilógicos do texto encenam clara e coerentemente o delírio patológico que se impõe como mote e estado de criação da *persona* autor-narrador-personagem confessional/ memorialístico (a fidelidade aqui é à exata franquia a uma lembrança forjada neste estado de alteração mental do alter-ego Carella enfermo, ou seja, não se pode esperar ou exigir lucidez, encadeamento de ideias que não seja pelas sugestões de sensações e evocações febris decorrentes da pneumonia):

Aumenta la fiebre (...) Una lasitud incontrolable vence mi cuerpo. (...) La noche es lúcida, rebelde, deshonesta, ardiente. El desasosiego me aconseja: anotaré todo lo que se me ocurra.

³ Série de poemas em espanhol sobre o Brasil, em especial a cidade de Recife, fruto do período vivido na cidade, e editada pela Imprensa Universitária da UFPE, em 1965.

⁴ Deportado, em consequência das circunstâncias vividas em Recife e que se esclarecem no último volume das memórias de Hermilo Borba Filho (*Deus no pasto: um cavalheiro da segunda decadência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972).

Desde ahora, mi único trabajo será copiar, ordenar y pulir la obra del delirio, cuyos arabescos empiezan. (CARELLA, 1959, p.14 – grifos nossos)

E segue refletindo sobre o estado de delírio e como, por meio dele, pode atingir a essência da vida por uma ascese espiritual (relação inequívoca com o projeto de escrita que terá seu desdobramento em *Orgia*: corpo como lugar da experiência mundano-mística), inserindo-se numa história de relatos testemunhais de viagem, literalmente se pondo ao lado de Colombo:

Los hombres enfermos perciben la esencia de la vida en las raíces del espíritu. Pues bien: ?dónde está el espíritu? ?dónde están las raíces? ?No es el universo un gigantesco delirio? (...) También Cristóbal Colón tuvo fiebre por los caminos de Europa, antes de embarcarse para cruzar la Mar Océano. (CARELLA, 1959, p.16)

Em *Picaresca Porteña* dá-se a mesma operação consciente de projeto criativo: aqui encontramos outra escritura que se transmuta para dar forma ao tema do qual emerge. O mestre Carella é o ensaísta e a(u)tor em cena com léxico e trabalho apurado de linguagem para evocar devidamente a matéria do livro: a cultura portenha em formação a partir de suas margens. O gauchesco, o criollo, o lunfardo (léxico originado de variação dialetal dos imigrantes, sobretudo italianos fixados nas classes baixas de Buenos Aires e Montevidéu, muito comum nas letras de tangos e chegou a influenciar gírias dos portos brasileiros do Rio de Janeiro e de Santos/SP), os jargões e os argentinismos se espalham para dar conta dos prostíbulos, da linguagem popular, das práticas sexuais na formação da alma portenha⁵.

A tese aqui é que a prostituição funciona como ordenadora da sociedade colonial e que os efeitos de sua proibição desencadeiam o caos. Invoca já a fundamentação, mais uma vez, em Santo Agostinho: “suprime las meretrices y llenarán de confusión la república” (1966, p.32). A doença se espalha fora das casas de prostituição (alcançando a dimensão de problema de saúde pública e sanitarismo); as meretrizes passam a viver como empregadas domésticas (e sua atividade sexual perde a remuneração, mas segue quase como estupros contumazes dos patrões): “En nombre de la dignidad de la persona humana, la prostitución fue oficialmente suprimida” (1966, p. 32) afirma ironicamente, para depois arrematar: “En esa sociedad falocrática la mujer no tenía medios ni esperanza de ganarse la vida.” (1966, p. 33 – grifo nosso). Também os desviados e paranoicos sexuais, estupradores e exibicionistas proliferam; o sexo pago passa a ocorrer em espaços públicos marginais sem higiene e cuidados; eclodem as escritas sexuais em paredes de mictórios públicos e de bares. O proscrito se insurge para criar nova ordem caótica.

Assim, tem-se um autor versátil, com uma cultura linguística ampla (espanhol, italiano, inglês, francês e o português aprendido na docência e vivência recifense), atento a manifestações culturais

⁵ Destaque-se que a verticalização do olhar para a subcultura sexual ocorre nesta obra, escrita após o retorno da experiência em Recife e da redação dos cadernos-base de *Orgia* (1960-1962).

populares e de base quanto à formação de um povo a partir de suas porções marginalizadas e da produção de mitos fundacionais. Adicionem-se a este perfil traços que podem soar contraditórios: o humor e a ironia refinados presentes em toda a sua obra, a formação cristã/ católica e humanista de Carella e as recorrentes referências explícitas em seus textos a autores de viés filosófico (sejam místicos como Santo Agostinho e Teresa de Ávila, sejam situados na fronteira entre o erotismo e a ficção memorialística/ confessional como Leon Bloy, polemista francês ligado ao ocultismo, à religião católica e que se casou com uma prostituta).

Creemos ter pavimentado terreno suficientemente para adentrar o período de vida recifense de Túlio (1960 a 1962), durante o qual acumulará anotações diárias que elaborará depois do retorno à Argentina e a partir das quais surgirá *Orgia*, cuja primeira edição data de 1968 e surge inserida na coleção Erótica, traduzida por Hermilo Borba Filho, entre clássicos deste gênero proscrito (embora clássico e antiquíssimo), como Pietro Aretino e Louvet de Couvray.

2. Do método: o estrangeiro nos trópicos e o percurso das confissões ao ensaio que mira o centro do real (o sexo escandaliza e é político)

Quando da sua chegada a Recife, em março de 1960, aceitando convite para ser professor de teatro na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Pernambuco, Carella desembarca, aos 48 anos, em meio a um cenário de ebulação política, movimentos e lideranças alinhados à esquerda (como as ligas camponesas, o Movimento de Cultura Popular da ala progressista da igreja católica e as ideias do educador Paulo Freire – ao qual acaba por confessar admiração a certa altura de *Orgia*) e fermentação ainda prévia da dura resposta dos setores conservadores da elite brasileira: o golpe militar que se concretizaria em 1964. E saliente-se que não desconhecia a presença militar na América Latina, pois que na Argentina as ditaduras e os golpes militares foram vários e cruéis.

Hermilo Borba Filho, que viria a ser amigo de Túlio somente após o retorno deste a Buenos Aires e principalmente por meio de cartas e foi o tradutor de *Orgia*, é responsável pelo convite para a vinda deste como docente ao Recife e, assim, descreve o primeiro encontro com o argentino, no quarto volume de suas memórias, intitulado *Deus no Pasto: um cavalheiro da segunda decadência* (1972), no qual segue o uso dos mesmos pseudônimos presentes no livro de Carella:

(...) falei com Deus e o mundo, ninguém queria deslocar-se para o Recife, o salário não compensava, a cidade para eles era uma selva, nada de afastar-se do seu mundinho, de conversa em conversa soube que, em Buenos Aires, poderia por-se à nossa disposição um dramaturgo-encenador (...), trocaram-se cartas, poucos meses depois, estando eu no [teatro do] Parque, a mostrar *Mandrágora* para uma dúzia de pessoas contra mil e duzentas cadeiras,

apresentou-se um gigante de quase dois metros de altura, falando um espanhol ligeiro como o diabo: era Lúcio Ginarte. Parecia uma baleia fora d'água, escolhendo as palavras, tentando romper o muro que se impunha entre nós, nada me dizia mas eu sentia que as coisas para ele, na cidade, ou eram demasiadamente provincianas ou esquisitas. (1972, p. 64)

Lúcio Ginarte é o nome que usa Túlio Carella para se fazer personagem-narrador- autor das memórias/ficções expostas em *Orgia*. Uma espécie de romance à clef, no qual personagens existentes aparecem com nomes relativamente disfarçados, mas em geral facilmente identificáveis: Hermilo é Hermindo; Ariano Suassuna é o poeta Adriano; Leda Alves (aluna de Hermilo e posteriormente sua segunda esposa, com a qual o dramaturgo pernambucano se envolve ainda casado) é Leonarda, entre tantos.

Então, para além do encontro real do estrangeiro, branco, culto e de formação intelectual refinada e eurocentrada com um meio acadêmico imerso na cultura periférica do nordeste brasileiro (em suas contradições de elite burguesa oligárquica de discurso avançado e comportamento moralista) e, por outro lado, com a população marginalizada socioeconomicamente, Carella viveu anos ‘sabáticos’: solidão, certo isolamento e repúdio/ inveja dos colegas docentes, condição de estrangeiro que observa o pitoresco quando é também visto como exótico à paisagem (por isso, objeto de fetiche e atração) e mergulha em sua curiosidade de investigador reflexivo e com olhar socioantropológico aguçado.

O alijamento dos pares acadêmicos, a estrangeiridade e a necessidade de companhia, o fascínio que exerce sobre transeuntes e homens dispostos ao sexo casual são as alegadas razões para Carella se envolver mais e mais em uma espiral de encontros libidinosos e cópulas com homens (sobretudo negros e mestiços de classe baixa) pelas ruas, pontes, pelos espaços públicos e bares e no pequeno apartamento (quarto e banheiro) que passa a ocupar no centro da cidade. O contexto de elaboração dos Diários alude a uma prática de anotações aparentemente descomprometidas que dariam ensejo apenas a reflexões sobre as experiências vividas, para mitigar a solidão, e, não, como base para uma publicação. Mas Recife se torna uma Sodoma idílica, tropical e delirante na versão que chega às mãos dos leitores, em 1968 (quando o autor já havia retornado a Buenos Aires e se debruça sobre este material para torná-lo obra). E talvez por o tema do sexo e as descrições de práticas sexuais serem tão explícitos e recorrentes no livro, em meio ainda ao senso comum moralista burguês, parecem ter se estigmatizado as leituras dele que se concentram, quase sem exceção, em tratar do homoerotismo. O livro escandalizou e segue polêmico. (Importante aqui é assinalar mais uma vez o percurso consciente da escrita: em *Cuaderno del delirio* também se vê a estratégia já mencionada de uma escrita que se veste com o figurino do tema: delírio febril para o viajante enfermo; como em *Orgia* o ‘figurino’ da linguagem é o ritmo delirante do sujeito seduzido pela luxúria e libido).

No entanto, *Orgia* é destes livros que, de tão complexos e repletos de camadas, se apresenta como um desafio e qualquer abordagem parecerá parcial e incompleta, pois se revela um universo

de múltiplas faces: temas; tratamento formal; disfarces e interfaces entre confessional e o ficcional; elaborações artísticas; elucubrações filosóficas, culturais, linguísticas, que se escamoteiam em todas as dimensões e o autor as entrelaça de modo tão profundo que a obra resiste a uma análise categórica ou redutora. É preciso contextualizar, novamente, alguns aspectos do período que Carella viveu em Recife.

Ao chegar, sua figura provoca surpresa e reações diversas em todas as esferas por onde transita: pela altura, pela beleza intrigante e pelos traços de origem italiana, pela língua espanhola, pela cultura vasta e pelas aulas e didática que arrebatavam os estudantes. Mas, no meio acadêmico, colegas vaidosos e autocentrados não o acolheram devidamente. Ora estavam imersos demais em seus próprios problemas; ora sentiam-se inferiorizados e invejosos. A baixíssima remuneração apenas permitia uma vida modesta e Túlio, casado em Buenos Aires, não tinha condições de fazer vir a esposa e prover uma vida confortável. Passa a morar em pensões simples no centro e, depois, em uma quitinete na mesma área. Percorre as ruas da cidade a pé ou em condução coletiva, quase sempre sozinho, como um *flâneur*: perscruta aquela gente simples e empobrecida e se fascina, sobremaneira, com a beleza negra e mestiça e com a virilidade libidinosa. Nas ruas era sempre olhado com insistência e curiosidade: é um ímã sedutor para homens e mulheres.

O contexto político do país e do estado de Pernambuco, já mencionamos, é de ebullição. Carella percebe essa situação, indigna-se, gostaria de colaborar com o movimento de alfabetização de adultos e jovens (seguindo métodos de Paulo Freire), mas o idioma e o isolamento o impedem; além disso há o receio por ser estrangeiro. Em *Deus no Pasto*, Hermilo transcreve imensos trechos de *Orgia* e acaba por fornecer as versões que ficam faltando neste livro quanto aos eventos que envolvem a partida do colega argentino:

Trocávamos livros e falávamos um pouco de tudo: da literatura erótica, das profecias, da astrologia, dos santos do dia, do desconhecimento em que viviam uns dos outros os escritores latino-americanos, dos negros do Recife, das dúvidas e fés cristãs. Eu o adivinhava um solitário e seus olhos de criança grande me transmitiam uma mensagem que eu não conseguia decifrar, sabendo somente que nela estava contida a solidão, mas outra coisa que supunha mais grave não se revelava, ao contrário, procurava ocultar-se atrás de comentários mil. Também ele se preocupava com a agitação política da América Latina e em sendo estrangeiro não transgredir as leis. (1972, p. 129-130 – grifos nossos)

E, de fato, o gigante estrangeiro chama a atenção de policiais e das autoridades que buscam desmontar as resistências populares. Assim é que Túlio se vê sequestrado por oficiais do exército que o tomam por entreposto cubano em Recife para recebimento e entrega de armas às ligas camponesas de Francisco Julião, que intentavam promover a reforma agrária na região. Torturado, chega a ficar preso em Fernando de Noronha (a ilha era usada para fins penitenciários), e, após seus algozes

perceberem o equívoco, é solto. Todavia, seus cadernos de anotações são encontrados no apartamento e a sua deportação é acompanhada pela chantagem: se revelar o ocorrido e as torturas, o conteúdo considerado escabroso desses escritos será dado a público.

Reiteramos um importante ponto: a amizade com Hermilo se estreita mais ao final do tempo em Recife e posteriormente à extradição, por correspondência (chegam a se reencontrar em Buenos Aires). Mas já vemos no trecho sublinhado na citação anterior o quanto de afinidades há entre os dois artistas: os interesses em erotismo, filosofia, ocultismo e misticismo, religiosidade, negritude/mestiçagem, cristianismo, arte popular, latinoamericanidade. O livro de Hermilo preenche as lacunas do desfecho de *Orgia* (que se encerra abruptamente) e revela até a conivência do reitor da UFPE com a deportação, indignado com o que considera imoralidade inadmissível: ser Carella tachado como “um pederasta” (1972, p. 174).

Sobre alguns aspectos da estrutura e elaboração do livro, apresenta-se uma elaboração em dois relatos interligados, mas estrategicamente cindidos no texto: em um destaca-se o narrador onisciente em terceira pessoa (parte grafada em itálico) que emite reflexões, julgamentos, distancia-se e o ‘outro relato’ compõe-se pelos trechos de suposta transcrição/ elaboração do que seria o diário (com tipografia em redondo), parte pretensamente confessional, em que o autor se exporia como protagonista dos eventos para ganhar atenção do leitor-voyeur, mas, ao ‘imolar-se’ pondo-se em evidência para a censura, o que realmente faz é desnudar o moralismo hipócrita deste leitor e desta sociedade que esconde às margens seus desejos, seus questionamentos, suas reais práticas e suas estratégias de marginalização social.

Há tantos outros recursos que denotam a refinada arquitetura de *Orgia*. Por exemplo, apenas no início do livro se indica, pela personagem Camélia, uma vidente (figura oracular elaborada por Carella integrando suas referências clássicas), o evento de que seria vítima o autor-personagem-narrador em sua *via crucis* de estrangeiro/ marginal/ intelectual que se envolve sexual e afetivamente com homens da classe popular e vira a vítima torturada e chantageada/ deportada por um governo militarizado com anuência da academia/ sociedade opositores, falso moralistas e violentos.

Partindo do fato de que o livro se afirma como Diário, *Orgia* levaria à invocação do pacto autobiográfico ou ao universo da literatura confessional já de imediato, e é literalmente assim que vem sendo pensado pela maior parte da fortuna crítica (ainda escassa), sem maiores problematizações ou sem a percepção dos disfarces e das camadas de elaboração tecidos nesta obra. Parece-nos que o desconhecimento (até pelo difícil acesso) do conjunto da produção deste autor (como já aludimos) deixa ainda mais obscura a perspectiva de que essas confissões ficcionalizadas compõem com maestria o projeto intelectual, estético, temático e o recorte de visada antropológico-filosófica de Carella.

María Zambrano, filósofa espanhola, pensa a confissão como uma espécie de “gênero de crise” e propõe esta questão: “como superar a distância, como fazer com que vida e verdade se entendam,

deixando a vida espaço para a verdade e entrando a verdade na vida mesma, transformando-a até onde seja preciso sem humilhação?” E lança, em seguida, uma chave de resposta: “O estranho gênero literário chamado Confissão tem-se esforçado por mostrar o caminho em que a vida se aproxima da verdade ‘saindo de si sem ser notada’” (1995, p. 24 – tradução nossa).

Ou seja, para Zambrano, a Confissão é o gênero que se atreve a preencher um vazio deixado pela filosofia (em sua busca pela verdade) e instaura-se no já terrível abismo aberto pela cisão entre a razão e a vida. A confissão é, pois, um relato fruto da expressão de um ser individualizado a quem se concede história, mas que padece e se arrisca, pode perder-se: “a confissão é a linguagem de alguém que não borrou sua condição de sujeito; é a linguagem do sujeito enquanto tal” (1995, p. 29); quando este sujeito revela a si mesmo, como ser vulnerável, em confusão, mediado e eventualmente cindido. Zambrano remonta a Santo Agostinho (precursor do gênero) e aproxima a confissão da ficção, em especial do romance: o sujeito que confessa está para o personagem de ficção em seus (des)caminhos externos e internos.

Paul Zumthor também auxilia a pensar a questão do confessional encenado em *Orgia*, quando fazemos uma analogia com o destaque que o estudioso fazia da significação particular que o uso do *je* tinha na poesia medieval e a ideia de performatização do autor, que se punha como uma espécie de ator, encenando o texto, ou seja, o corpo enunciado se integra à ordem das coisas; porque para Zumthor a literatura é toda ela teatro (conferir: *Introdução à poesia oral*, 2010 e *Performance, recepção, leitura*, 2007). Assim, nos parece desmascarada a urdidura do livro na alternância consciente do narrador-ensaísta e onisciente revelando o artifício do Diário como disfarce de exposição do Ginarte (versão ficcionalizada de Carella) cujas experiências surgem exageradas para escandalizar leitores (sobretudo os desavisados), para chocar e desnudar a hipocrisia social em que se viu imerso e seus mecanismos de opressão (inserindo Recife em seu plano de pesquisa da cultura marginal portenha e colonial, tango, língua, bordéis, vida sexual, academias, artes, elite e pobreza...).

Orgia, a certa altura, parece, também, caber num parentesco que pode soar mitemismo esdrúxulo a alguns (mais ainda do que este artigo vem ‘ensaiando’ incitar e está aludido no ‘entre parênteses’ do título), explico: se seguimos o sugerido diapasão afinatório de Luís Augusto Fischer (em trabalho também ousado de tese sobre Nelson Rodrigues), o escrito de Carella se apparentaria com o ensaio. Vejamos a fórmula alquímica de Fischer: “(...) o ensaio funciona como uma espécie de construção que se urde com a matéria-prima do autoconhecimento.” (2009, p. 19) E quem duvidaria de que *Orgia*, ao fim, ao meio e a cabo, se revela um percurso assaz peculiar de relato a partir de um mergulho em si, uma trajetória de confrontação íntima de Carella?

Estrangeiro argentino com raízes e vivências culturais europeias (sobretudo na tradição italiana) em terras brasileiras, mais especificamente recifenses, a experimentar ser uma micro-espécie

de Nelson Rodrigues, no contraditório: professor admirado; intelectual e artista reconhecido; homem sedutor e doce; elemento desestabilizador do meio acadêmico; obsceno animal (homo)sexual a viver a marginália dos coitos e ‘pegações’ com homens populares de uma classe socioeconômica interdita (negros, marinheiros, estivadores, anônimos nos mictórios, bares, parques e pontes), sem deixar de também fornicular com mulheres... e que, antes, parecia ser tão-somente um intelectual e artista-pesquisador portenho, casado e apaziguado em sua vida pequeno-burguesa de classe média em Buenos Aires. Em Recife, depravado, subversivo, contraditório...

E em sua porção ensaio, então, Carella promove a desconstrução da heteronormatividade moralista burguesa (e isso afia ainda mais o seu olhar para o (sub)mundo cultural – o que o leva à escrita posterior a seu retorno deportado a Buenos Aires do *Picaresca Porteña*). Nesse aspecto, corroboramos o que afirma Leandro Silva em “Homossexualidade e nação nos diários de Túlio Carella”, quando percebe a estratégia deste autor ao tocar a prática cultural de um povo que se identifica como sexualmente heteronormativo, porém traz em sua própria prática a deriva permissiva, mas mascarada, da pluralidade de performances sexuais:

Como fonte simbólica, a heterossexualidade é uma estratégia de identificação cultural de um povo questionada pelos estudos gays e lésbicos, geralmente, a partir da contraparte narrativa que põe em evidência a experiência homossexual. Mas são relatos como os de Carella que possibilitam um questionamento a partir da própria norma hétero, sem a necessidade de se chamar a identidade gay para a arena do contraponto. (SILVA, 2015, p. 120)

Carella, então, expõe carne, nervo, ossos, pele e pelos da normativa hétero, sobretudo masculina patriarcal. Pela via do corpo, da suposta confissão, do sexo e do desejo lança seu dardo político, se converte em ameaça social: é preso ‘por engano’, mas deportado porque sua existência denuncia a sordidez da máscara moral burguesa. Ainda segundo Leandro Silva (embora assuma o livro como essencialmente um Diário, sem enxergar a complexa trama metaliterária), *Orgia* se configura como contradiscorso ao perfil do macho latino/ nordestino e à estereotipia da sensualidade feminina:

Os diários que Túlio Carella escreveu no Recife são a história desse indivíduo muito mais astucioso e muito mais adaptado à dinâmica da norma do que seus compatriotas LGBT. Mas a história desses diários também é a desconstrução da identidade masculina heterossexual, seu desejo, sua performatividade e sua legalidade. O texto dilata a ideia de sexo entre homens como forjado pelas necessidades compulsória e monetária ou pela doença, vício e pecado para o campo do mero prazer. Indica que as repetições ritualizadas que nos informam o que é o macho nordestino e o que ele representa se diluem sob a égide do desejo indiscriminado. Seu texto funciona como contradiscorso de uma sexualidade heterossexual que está no cânone da ideia de nação, e da sensualidade brasileira exclusivamente feminina. (SILVA, 2015, p. 130)

Em trecho do *Orgia* (em itálico, ou seja, o olhar do narrador-ensaísta onisciente), Carella descortina seu objetivo e afirma que “procura penetrar na alma da cidade, e a alma de uma cidade se traduz pela soma das almas de seus habitantes”. (2011, p. 277) Seja esta cidade Recife ou Buenos Aires...

3. Considerações finais: em meio a um vespeiro ou sobre um mandacaru espinhoso, não há como escapar ilesos. A vingança é arder.

Haveria ainda tanto a mergulhar na trama desta complexa escritura que é *Orgia* (lembremos do “não há pecado ao sul do Equador”, máxima do historiador e viajante holandês Gaspar Von Barlaeus, em 1660, após retornar de viagem ao Brasil): além do próprio traço de literatura de viagens, a questão da mestiçagem e da negritude, do corpo masculino negro e pobre que aparece objetificado e *fetichizado* no relato, corroborando a sexualização mercantilizada, a estereotipia da lascívia hiperbólica em uma sociedade de formação escravocrata (em todo o Brasil, sobretudo nesta porção de um nordeste canavieiro, e na Argentina que se pretende tão europeizada a ponto de apagar a negritude em sua tessitura populacional).

A ultramasculinidade do homem negro se plasma em sua forma maior na figura emblemática da personagem King-Kong, amante de Lúcio Ginarte, por meio da qual escancaram-se debates tantos no relato que é impossível não os apontar (mas repetimos que o faremos com o cuidado de ressaltar: não podem ser a questão única, pois sob ela se esconde a ironia política e a investigação socioantropológica de Carella quanto às faces e aos disfarces do ser humano em seus sistemas de relações sexuais, tantas vezes vazios de afeto e denotadores de opressão, submissão, mercancia).

King Kong é o ápice do fascínio de Carella por esta encarnação suprema da libido, da atração que exerce o corpo do homem negro: a virilidade naturalizada como se em sua essência maior; afinal negros foram (segundo a História oficial imperialista, colonial e positivista) ‘animais’ físicos a traduzirem vigor, trabalho braçal e, na outra face da mesma moeda, desejo e interdito juntos. A perversão e a tara sexuais de domínio da branquitude eurocentrada, patriarcal e heteronormativa sevê destituída pela operação de submissão e devoção do intelectual branco argentino (de ascendência italiana) ao ser possuído pelo negro pobre e ignorante. Pelo ânus em êxtase do branco, o corpo sexualmente ativo do negro descoloniza, inverte uma história de violência, mesmo que pontualmente e sob consentimento desejoso do ente (a)passiv(ado).

Isso é um mistério que algum dia precisa ser esclarecido: o da atração sexual, que não depende do conceito de beleza que se tem através da arte ou da filosofia; algo de mais entranhável começa a funcionar quando dois indivíduos se encontram e, mutuamente, gostam um do outro. Algo que está fora das leis comumente aceitas como naturais. Para a religião, estes atos são perversos e indesculpáveis; para os analistas um mistério ainda indecifrado; a sociedade exerce uma grande pressão sem conseguir eliminar-los; a filosofia oscila entre pareceres diversos. Até agora só se pôde classificar a homossexualidade em alguns tipos – passiva, ativa, ocasional, de indivíduos bissexuais -, mas não solucionar o problema, se é. Muitos conceitos formulados em laboriosa gíria técnica são lugares comuns. A História e a Antropologia encontram civilizações avançadas ou primitivas em que as relações homossexuais são comuns. A moral de certos grupos é que decide para a maioria, o que configura um atropelo indesculpável: é a rocha Tarpéia da atualidade. Ninguém é livre de si mesmo: está amarrado a sistemas convencionais e quem os quebra é qualificado como indivíduo aberrante. Nessa atitude reprovadora há, simplesmente, medo. Nasce nas tribos de escassa população que quer aumentar para não sofrer desastres bélicos, como se a guerra e a matança fossem lícitas e a homossexualidade, que não causa mal a ninguém – ao contrário, dá prazer –, ilícita. (CARELLA, 2011, pp. 269-270 – grifos nossos)

Neste longo excerto, Carella mostra efetivamente o quanto sua odisseia em *Orgia* deve ser compreendida como um projeto de obra investigativa, análise profunda de bases filosóficas, espirituais e socioculturais da humanidade. Sob a superfície da *via crucis* do corpo do estrangeiro em aventura pornográfica entra em questionamento a heteronormatividade (bem antes da discussão nestes termos) e reside um *bildungsroman* (ou romance de formação do ente humano, sexual, filosófica, existencial, cultural e politicamente). Os trechos destacados comprovam: a homossexualidade não é um problema, ela causa problemas ao *status quo* burguês e capitalista baseado na reprodução de herdeiros da elite e de braços negros e mestiços para o trabalho servil-proletariado. A ciência ou a técnica se enredam em lugares do senso comum, tradutores de moralismo baseado em convenções cuja quebra gera medo, muito medo. Pois que a liberdade do indivíduo ameaça os sistemas de controle. Como esclarece Rick Santos:

De acordo com esse sistema, a formação de identidades e a naturalização da heterossexualidade compulsória ocorre por meio da “proibição” e da “negação”, ou seja, cria-se certo modelo, digamos, “A”, por exemplo, e a partir daí todos/as que não se enquadram no modelo “A” passam, necessária e arbitrariamente, a serem designados não-A, isto é, *Outro* em relação a “A”. (...) O heteromasculino desdobra-se em categorias ditas como “universais” ou “naturais”, a partir das quais todas(os) as(os) *Outra(os)* têm de se explicar, tornando-se dependentes da condição heteromasculina para adquirir inteligibilidade. (2014, p. 69)

Cinco décadas depois de publicado, *Orgia*, nos termos de seu tempo de elaboração, planta a semente de uma dúvida epistemológica invocando a legitimidade do prazer (que está na base da homossexualidade, a qual não causa mal a ninguém, e sim bem a quem a exerce, conforme trecho grifado na citação transcrita). Portanto, afirma-se como uma escritura que transgride os mecanismos de controle estabelecidos e os denuncia/ desmascara, pelo mergulho profundo na psiquê e nos desejos humanos, além de nas estruturas sociopolíticas e culturais. Objeto estranho que desestabiliza as narrativas, que empêna as engrenagens do cânone. Ainda nas palavras de Rick Santos:

Assim sendo, por se estabelecer fora dos limites e proibições do sistema heteronormativo/ falocrático, a literatura queer torna-se um veículo de contestação e transgressão a esse mesmo sistema. (...) a literatura queer inventa e oferece *Outras* possibilidades de significar, ser e viver que estão além daquelas ofertadas pelo sistema opressivo e essencialista da heteronormatividade e do heterossexualismo compulsório. (2014, p. 78)

Situa-se, pois, esta obra de Carella numa espécie de proto-queerização da literatura. Não seria de se esperar menos: o autor pagou com o próprio corpo o fato de empenhar este mesmo corpo a serviço de sua (empírica e orgânica) investigação. Não havia como Túlio Carella escapar ileso de um destino que traçou esmeradamente por sua dedicação de intelectual orgânico, que fundiu corpo, mente e produção: sua trajetória o leva de autor/ artista premiado a ameaça pública, inimigo social, estrangeiro deportado, pornógrafo que se rebela ao publicar os escritos pelos quais é ameaçado e preso. Desarma a chantagem. Não teme a verdade, a persegue e a incorpora. Assim, vira fantasma em sua própria pátria, mas também escritor cultuado. E fechamos com mais provas de o quanto Carella se sabe ensaísta e desvelador de mentes/ corpos/ almas de seres humanos e sociais, para muito além de puras notas confessionais, pois que seu narrador onisciente (outro *alter ego* do autor) entrega os disfarces de sua faceta personagem diarista:

Este sou eu? É o outro? O outro que sentiu nascer nos trópicos. Ou é um terceiro, um quarto eu, que se mantiveram ocultos durante todos estes anos, aguardando o momento de se tornarem evidentes? Como todo ser humano, Lúcio mente a si mesmo, por mais que em seu diário se jacte de uma sinceridade, sinceridade puramente exterior, de fatos que não quer interpretar. A mentira é subconsciente. (2011, p. 277)

Referências:

- BORBA FILHO, Hermilo. *Deus no pasto: um cavalheiro da segunda decadência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- CARELLA, Túlio. *Orgia: os diários de Túlio Carella, Recife, 1960*. São Paulo: Opera Prima, 2011.
- CARELLA, Túlio. *Cuaderno del delirio*. Buenos Aires: Goyanarte, 1959.
- CARELLA, Túlio. *Picaresca porteña*. Buenos Aires: Sieglo Veinte, 1966.
- FISCHER, Luís Augusto. *Inteligência com dor: Nelson Rodrigues ensaísta*. Porto Alegre: Arquipélago, 2009.
- SILVA, Leandro Soares. Homossexualidade e nação nos diários de Túlio Carella. In: MITIDIERI, AL., and CAMARGO, FP., orgs. *Literatura, homoerotismo e expressões homoculturais* [online]. Ilhéus, BA: Editus, 2015, pp. 117-138. ISBN 978-85-7455-442-6. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.
- ZAMBRANO, María. Confesión: género literário. Madrid: Ediciones Siruela, 1995.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CORPO-PROSTITUTO

MALE PROSTITUTE BODY

Dorinaldo dos Santos Nascimento¹

Resumo: Para este trabalho, elegemos dez narrativas de expressão homoerótica (contos e romances), de autores e períodos díspares, com o propósito de analisarmos numa perspectiva diacrônica/panorâmica e pela interlocução teórico-crítica entre estudos literários e culturais (questões de gênero e sexualidades), produções literárias nacionais que plasmam em seus enredos o corpo masculino mercantilizável de sujeitos prostitutas e as inter-relações e desdobramentos com personagens clientes no negócio do sexo.

Abstract: For this paper, we chose ten narratives of homoerotic expression (short stories and novels), from authors and distinct periods, with the purpose of analyze in a diachronic / panoramic perspective and the theoretical-critical interlocution between literary and cultural studies (gender and sexuality issues), national literary productions that shape in his plots the merchantable male body of prostitutes subjects and the interrelationships and offshoots with client characters in the sex business.

Palavras-chave: Prostituição masculina; Homoerótismo; Literatura brasileira.

Keywords: Male prostitution; Homoerotism; Brazilian literature.

O conto “O menino do Gouveia” ([1914?] 2017), que preludia este estudo diacrônico/panorâmico acerca do corpo-prostituto², tem a sua autoria registrada sob o pseudônimo de Capadócio Maluco, escritor, narrador e personagem da história. É a ele, durante um encontro sexual, que Bembem, adolescente de treze para catorze anos, conta sua história. Precisamente, ele narra sua trajetória sexual despertada pelo intenso desejo de ser penetrado pelo tio, com quem morava até o momento em que manifestou a intenção de enlace sexual com o parente, o qual o rejeita, resultando-lhe na expulsão de casa. Na rua, ele perambula no Largo do Rossio, um famoso *rendez vous* carioca ao ar livre (e também ponto de prostituição), onde homossexuais da época iam em busca de outros parceiros sexuais. Lá encontra o Gouveia³ e com ele o jovem personagem tem sua iniciação sexual descrita em pormenores

1 Doutorando em Estudos Literários (UFU) com pesquisa intitulada *Configurações do corpo-prostituto: Gasparino Damata, Marco Lacerda e Marcelino Freire*.

2 Em nossa pesquisa, o termo corpo-prostituto foi pensado para funcionar como uma noção operacional no desenvolvimento do trabalho. A inserção do hífen na formação do termo tem o propósito de produzir um substantivo composto (processo de composição por justaposição), de modo a desfazer a condição de adjetivo da palavra “prostituto”, que estando ao lado de “corpo” (sem hífen), serviria como referência aos dois gêneros, ou seja, o corpo prostituto: masculino ou feminino. Por outro lado, ao propormos o termo como substantivo composto (com hífen), buscamos assinalar o gênero como marcador do sujeito masculino que se prostitui, o que é categoria fundamental de análise. Além disso, adotar o vocábulo “prostituto” como forma de posicionamento investigativo contraria uma ordem histórica e social falocêntrica, que impôs ideologicamente ao longo do tempo o uso do termo “prostituta” com toda carga estigmatizante ao ser feminino concomitante ao apagamento do termo no masculino (“prostituto”). O termo corpo-prostituto pretende contemplar uma multiplicidade de sujeitos, tais como: bagaxa, garoto de programa, boy de programa, michê, prostituto, gigolô, acompanhante, *toy boy*.

3 A designação Gouveia, segundo Green e Polito (2006), era uma gíria em voga naquele período para fazer referência ao homem mais velho que tinha interesse por homens jovens. Por sua vez, nesse âmbito lexical das gírias, Bembem, que nomeia o protagonista do conto, era de-

na narrativa.

No desfecho do conto, sabemos que Bembem, após sua primeira incursão sexual, afirma ter se relacionado sexualmente com mais de quinhentos homens. Esse dado coaduna-se com as expressões utilizadas pelo narrador para referir-se a ele, tais como “puto matriculado”, “putíssimo rapaz”, “mão macia e profissional” e “bunda profissional”. No período de publicação do conto, havia uma associação direta e ofensiva entre a homossexualidade e a prostituição (GREEN, 2000). O termo “puto”, por exemplo, utilizado pelo tio de Bembem no momento em que o rejeita – “Safá! que puto me saiu o rapaz!” (MALUCO, 2017, p. 35) –, designava pejorativamente os homossexuais afeminados e passivos, tidos, de modo discriminatório, como pessoas vinculadas à prática marginal da prostituição.

É no âmbito da prostituição que propomos a visada interpretativa. Entendemos a condição de expulsão/fuga de casa do personagem Bembem, a qual o faz errar pelas ruas do Rio de Janeiro – resultando na vulnerabilidade de quem sobrevive à margem da sociedade – como um lançar-se ao encontro da prostituição. Isso ocorre em virtude do desamparo, visto não haver outrem que o acolha, e sobretudo da necessidade premente, com acentos hiperbólicos, de satisfazer uma libido bastante acentuada evidenciada sob o desejo de ser “penetrado” por outros homens. Nesse sentido, as expressões utilizadas pelo narrador para caracterizá-lo evidenciariam as suas habilidades e a expertise durante o ato sexual (de um corpo-prostituto), podendo corroborar, nessa perspectiva, a quantidade numerosa de parceiros sexuais com os quais o personagem gaba-se já ter transado.

Desse modo, Bembem representa ficcionalmente o corpo-prostituto “bagaxa”, mas, conforme explicitamos, trata-se de um personagem histórico pouco conhecido. Os bagaxas aparecem documentados em discursos médicos desde o período oitocentista, quando eram nomeados “bagaxa passivo profissional” ou “uranistas profissionais” (GOMES JÚNIOR, 2017). Bembem, acentuadamente efeminado, retratando um estereótipo construído pelo discurso médico-científico acerca dos homossexuais naquele período, é o único personagem prostituto dentro do mapeamento realizado nesta pesquisa que, no espaço da literatura que tematiza a prostituição masculina, destoa dos demais personagens ao se prostituir sem a discursividade, corporeidade e gestualidade da masculinidade hegemônica (CONNELL, 1997; CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2015). Ele também se diferencia, assim como o corpo-prostituto protagonista do conto “Confissões de um jovem michê”, de Aguinaldo Silva (personagem a ser analisado adiante), por evidenciar de modo explícito o comprazimento e a autossatisfação do prazer sexual por meio da prostituição.

Com um hiato de quatro décadas sem narrativas (não localizadas) que tematizam o corpo-prostituto, encontramos, nos anos sessenta, o breve, alinear e elíptico conto “O encontro” de Samuel signativo para rapazes que desejavam sexualmente outros homens mais maduros.

Rawet, presente no livro *Os sete sonhos* (1967). Nele, com contornos cinematográficos, pela composição de imagem, o ápice e o desfecho desenvolvem, por meio da voz do narrador heterodiegético, uma cena funesta, estranha e bastante simbólica em que um personagem corpo-prostituto assassina, em uma rua escura e erma, o cliente. Esse, para atraí-lo, lança notas de dinheiro ao chão, como se jogasse iscas a um animal predador. Acompanhemos um trecho:

Principiou [personagem cliente] a tirar o dinheiro que pusera no bolso da camisa, e a soltar as notas uma a uma. Percebia pelas pausas dos passos que o seguiam que o tipo [personagem prostituto] se abaixava para recolhê-las. Também ele principiou a fazer pausas. Soltava as notas de cinco em cinco, depois de duas em duas. Prolongava-se o instante, e cada vez mais iam ficando longe as luzes, até que delas se apercebia o halo leitoso franjando o horizonte. Então, voltou-se. O tipo encarou-o *duro*, maciçamente *duro*, na certeza de que além do trabalho, e além do que havia recolhido, haveria ainda mais pelos bolsos. E mais *duro* ainda porque era suficientemente sagaz para perceber a humilhação. Foi então que ele deixou cair o último maço de notas no centro da pequena clareira em que se encontravam, a dois passos um do outro. E se aproximou do tipo que o esperava tendo na mão o brilho de uma faca, lâmina larga, dois gumes, e ainda conseguiu abraçá-lo, e beijá-lo antes que um reflexo de prata e sangue lhe tingisse os olhos. (RAWET, 1967, p. 25-26, grifos nossos)

Sublinhamos haver na cena recortada, a (homo)erotização do crime, o ato de matar outro homem por quem o desejo é interditado, resultado da forte mentalidade heteronormativa que, inclusive, se materializa linguisticamente por meio da reiteração do significante “*duro*”, o qual pode estar relacionado de forma direta com a ideia heteronormativa da função de um masculino nos moldes hegemônicos. Decorrente disso, o personagem prostituto sente um peso ambivalente: do ódio à excitação, do tesão à repulsa, ao se prostituir com outros homens. “Ao receber a metade [dinheiro] já o odiava suficientemente. Enrolando as notas no bolso da calça, seus dedos miúdos e endurecidos alisavam a própria coxa e afagavam seu membro entumecido” (RAWET, p. 23), diz o narrador.

Desse modo, o corpo-prostituto, ao ser contratado e receber dinheiro pelo sexo – sem dúvida, um estratagema mental para lidar com o desejo homoerótico –, experimenta o estado de excitação que oscila entre o desejo irrefreável pelo sexo com outro homem e o desejo de exterminá-lo. O personagem ignora, de modo intermitente, o possível sexo com mulheres (“das redondezas” e “dos cubículos do hotel”), ou seja, sua heterossexualidade compulsória. Esta, contudo, se sobrepõe na sua psique, o impelindo ao crime homofóbico por meio do qual ele busca matar, além da vítima, seu próprio desejo pelo corpo de outro homem.

A cena final do conto deixa subjacente a ideia da homossexualidade como queda, a aniquilação do sujeito que orienta seu desejo para outro de mesmo sexo. A homossexualidade como uma

transgressão ao interdito, que se associa ao noturno – possui toda uma semântica daquilo que não pode ter visibilidade. Além disso, a conotação de aniquilamento se materializa na figura do personagem cliente que, num gesto bizarro, sai lançando ao chão notas de dinheiro e vivencia também sua homo(sexualidade) pela prostituição. No entanto, esse gesto não se refere apenas ao dinheiro, pois o próprio personagem lança-se ao abismo, assumindo os riscos ao (des)encontrar-se com o desconhecido corpo-prostituto. Quando é esfaqueado, ele experimenta metaforicamente o prazer (próximo do gozo orgástico) ao sentir a penetração da lâmina em seu corpo, depois do abraço e do beijo. Enfim, trata-se de um enlace sexual possível somente como um ato de morte.

No conto “Aprendizado” (1968), de Luiz Canabrava, publicado no livro *Histórias do amor maldito*, organizado por Gasparino Damata, o narrador heterodiegético relata uma experiência contingencial de sexo monetizável entre o adolescente Túlio e um senhor mais velho, de “olhos ávidos, radar humano sempre na expectativa de esbarrar com alguém. Na certa, procurava algum dos rapazes das redondezas” (CANABRAVA, 1968, p. 111). A contingencialidade acontece quando o imberbe garoto: “bonito e forte, sem dúvida. Satisfeito com a própria imagem, tostada de sol e dividida pela marca branca de shorte” (CANABRAVA, 1968, p. 112), entediado com sua vida pequeno-burguesa, sai do ambiente doméstico após uma das reiteradas desavenças entre os pais e depara-se casualmente na rua com o senhor que o atrai até o seu apartamento.

A cena de sexo entre eles, que é não explicitada pelo narrador – pois há apenas a descrição da preparação para o ato – é sucedida pelo exitoso artifício verbal do garoto para conseguir recompensa financeira pelo sexo, dizendo:

– O senhor sabe, tenho um encontro amanhã com aquela garota da qual lhe falei, mãe é fogo, minha mesada acabou [...] e o velho está chateado por causa das minhas notas deste mês no colégio, será que o senhor... gaguejou. [...] Tirou o dinheiro de uma gaveta, com certo cuidado para que o menino não visse tudo o que tinha lá dentro, enfiou-o no bolso de Túlio [...] No elevador, manteve a mão no bolso, tentando calcular, pelo tato, a quantia que o doutor lhe dera. Eram duas notas de mil cruzeiros que ele, já na rua, examinou à luz de uma vitrina. De repente, lembrou-se dos pais, sentiu um nojo por tudo, pelo dinheiro e pelo doutor e com gesto repentino, de menino birrento, rasgou uma das notas ao meio. “Merda!” – rosnou e, incontínuo, resolveu: “colo-a depois”. Deu um muxoxo e correu, assobiando. (CANABRAVA, p. 119)

A compensação monetária pelo sexo parece assumir uma conotação ambivalente para Túlio. Dizemos isso, pois, além de significar uma forma de o garoto intercambiar sexo/dinheiro com um sujeito homossexual mais velho – o qual ocupa o lugar de abjeto e só consegue gozar sexualmente pagando outros corpos desejados –, também pode configurar mecanismo psíquico de escamoteamen-

to de desejos homoeróticos do personagem, como relata o narrador: “Inconscientemente, ele [Túlio] se defendia falando em mulher, para que o outro não pensasse que fosse viado” (CANABRAVA, 1968, p. 117). Seus desejos possivelmente são interditados por valores heteronormativos, os quais forçam o garoto, na posição de corpo-prostituto, a buscar justificativa pelo ato sexual homoerótico, ou seja, para ele, a vivência homoerótica seria legitimada porque é somente uma forma de ganhar dinheiro. Assim, Túlio constitui sua identidade masculina nos moldes hegemônicos, por isso fica disposto a demonstrar sua virilidade pela via da força física, assim como pela relação de poder ao atuar na posição sexual de ativo: “Pensou: se ele se aventurar no que eu não quiser, dou-lhe uma porrada” (CANABRAVA, 1968, p. 118).

O “aprendizado” que nomeia a narrativa assume dupla significação. Primeiro, por apontar para a iniciação sexual homoerótica do adolescente e, segundo, por conferir-lhe por meio do sexo pago ensinamentos (aprendizado) de como ser um possível corpo-prostituto, intercambiando e beneficiando-se financeiramente de homossexuais, não apenas do “doutor” da narrativa que se configura como o agente deflagrador para a dupla iniciação de Túlio.

Já nos anos 1970, no conto “A desforra” (1975), publicado no livro *Os solteirões* de Gasparino Damata, o personagem central é um solteirão coroa (Ferreira) que elabora para si, sem pudores nem autocensura, uma perspectiva de vivência erótico-sexual ancorada na mercantilização de suas relações estabelecidas com “garotões”. Para o personagem, não há nenhuma mácula de indignidade em financiar rapazes, ao contrário: “Em matéria de amor, só acreditava no prazer comprado, isto é, no garoto que topava exclusivamente por dinheiro, ou vantagens altas, que sabia tirar partido da situação, tudo feito com o máximo de sinceridade, sem hipocrisias para não deixar ninguém iludido” (DAMATA, 1975, p. 141-142).

Bem afortunado financeiramente e com uma rede de amigos da alta sociedade carioca – que também paga e/ou concede bens materiais a rapazes em troca de companhia e sexo –, o personagem amante das artes plásticas mantém constantemente arranjos relacionais com garotos que se prostituem na zona sul carioca. Ele preferencialmente escolhe os morenos, sustentando-os em sua residência, conforme ocorre com o personagem Laércio, garoto oriundo do interior mineiro, jogador de futebol, que assume a configuração de corpo-prostituto *toy boy*⁴. Acompanhemos a descrição do personagem ajustado nessa condição:

Sua vida com Ferreira, nos primeiros meses, se por um lado foi um mar-de-rosas – pois o dentista o cobria de presentes, levava-o a jantar em restaurantes caros, ao teatro e a bons cine-

⁴ Essa expressão é da língua inglesa de uso contemporâneo e faz referência a homens geralmente muito jovens e considerados atraentes pela aparência física. Seus mantenedores, ao possuírem poder monetário elevado, tratam-os como “brinquedo” moldável aos seus desejos/fantasias, além de compor uma parceria socialmente “feliz”

mas –, por outro lado tornou-se em pouco tempo, rotineira, sufocante, por vezes intolerável, verdadeira *prisão de luxo* [...] Sem ter o que fazer, distraía-se lendo Grande Hotel e livrinhos de sacanagem [...] deitado no sumiê da saleta, exibindo as belas coxas lisas e bem torneadas, o sexo volumoso, como um *bicho de estimação* preso em casa para não sair à rua e não se misturar com outros, da raça inferior [...] Ferreira e os três parceiros jogavam até altas horas da noite, deixando-o de lado, sem se preocupar, como se ele fosse *um embrulho* que a pessoa deixa num canto e que depois volta para apanhar, certa de que ninguém tocou ou levou para casa. (DAMATA, p. 113-134, grifos meus).

Se por um lado, o *toy boy* damatiano ascende, socialmente, passando a ter um estilo de vida confortável, desapegado de obrigações da ordem do trabalho, com uma rotina despreocupada de acordar tarde, ir à praia diariamente, frequentar restaurantes caros, vestir-se com roupas da moda etc., inserido na alta sociedade carioca, por outro, o personagem assume uma posição de objetificação pelo seu mantenedor, que o trata como um “brinquedo” financiado (“bicho de estimação”, “embrulho”), objeto-troféu para os amigos, a serviço de suas vontades, desejos e conveniências. Além disso, Laércio negocia sua identidade sexual em conflito, ao assumir a posição de “hétero” defensor de uma identidade masculina orientada pelo desejo ao feminino, ao mesmo tempo em que é mantido por um homossexual que o penetra sexualmente.

Desse modo, no jogo de trocas do *toy boy* damatiano, a questão dos papéis sexuais é expressa por uma intensa preocupação do personagem quanto ao risco de feminização por meio da tentativa de preservação do seu capital erótico associado à masculinidade hegemônica ao mesmo tempo que estabelece com o seu amante/mantenedor um arranjo de trocas no sentido de obtenção de dinheiro, acesso a bens de consumo, ascensão social e até inserção cultural (NARDI, 2010).

No conto “A carreira de um libertino paulistano ou a semana perfeita de um senhor homossexual, de boa colocação social”, presente no livro *A meta* (1976), além do longo e irônico título que joga com os sentidos em referência à imoderação sexual e ao estofo socioeconômico do protagonista homossexual de meia-idade, é evidenciada a representação do corpo-prostituto que ocupa o lugar do sujeito subalternizado, objetificado e sobretudo aviltado. Quase que inteiramente, a história narra em detalhes a efervescente, promíscua e hedonista vida sexual de um alto executivo paulistano com inúmeros parceiros. No desfecho do conto, o endinheirado “coroa” decide terminar sua noite recorrendo aos serviços da prostituição de rua, como mostra o seguinte trecho:

Precisava encontrar alguém fácil, que resolvesse logo e que não exigisse “charme” da parte dele para a conquista. Um profissional resolveria bem o caso. No início da 24 de Maio reduziu a marcha e pôs os óculos para observar a “mercadoria”. A primeira que viu foi uma bicha magra. “Horrível, pensou, parece um breviário contra a luxúria” [...] Os seguintes fizeram gestos bem objetivos: eram dois meninos imberbes e com corpos ainda infantis, mas com as mãos

nos bolsos das calças projetavam os sexos para frente, afim de aumentar o volume [...] O oitavo ou nono, quase no fim do quarteirão era entroncado, forte, gênero nortista, aparentando estar com dezenove anos. “Este serve. Parou e tratou. (PENTEADO, 1976, p. 87).

O protagonista deseja a praticidade, a impessoalidade e a facilidade do sexo pago que atribui aos corpos valor de uso e de troca. Ao repelir o corpo-prostituto “bicha” e dispensar os corpos infantis, o rico engenheiro interessa-se pelo corpo-prostituto másculo e robusto de um jovem lupenizado. Este é caracterizado pela estereotipia topográfica remissiva ao norte brasileiro, cujo imaginário associa-o ao sujeito rústico, viril e potente sexualmente – pensamento similar em relação aos homens nordestinos.

Mesmo ouvindo do corpo-prostituto semialfabetizado que está recém-desempregado, prestes a ser despejado e sem comer desde a manhã, o rico executivo finge ter menos dinheiro para depois propor ao jovem uma oferta monetária mais elevada com o propósito de penetrá-lo, sabendo previamente que o garoto só aceitaria o programa se fosse ativo. O jovem prostituto, então, aceita a oferta do executivo: “O rapaz gemeu muito. Deveria ser mesmo um iniciante. ‘Não foi nada de muito especial’ [...] Mas fora excitante poder aviltar o outro até aquele ponto. Assim sendo compensara” (PENTEADO, 1976, p. 88).

Ressaltamos que o personagem não apenas quis comprar o poder do gozo, mas sobretudo desejou sentir o gozo do poder por meio do comprazimento perverso e agenciador do poder financeiro, para objetificar, sentir prazer, excitação e emoção pelo aviltamento do jovem corpo-prostituto. Desse modo, o sujeito pagante pelo sexo goza duplamente, ejaculando e ostentando seu poder ao espezinhar o corpo subalternizado e mercantilizável do garoto de rua lupenizado.

Adentrando na década de 1980, João Gilberto Noll, no romance *A fúria do corpo* (1981) entrelaça a inscrição homoerótica no espaço público da metrópole ao exercício da prostituição. O narrador-personagem – andarilho que conduz a narrativa em um elaborado fluxo de consciência – seguindo um ritmo irrefreável onde o corpo parece nunca saciado, extravasando lubricidade e êxtase, às vésperas do carnaval, envereda-se no mundo da prostituição na tentativa de ajudar Afrodite – a sua amada que se prostitui numa boate –, a pagar o imóvel (“apoio domiciliar precário”) onde pousavam por um tempo. Em busca de dinheiro, ele endereça-se para a Avenida Nossa Senhora de Copacabana (ponto também de garotos de programa, travestis e prostitutas). Após fazer todo um jogo de sedução, gestos e manipulação do pênis deixando-o ereto, recebe abordagem e proposta monetária de um cliente que o leva para seu amplo e luxuoso apartamento.

A cena de sexo entre os dois ocorre ao som da emblemática cantata *Actus Tragicus*, de Bach,

apontando “diretamente em sua nomenclatura para a tragédia do ato que, embora traga dor ao narrador, tem sua força trágica no fato de ser realizado por dinheiro” (CAMARGO, 2014, p. 173). O narrador descreve detalhadamente o ato sexual com o cliente: sua inicial resistência em ser penetrado por um homem – segundo ele, a primeira vez; o pensamento no dinheiro e no necessário desprendimento; e o essencial despudor para ser um “profissional do sexo”, o qual comercializa o corpo e precisa atender aos desejos e fantasias de quem está pagando. Posteriormente, relembra a situação e faz uma reflexão desconcertante acerca da condição de prostituição em paralelo às formas convencionais de trabalho:

Eu nunca tinha sido puto neste sentido mais ortodoxo da palavra. Puto, ter dado o buraco que tinha em troca de grana, o comprador fez do meu rabo o que bem entendeu, enfiou nele a pica dura, poderia ter enfiado um porco-espinho e eu não poderia reclamar, o comércio é assim, eu estar ali era trabalho, o trabalho cada dia mais difícil na Cidade, entre estar num escritório com ponto batido quatro vezes ao dia e dar o cu não havia dúvida: dar o cu; o cu legítimo, não o cu figurado e sordidamente eufemístico que damos pela vida afora até morrer (NOLL, 2008, p. 107).

Podemos pensar que, mesmo marginalizando seu corpo, objeto de uso sexual, submetendo-o aos desejos e às preferências de quem lhe garante dinheiro e, ao mesmo tempo, sentindo a violência física do ato sexual, pois “dar o cu doía mais que o prego na cruz mas valia as três notas novinhas” (NOLL, 2008, p. 112), a voz crítica do narrador evidencia a sua posição: entre prostituir sua força de trabalho (no escritório, por exemplo) e prostituir seu corpo, ficaria com essa opção. Ele, ao contrastar a marginalização do sujeito que se prostitui (“dar o cu; o cu legítimo”) com as regras capitalistas de trabalho socialmente consagradas (“dar o cu figurado e sordidamente eufemístico que damos pela vida afora até morrer”), faz ecoar sua crítica à mais-valia capitalista. Na perspectiva de pensamento do narrador, corpo-prostituto interpelador, a força de trabalho canônica (com regulações, coerções) não seria superior à prostituição.

É necessário sublinhar que na narrativa de Noll assim como no conto “O menino do Gouveia” – guardadas as devidas diferenças entre os dois objetos literários no que concerne ao registro estético e modos de representação –, há um ponto de contraste que as distingue praticamente de todas as narrativas que tematizam e descrevem as relações sexuais entre personagens prostitutas e clientes: a centralidade na descrição do ânus em oposição à hegemonia fálica do pênis. Em face desse aspecto, os dois personagens prostitutas, de Noll e Maluco, se dissociam dos demais garotos de programa presentes na ficção brasileira por inscreverem o ânus como moeda de troca (sem coação) no jogo das intercambialidades do negócio do sexo.

Ainda no espaço público da rua, no conto “Nem mesmo um anjo é entrevistado no terror”, pu-

blicado no livro *Que os mortos enterrem seus mortos* (1981) de Samuel Rawet, acompanhamos a inquieta e infeliz “caçada” do protagonista em busca de parcerias anônimas, ocasionais e sem compromisso no circuito de espaços públicos cariocas (Lapa, Passeio Público) – lugares timbrados, em especial, pela prostituição. À deriva, o personagem vaga à espreita de possíveis encontros fugazes de sexo “[...] na expectativa de uma sucessão de acasos que lhe permitisse enfim uma presença a dois em que toda fome afetiva se realizasse num contato sôfrego de dedos ou lábios, no intervalo de uma presença e outra” (RAWET, 2007, p. 148). Durante a sua perambulação pela madrugada (entre 1h10min e 2h45min), lemos, por meio de um narrador heterodiegético, duas curtas imagens vinculadas ao universo do sexo pago.

Na primeira, o protagonista, enquanto anseia que surja algum parceiro de sexo, assiste a uma típica cena de abordagem/transação, marcada por gestos e interesses, entre um cliente que se aproxima num carro e um corpo-prostituto que negocia o programa:

Um automóvel diminui a marcha quase à sua frente [o protagonista em busca de sexo] e os olhos se acendem ao vislumbrar a camisa vermelha, e uma cabeça de sombras. Desloca-se para o meio-fio. Mas o carro estaciona além, junto a um negro magro e alheado. Hesita. Coça a braguilha e uma cabeça se aproxima do vidro baixado. O negro se curva, cumprimenta com a mão displicente, responde vago às perguntas, aceita um cigarro, ergue os olhos em direção ao Aterro enquanto de cotovelo na porta, curvado, ampara o corpo com uma ideia de equilíbrio. A mão lânguida, do interior, roça seus dedos e descansa no dorso, os dedos do negro se agitam, gira a palma, e os dedos se entrelaçam. O negro sorri. (RAWET, p. 148-149).

A cena faz um desenho coreográfico das interações erótico-sexuais presentes no sexo pago no espaço da rua e dos códigos não-verbais agenciadores de desejos entre os sujeitos interessados em negociarem um programa, tais como: o movimento e fricção na braguilha do corpo-prostituto sucedido pelo abaixamento do vidro do carro do cliente; a languidez e displicência das mãos; o gestual das poses e trejeitos do corpo que se expõe para o olhar desejante do outro; o roçar e encontro das mãos; e o sorriso anuente à transação em curso. Além disso, o corpo-prostituto negro é duplamente simbólico, geralmente, como jovem empobrecido, mas principalmente por figurar enquanto objeto da “racialização do desejo” (SANTOS; PEREIRA, 2016, p. 133). Ou seja, trata-se do corpo negro como objeto de desejo e fetiche, sinônimo de virilidade, potência, lubricidade.

Isso se coaduna com outra rápida imagem em que aparece a figura do garoto de programa designado como “mulatinho”, mais um personagem marcado pela racialização: “Um rapazote vinha da rua do Passeio [...] O rapazote meio que para não para, olha de viés [...] A lâmpada acentua o volume nas virilhas” (RAWET, 2007, p. 149, grifos nossos). O volume nas virilhas remete à dimensão acen-

tuada do órgão genital do personagem “mulatinho” disponível no mercado do sexo. Depreendemos, enfim, que os dois personagens prostitutas, de matriz étnica negra, simbolizam, pela fetichização erótica, a ideia de uma hipersexualidade e objetificação em sua sexualidade, ficando, de modo negativo, reduzidos e encerrados nessa objetificação muito frequente na prostituição.

Ainda nos anos 1980, Aguinaldo Silva, no livro *Memórias da guerra* (1986), dá corpo à narrativa “Confissões de um jovem michê” que, de modo predominante, compreende um diálogo/intervista entre o narrador/jornalista e Rodrigo, um garoto de programa: “Com uma incrível capacidade de articular frases” (SILVA, 1986, p. 84), que vai à procura do jornalista em busca de aconselhamentos intelectuais a fim de escrever um livro sobre suas experiências como corpo-prostituto.

Ao longo da entrevista, o personagem vai relatando múltiplos aspectos de suas experiências na prostituição. Uma das confissões de Rodrigo nos chama atenção: “Eu adorava transar com homem. Por isso fui pra rua, fui fazer esquina [...] adorava dinheiro, queria mais dinheiro” (SILVA, p. 88). Essa revelação do personagem o diferencia dos outros sujeitos ficcionais prostitutas analisados nesta pesquisa, pois, ele vocaliza explicitamente que a motivação para se prostituir não se ancora apenas no retorno financeiro, mas também no próprio agenciamento dele ao converter a prática da prostituição em fonte de prazer sexual. Assim, o imperativo da necessidade desencadeante para o ingresso no mercado do sexo não é preponderante para a decisão do personagem de prostituir-se já que o irmão dava-lhe dinheiro. Portanto, no espaço da prostituição, Rodrigo engaja-se na conjugação do prazer com dinheiro, que é também um forte elemento agenciador para ele. Nesse sentido, vejamos outra confissão do personagem:

As pessoas dizem que um michê leva uma vida vaga, é um filho da puta, não sabe pensar. Ele pensa sim. Inclusive quem vive nessa vida tem um senso de psicologia até maior [...] o michê tem sempre um plano para o futuro [...] você tem dinheiro guardado? [jornalista]. Tenho sim. Pra ver se quando velho posso viver de rendas [...] eu saí de uma família boa, então tenho muitos primos economistas, entendo um pouco de investimento de capitais [...] Porque eu não quero estar pobre quando a minha beleza acabar. (SILVA, p. 99, grifos do autor)

Além de não integrar o majoritário grupo de personagens prostitutas lupenizados geralmente representados pela ficção, o escolarizado Rodrigo figura como corpo-prostituto que reflete sobre a sua condição de prostituto, revelando um espírito interpelador face ao olhar redutor e discriminatório de outrem. Tal fato evidencia um senso empreendedor de futuro em relação ao dinheiro obtido pelo sexo mercantilizado e uma perspectiva lúcida e crítica a respeito da efemeridade do seu monetizável corpo jovem e atraente. Por fim, Rodrigo revela, com a força da argumentação (pela funcionalidade e pelo exemplo), o porquê de suas práticas sexuais mercantilizadas serem encaradas e aceitas como

atividade profissional de “utilidade pública”, dizendo:

Eu considero isso [prostituição] uma profissão. Porque você vê: se as pessoas te pagam, é porque as pessoas precisam disso, não é? E se elas precisam, a coisa tem que existir. Quanta gente às três da manhã não está chorando em casa, solitário, e aí sai de carro, vai numa esquina de Copacabana, pega um garoto, um michê, e durante uma hora esquece tudo e é feliz? – *Pra arrematar: com isso você quer dizer que a michetagem é – digamos assim – um serviço de utilidade pública?* – Como as ambulâncias, os supermercados, os bancos, os táxis... De utilidade pública; é isso aí. (SILVA, p. 100, grifos do autor)

Acresce ao breve percurso proposto, o romance *A céu aberto* (1996), de João Gilberto Noll. Nele, mesmo que em recorte, aparece a representação da velhice como abjeção e a sua relação com os perigos assumidos pelo sujeito pagante pelo sexo em determinados territórios de prostituição e/ou a malícia e periculosidade de rapazes que se valem de seu capital erótico no mercado do sexo para atrair e cometer práticas escusas. É o que ocorre com o personagem Arthur, um pianista envelhecido, que sente o peso da infelicidade da deserotização enquanto sujeito desejante/desejado recorrendo à prostituição:

[...] olha a minha idade, vejo que nenhum homem poderá se *interessar verdadeiramente* por mim, só se for pelo meu antigo rosto sem papada e bolsas sob os olhos, só se for pelos meus braços de outrora que ostentavam alguma malhação até pela ajuda do piano, só se for por este outro homem que já se esborrou em mim; pois que cara em sã consciência pode vir hoje até aqui, e escavar com sua língua a minha boca cheia de próteses dentárias alcoolizadas [...] mas, eu continuo querendo o garotão lá no fim das minhas madrugadas e pago ao garotão que de outra maneira não me procuraria nem espetaria sua barba por fazer no meu pescoço como peço... (NOLL, 2008, p. 24, grifo nosso)

Arthur converge para a busca de companhias fugazes pagas manejando sua libido na fronteira entre o prazer e o perigo. O narrador relata um episódio em que o boêmio personagem chega tarde da noite em casa embriagado e acompanhado por dois rapazes: “Ambos com suas camisas presas em volta da cintura” (NOLL, 2008, p. 26). São esses sujeitos, dois garotões “com sorrisos zombeteiros” (NOLL, 2008, p. 26), encontrados por Arthur na rua que se aproveitam da vulnerabilidade ética do personagem para roubar-lhe a carteira. Por fim, há no personagem envelhecido a procura pelo corpo-prostituto em saunas de prostituição masculina, o que lhe resulta em uma situação de exposição e vexame ao ser detido pela polícia após uma batida numa sauna gay que mantinha menores de idade como massagistas.

Nos primeiros anos do século em curso, o escritor Sílvio Cerceau fabulou o romance *Vitrine*

humana (2004) por meio de um olhar assumidamente sociológico, a fim de ficcionalizar múltiplas histórias com temas nevrálgicos para sociedade atual, como: prostituição masculina, homossexualidade, narcódependência e soropositividade. Em uma das várias histórias paralelas, o personagem Beto intercambia seu corpo jovem torneado e com “membro descomum”, assumindo-se enquanto heterossexual que se prostitui motivado por dinheiro: “[...] faço programas. Gosto de sair com mulher, só fico com outro cara para satisfazer meus caprichos [...] dinheiro, roupas, viagens, contas de bares” (CERCEAU, 2004, p. 135). Assinalamos que Beto, embora não seja de classe média alta, não é um indivíduo lupenizado como geralmente aparece o corpo-prostituto na ficção brasileira.

O personagem mantém um relacionamento com uma mulher, por isso prostitui-se clandestinamente nas ruas de Belo Horizonte, passando gradativamente ao exercício da prostituição para conquistas materiais. Depois, torna-se dependente de narcóticos, o que gera nele dramáticos efeitos físicos e psicológicos, forçando-o a adotar comportamentos criminosos, como roubo e extorsão, ao passo que tenta livrar-se da dependência em intermitentes internações em clínicas de reabilitação.

Além dos estupefacientes que aparecem no conteúdo de programas com determinados clientes, o personagem, corpo-prostituto dependente em narcóticos, tem outras experiências ao se mercantilizar no sexo:

Beto e Ricardo conseguiram um bom cliente. – Garotos dispam-se. Pediu naturalmente. Os rapazes tiraram a roupa, começou então uma maratona de sacanagem. O homem batia com um chicote em Ricardo enquanto Beto o penetrava, puxando seus cabelos, Ricardo quase não suportava a dor. Felizmente o homem urrou feito um animal [...] – Agora vamos fazer o contrário, afinal tenho mais alguns minutos, quero que deem uma surra e gozem sobre meu corpo. Beto pegou o chicote e com toda raiva bateu no homem que gemia de prazer, enquanto Ricardo se masturbava sobre seu corpo. (CERCEAU, p. 30)

A experiência sexual do *ménage à trois* vivenciada por Beto, envolvendo mais dois sujeitos desconhecidos, outro garoto de programa (Ricardo) e o personagem pagante, possibilita-lhe a realização de fantasias e transgressões oportunizadas pelo exercício da prostituição (BARRETO, 2012). Pela perspectiva do personagem pagante sadomasoquista, a concretização de sua fantasia erótico-sexual dissidente das práticas sexuais convencionais é possibilitada nesse “território de prazeres ilegítimos” (CECCARELLI, 2008) da prostituição, onde ele pode vivenciar fantasias sexuais inconfessáveis sem ameaçar a sua identidade social. Convém sublinharmos que a descrição de práticas sexuais de sadomasoquismo e *ménage à trois* configura-se enquanto conteúdo novo das relações sexuais dentro do espectro de representações do corpo-prostituto na literatura brasileira de temática homoerótica.

Por fim, notamos que há diversas modulações para a ficcionalização do corpo-prostituto na

literatura brasileira de temática homoerótica. Em vista disso, embora haja uma espectro de práticas, situações e particularidades em cada narrativa, é congruente, entre os objetos literários analisados, a presença hegemônica do corpo jovem que se prostitui – mesmo imberbe e adolescente – sempre representado por uma masculinidade marcada por insígnias viris, geralmente empobrecido e subalternizado. Essas marcas lançam-nos em um jogo de intercambialidades econômico-sexuais com homens mais velhos (a grande maioria) donos do capital, quase sempre abjetos pela idade, fato que os forçam a recorrer ao trabalho sexual para poderem gozar sexualmente se não quiserem permanecer na invisibilidade, na exclusão e no isolamento social.

De modo recorrente, há uma perspectiva de representação em relação ao que impele os corpos-prostitutos a mercantilizarem-se sob a égide da motivação monetária em detrimento e/ou apagamento do desejo, do prazer em prostituir-se – e a marcante presença diegética que se ancora na tentativa de escamoteamento e/ou de uma configuração que se quer sub-reptícia face à inclinação homoerótica dos personagens prostitutas – decorrente, possivelmente, de uma cosmovisão dos escritores. Isso é resultado de uma espécie de olhar “etnográfico” externo (observador de fora) em que a autoria empírica parece enxergar e/ou sublinhar somente o fundamento socioeconômico para a construção de seus sujeitos ficcionais prostitutas. Embora concordemos que esse seja muitas vezes um grande e aparente fator desencadeante para a prostituição, acreditamos que não seja o único nem deva ser o mais relevante para entender o porquê de os personagens prostituírem-se. Essa reflexão é confirmada quando confrontada com produções escritas por prostitutas (blogues, por exemplo) quando decidem publicizar relatos de suas experiências na prostituição (escritas de si), por meio das quais dão relevo ao componente do prazer e da sexualidade como fator motivacional para a inserção no negócio do sexo, não se negando também o agenciamento provocado pelo dinheiro.

Referências bibliográficas

- BARRETO, Victor Hugo de Souza. “*Vamos fazer uma sacanagem gostosa*”: *Uma etnografia da prostituição masculina carioca*. Niterói-RJ: EDUFF, 2017.
- CAMARGO, Fábio Figueiredo. “O único roteiro é o corpo. O corpo”. In: CAMARGO, Fábio Figueiredo et al. (org.). *Ensaios sobre romances dos séculos XX e XXI*. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2014. p. 154-178.
- CANABRAVA, Luiz. “Aprendizado”. In: DAMATA, Gasparino. (org.). *Histórias do amor maldito*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1968. p. 111-119.
- CECCARELLI, Paulo Roberto. Prostituição – corpo como mercadoria. In: *Mente & cérebro – Sexo*, São Paulo, v. 4, ed. especial, p. 1-14, dez. 2008. Disponível em: <https://docplayer.com.br/8223398-Prostituicao-corpo-como-mercadoria-in-mente-cerebro-sexo-v-4-edicao-especial-dez-2008.html>. Acesso em: 13 abr. 2016.
- CERCEAU, Silvio. *Vitrine humana*. Belo Horizonte, MG: CIP, 2004.
- CONNELL, Robert William. La organización social de la masculinidad In: *Isis Internacional – Ediciones de las mujeres*, Santiago, Chile, nº. 24, p. 31-48, jun. 1997. Disponível em: http://www.sidocfeminista.org/images/books/01079/01079_00.pdf. Acesso em: 14 abr. 2018.
- _____; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito In: *Estudos feministas*, Florianópolis, SC, vol. 21, n. 1, p. 241-282, jan./abr. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2013000100014/24650>. Acesso em: 19 out. 2017.
- DAMATA, Gasparino. A desforra. In: _____. *Os solteirões*. Rio de Janeiro: Pallas, 1975.
- GOMES JÚNIOR, João. “Frescos” e “bagaxas”: apontamentos acerca do discurso médico sobre a homossexualidade e a prostituição masculina no Rio de Janeiro entre 1900 1930. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 20., *Anais*, Universidade de Brasília, Brasília-DF, 2017, p. 1-11. Disponível em: [https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1502217480_ARQUIVO_JOAOGOMES_frescosebagaxas\(anpuh2017\).pdf](https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1502217480_ARQUIVO_JOAOGOMES_frescosebagaxas(anpuh2017).pdf). Acesso em: 23 jun. 2018.
- GREEN, James Naylor. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. Trad. Cristina Fino e Cássio A. Leite. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- _____; POLITO, Ronald. *Frescos trópicos: fontes sobre a homossexualidade masculina no Brasil (1870-1980)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.
- MALUCO, Capadócio. *O menino do Gouveia*. Uberlândia, MG: O sexo da palavra, 2017.
- NARDI, Henrique Carlos. Sexo e poder nas tramas pós(?) identitárias: reflexões sobre a prostituição masculina. In: LOPES, L. P. da M.; BASTOS, Liliana Cabral (org.). In: *Para além da identidade: fluxos, movimentos e trânsitos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 215-234.
- NOLL, João Gilberto. *A fúria do corpo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record: 2008.
- _____. *A céu aberto*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record: 2008.

PENTEADO, Darcy. A carreira de um libertino paulistano ou a semana perfeita de um senhor homossexual, de boa colocação social. In: _____. *A meta*. São Paulo: Símbolo, 1976. p. 65-88.

RAWET, Samuel. O encontro. In: _____. *Os sete sonhos*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967. p. 22-26.

_____. Nem mesmo um anjo é entrevistado no terror. [1981]. In: RUFFATO, Luiz. (org.). *Entre nós*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007. p. 147-150.

SANTOS, Elcio Nogueira dos; PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. Amores e vapores: sauna, raça e prostituição viril em São Paulo. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, SC, vol. 24, nº 1, p. 133-154, jan./abr. 2016. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104026X2016000100133&script=sci_abstract&tlang=pt. Acesso em: 2 jul. 2016.

SILVA, Aguinaldo. Confissões de um jovem michê. In: _____. *Memórias da guerra*. Rio de Janeiro: Record, 1986. p. 83-101.

“AMEI O COSMIM COMO VOCÊ AMOU O SEU PRIMEIRO AMOR”: A CONSTRUÇÃO DO AFETO HOMOAFETIVO EM O AMOR DOS HOMENS AVULSOS DE VICTOR HERINGER

“AMEI O COSMIM COMO VOCÊ AMOU O SEU PRIMEIRO AMOR”: THE CONSTRUCTION OF HOMOAFFECTIVE AFFECTION IN VICTOR HERINGER’S O AMOR DOS HOMENS AVULSOS

Antônio Lopes Filho¹

Resumo: O artigo tem como objetivo promover uma leitura crítica sobre a construção das relações homoafetivas no romance *O Amor dos Homens Avulsos* (2016), de Victor Heringer, por meio da perspectiva do silenciamento de algumas personagens na narrativa brasileira contemporânea e da heterossexualidade como regulação comportamental afetuosa. O estudo possui como norte teórico a pesquisa de Regina Dalcastagnè e textos da teoria *queer* que discutem sexualidade, gênero e virilidade masculina.

Palavras-chave: Homoafetividade; Literatura Contemporânea; Victor Heringer.

Abstract: The article aims to promote a critical reading on the construction of homoaffectionate relationships in Victor Heringer’s *O Amor dos Homens Avulsos* (2016) through the perspective of silencing some characters in contemporary Brazilian narrative and heterosexuality as affectionate behavioral regulation. The study is based on Regina Dalcastagnè’s research and queer theory texts that discuss sexuality, gender and male virility.

Keywords: Homoaffection; Contemporary Literature; Victor Heringer

Introdução

Amarelo. Cerveja. Podre.

A princípio, palavras curtas e soltas. Contudo, que descrevem o cenário do romance: no calor abrasante do Rio de Janeiro, entre as ruas de semi-saneamento básico de um espaço amarelo ocre, se inicia o *O Amor dos Homens Avulsos*, de Victor Heringer, publicado pela Companhia das Letras em 2016. A vida de Camilo, o narrador, é virada do avesso com a chegada do menino Cosme a sua casa num subúrbio carioca da década de 70. Ele, agora adulto, reconstrói a memória desse enternecedor encontro.

Camilo é um adolescente aleijado (possui uma perna atrofiada e precisa de muleta para locomoção), recluso e mal-humorado em razão de sua deficiência. Mora em uma residência de classe

¹ Doutorando em Literatura na linha de pesquisa Poesia e Aisthesis pela Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC. Seus estudos concentram-se na área da poesia brasileira moderna e contemporânea.

média, que destoa da realidade dos demais habitantes do bairro, com a mãe, Antônia, que pouco sai do quarto; com sua irmã mais nova, Joana; as duas empregadas domésticas, Maria Aína e Paulina, que cuidam dele e da caçula; e, com seu pai, conhecido pelo apelido de “Doutor Pablo”, já que o nome dele não é revelado. Camilo odeia fortemente Cosme à primeira vista.

O *O Amor dos Homens Avulsos* é uma obra rica em problemáticas: memória, afeto, solidão, redenção, amor, ternura, homossexualidade, ditadura militar, divergências de classes sociais e urbanização sem controle da cidade do Rio de Janeiro. É admirável a habilidade do escritor em discutir tantas questões em um livro “breve” e traçá-las de forma delicada e inventiva, não enfadonha. A narrativa se intercala entre passado e presente pelas memórias do narrador. O menino Cosme, apadrinhado por seu pai, morre em um terrível episódio de violência e tal ausência marca a existência de Camilo para sempre. No decorrer das páginas, há um Camilo adolescente, aos 13 anos, e suas primeiras experiências afetivas, e um Camilo maduro, já aos 50 anos, com as vivências dessa grande perda. Cosme foi o primeiro amor de Camilo e o passado se faz constantemente presente, ditando os rumos da vida dessa amargurada e descontente personagem.

Durante os quatro anos de intervalo entre seu último romance *Glória* (2012) até publicar a obra aqui estudada, o autor não esteve fora do meio literário; longe disso, ele se tornou colunista da *Revista Pessoa*, revista digital de literatura fundada em 2010, em São Paulo, com o propósito de incentivar o hábito de leitura e difundir a literatura de língua portuguesa, além de ter produzido trabalhos audiovisuais dentro e fora da internet, como o conto *Lígia* (E-Galáxia, 2014), lançado em formato e-book, e um pocket livro artesanal de poesia *O Escritor Victor Heringer* (7Letras, 2015).

Aos 28 anos, Victor Heringer se impõe como um dos escritores mais raros e interessantes de seu tempo, intercalando não somente na prosa e na poesia, como em diversas linguagens artísticas, como fotografia, desenho, artes visuais etc., proliferações da linguagem que traz para sua escrita. De fato, o jovem carioca, formado em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde iniciou mestrado em Ciência da Literatura possui um desassossego no ser, o que se evidencia em todas as suas produções. Sem dúvida, representa uma das grandes promessas da literatura brasileira contemporânea. Dono de uma palavra fluente e maleável, domina a construção das cenas e das personagens com delicada e irônica percepção da realidade. Nas mãos de seus leitores, há perceptivelmente um dedicado e sensível artista.

Em seu terceiro² romance, Victor Heringer tem o êxito de construir um narrador cuja linguagem desembaraça as teias das questões que cercam o romance com precisa e sedutora simplicidade.

² O primeiro, *Cidade Impossível*, de 2009, devido ao escasso alcance é pouco conhecido; já o segundo, *Glória*, de 2012 (com reedição de 2018 pela Companhia das Letras), agraciado com o prêmio Jabuti de Literatura em 2013, abriu as portas para a notoriedade tanto da crítica quanto do público leitor para o jovem escritor.

Tal foco narrativo, por exemplo, demonstra a homossexualidade como parte dos elementos da trama, não como espinha dorsal da narrativa. Sim, Camilo é uma personagem gay, é narrador e protagonista de sua história, uma singularidade na literatura brasileira, já que a esmagadora composição de personagens no romance brasileiro é heterossexual masculina. Contudo, este é um livro sobre grandes traumas que indaga quem o lê: todos os amores são cópias esbatidas e deterioradas do primeiro amor, ou o primeiro amor é o preâmbulo feliz para todos os outros?

O Amor dos Homens Avulsos é o primeiro livro do escritor lançado por uma grande editora e o último publicado em vida devido ao seu falecimento precoce em março de 2018. É uma surpreendente ficção, um texto encantatório. Victor Heringer deixou pela sua pequena, porém distinta, carreira literária a força de sua escrita e a potência para o clássico da nossa literatura.

A Personagem do Romance Brasileiro Contemporâneo

Por meio das lembranças de Camilo, sabe-se que desde adolescente, a visão que ele obtinha das outras pessoas ao seu redor era diferente, por não estar imerso completamente no corpo devido à deficiência e, especialmente, após a morte de Cosme, a relação dele com o tempo é de amargura, pouco sentido há para ele viver o presente: “Sempre achei que tinha vindo ao mundo não para estar nele, mas para ter estado, ter sido, ter feito. Nasci póstumo.” (HERINGER, 2016, p. 24). A autobiografia fictícia do narrador permite ao(à) leitor(a) enxergar o trabalho da memória como um lugar de escavação, cada momento relembrado e trazido para o presente, não é a simples exploração do passado é, antes, o meio.

Os protagonistas do romance brasileiro contemporâneo são herdeiros de seus fracassos, de suas limitações. Eles entendem mais das frustrações do que de feitos heroicos e são além de protagonistas, narradores. Sai aquele que tudo sabe, que tem domínio sobre suas ações; entra o que tem dúvidas, que mente para si e para quem o lê. O narrador tradicional não permitiria tanto espaço para questionamentos. Como se sabe, a presença dele no texto nem entrava em questão anteriormente, já que detinha o conhecimento superior e absoluto do enredo e do destino das personagens. Entretanto, cada vez mais se reconhece que entre nós leitores e o narrado há um intermediário, ou dois, ou diversos. Se se pode dizer que o narrador, desde o século XIX, vem se construindo mais complexo e ganhando mais espaço na trama, a personagem, por sua vez, não estagnou em atributos e privilégios.

A Prof. Regina Dalcastagnè, em seu texto *Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambiguidades do discurso* (2001, p. 117), argumenta que se às personagens foram subtraídas as vestes e outras marcas de identidade, talvez elas tenham ganho um bem mais

precioso: a palavra sobre si. Monólogos interiores, fluxo de consciência, diálogos, às vezes o simples fato de terem se transformado no “ponto de onde se vê” permitem uma ampliação de seu espaço na narrativa. Podemos não saber muito de sua aparência física, mas temos como acompanhar o modo como elas sentem o mundo, como se situam dentro de sua realidade cotidiana:

Nós nem imaginávamos a crise que perturbava há meses o casamento dos pais. Nem sabíamos quem governava o país. Vivíamos sob a esquisita ditadura da infância: víamos sem enxergar, ouvíamos sem entender, falávamos e não éramos levados a sério. Mas fomos felizes durante o regime. O tecido de nossas vidinhas era escuro e nos escondia completamente, burca sem olhos. (HERINGER, 2016, p. 15).

Camilo nesse momento de retorno à adolescência lembra de como era sua percepção do tempo vivido nos anos 70. Ele não fazia ideia do que realmente se passava além dos muros de sua casa, dos seus privilégios de classe média em razão também da bolha criada por seus pais para proteger os dois filhos. Nota-se que a maneira pela qual o narrador tenta ter domínio sobre a própria existência é por meio da memória, com diálogos interiores, nos quais vai relatar o que se passou com olhos mais maduros para entender melhor a si e o que o cercava. Ressalta Regina Dalcastagné (2001, p. 121) que as personagens do romance contemporâneo são seres em constante transição, manuseados e constituídos por palavras, estilhaçados em sua subjetividade, em sua sexualidade, em suas opiniões. Desse modo, Camilo quer ter o direito a dizer de si.

No romance, nesse passado re(a)presentado, Camilo conta do seu amor e da ausência. As coisas, objetos ou não, têm memória também, e a memória delas está atrelada a Cosme. A experiência amorosa que viveu quando menino o marcou profundamente, ele descobriu o afeto e reconheceu a própria sexualidade, aliás, a manifestou em toques, cheiros, emoções. O narrador não é somente um homem gay vendo o passado longínquo: é um homem ainda apaixonado. A homossexualidade na narrativa é quase não nomeada. Em algumas passagens, entende-se que Camilo começa a perceber o seu corpo como espaço de prazer e busca nas figuras masculinas a manifestação dos seus desejos. Como no Capitão Brás, um herói nacional que ele mesmo desenha e ao chegar à bunda, diz para si que menino não desenha bunda de menino, logo, ansioso, busca algo para ler para esquecer do ocorrido; em Paulo Farias, famoso de revista de fofocas, quando ele se excita com as panturrilhas do sujeito apertadas nas calças bege; e, em Cosme. Camilo em meio a uma masturbação imagina o pênis de Cosme, e pela primeira vez, ejacula. Tudo isso o estimulava sexualmente ainda mais porque era proibido de se pensar. Homens não devem ver outros homens dessa maneira libidinosa, é uma das reles assertivas sociais.

Camilo e Cosme não são adolescentes homossexuais determinados pela paixão proibida, às escuras. A história dos dois é de um amor comum que foi tristemente interrompido. A narrativa perpassa por momentos compartilhados pelos jovens agindo de acordo com a idade: eles jogam, passeiam pelo bairro, namoram, descobrem o sexo, brincam pela rua, pelos quintais com a turma de amigos. O singular no romance é que a homossexualidade de ambas personagens não é latente ou reprimida por si mesmas ou pelos outros mais próximos delas, ela é vivida naturalmente, como se o narrador buscasse a insignificância dela e virasse o(a) leitor(a) para a paixão avassaladora que ali está e os atributos pertencentes a ela.

Em uma entrevista para o *Caderno Opção Cultural* do *Jornal Opção*, em 2016, não muito tempo após a publicação de *O Amor dos Homens Avulsos*, quando perguntado sobre a “temática homoafetiva”, uma das mais recorrentes interrogações, Victor Heringer responde:

Nunca sento para escrever pensando “vou trabalhar este tema”. É uma saída fácil, soa como os intermináveis artigos sobre “o tema tal na obra de Fulano”, clichê máximo da crítica literária. E poderia descambiar para um oportunismo atroz: escrever com um olho nos supostos temas da vez, com a pretensão triste de ser um autor do seu tempo. As questões surgem durante a escrita, e muitas delas me pegam pelo tornozelo. É uma consequência daquele processo de incorporação sobre o qual falei.

O autor não possui a vontade de adentrar na questão da homossexualidade com um ponto de vista militante em seus escritos. Ele aproxima Camilo de quem lê o romance por meio da ternura, a ponto da pessoa se colocar na narrativa. Quem já sentiu o drama do primeiro amor? Certamente – com certo exagero – todos, logo, os sentimentos do narrador transpõem as páginas do livro. No entanto, para a crítica literária desse estudo, a orientação sexual de Camilo, narrador e protagonista, é de profunda significação, pois personagens homossexuais (destaque-se o silenciamento superior em relação a outros membros da comunidade LGBTQ+, como lésbicas, bissexuais, transgêneros, travestis, etc.) como foco narrativo, ainda mais em primeira pessoa, não são nada frequentes nos romances brasileiros. O campo literário, tal como outras produções discursivas, se configura como um espaço de exclusão. Nossos escritores, em maioria expressiva, são homens, brancos, heterossexuais, cisgêneros, habitantes dos centros urbanos no eixo Centro-Sul e de classe média. Por conseguinte, é dentro dessa perspectiva social que nascem suas personagens, que são criadas suas representações.

A nossa literatura hoje é heterogênea e de complicada definição. Ela é escorregadia a rótulos por não seguir um padrão de escola literária como em tempos anteriores. No entanto, mesmo assim, certas inclinações são evidentes em sua produção. Paralelo a um predominante bloco de escritas que permanecem amarradas à ambientação e às problemáticas mais tradicionais da narrativa brasileira –

ou seja, dinâmicas da esfera privada a partir de personagens de classe média, branca e repetidamente intelectualizadas – há uma maior busca de renovação por meio de espaços periféricos e marginais antes ausentes, porém a efetivação dessa procura ainda é pequena. No valioso artigo de Regina Dalcastagnè, *A personagem do romance brasileiro contemporâneo (1990-2004)*, presente em *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* publicado em 2005, a pesquisadora traz dados³ chocantes. Quem escreve no Brasil?

Essencialmente, é a elite intelectual composta por homens (72,7%), brancos (93, 9%), de classe média, com escolaridade superior (78,8%), com profissões já relacionadas ao campo do discurso (jornalistas, professores universitários, escritores, tradutores, roteiristas, entre outros), moradores dos principais centros urbanos brasileiros: Rio de Janeiro (36,4%) e São Paulo (13,3%) e na faixa intermediária, entre 40 e 59 anos (53,1%). (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 31-33).

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, ressalta Regina Dalcastagnè (2005, p. 33). Há, então, uma exclusão de outros grupos que desvia de uma democratização efetiva da produção artística. Diversos sujeitos não se veem nos livros que leem, portanto, como poderiam acreditar que são sim capazes de produzir literatura?

O problema da representatividade está diretamente atrelado ao monopólio dos lugares de fala, já que “com essa circunscrição de quem possui legitimidade para produzir literatura, perde-se em diversidade. Não há no campo literário brasileiro, uma pluralidade de perspectivas sociais” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 18). Certamente, tal invisibilização é politicamente sintomática do caráter excluente da nossa sociedade que inunda o campo literário, assim como outros tantos do mundo contemporâneo.

Além de dados referentes ao sexo e à cor, a pesquisa de Regina Dalcastagnè revelou outras características, como a orientação sexual das personagens no romance. Há uma expressiva predominância das personagens heterossexuais (81%), e já entre as homossexuais, há um domínio das personagens do sexo masculino (79,2%). Os números confirmam também que autores mais jovens (51,9%) dão mais espaço, em suas narrativas, a personagens homossexuais. Em relação à orientação sexual e a posição das personagens, heterossexuais são protagonistas em 285 personagens, coadjuvantes em 717 e narradoras em 140; já as personagens homossexuais, 13 são protagonistas, 35 são coadjuvantes e 8 narradoras. Às faixas etárias, as homossexuais se concentram na idade adulta, entre

³ O *corpus* da pesquisa atingiu um total de 258 obras, que corresponde à soma dos romances brasileiros do período entre 1990 e 2004, publicados pelas editoras Record com 123 obras; Companhia das Letras com 76 obras; e Rocco com 59 obras.

30 a 49 anos. Homossexuais e bissexuais têm ainda mais possibilidade de serem representadas como doentes (12,5% e 15,7%, respectivamente), contudo, nunca surgem como pessoas com deficiência, o que ocorre com 1,7% das heterossexuais.

Em *O Amor dos Homens Avulsos*, Camilo como personagem principal da narrativa desvia do heterocentrismo dos romances brasileiros contemporâneos; aliás, tal romance até nas variáveis presentes na pesquisa de Regina Dalcastagné não se encaixa perfeitamente. Com exceção de ter sido escrito por um autor jovem, já que Victor Heringer, em 2016, ano de lançamento da obra, estava com 28 anos, o livro foge da prerrogativa heterossexual quanto à posição das personagens, pois, além de protagonista, Camilo é narradora de sua própria história. E há Cosme como outra personagem homossexual, coadjuvante, então, há um espaço de legitimação para um amor, ele existe. Quanto à faixa etária, Camilo rompe com a centralização da faixa adulta e se insere em dois aspectos destoantes: a adolescência, aos 13, e a maturidade, aos 50; por fim, quanto à relação dos homossexuais e doença, em momento algum na narrativa, por exemplo, há estereótipos de ISTs, muito visto em obras que determinam algumas enfermidades a certos grupos, ditos de risco, no entanto, Camilo aparece como uma pessoa com deficiência, mesmo que leve, já que é aleijado, afastando-se do “nunca” mencionado pelo estudo da Professora.

O diálogo proposto entre o romance e a pesquisa se coloca como enriquecimento da interpretação da narrativa, não como qualquer contestação ao brilhante trabalho de Regina Dalcastagné. Posiciona-se como demonstração do quanto criativo é *O Amor dos Homens Avulsos*, no quanto tal obra está em um lugar de destaque dentro da nossa literatura. O campo literário pode reforçar (e muito) o privilégio de um grupo social por meio das suas formas de consagração e de seus arranjos de leitura crítica, todavia pode também ressignificar, reterritorializar espaços e vozes.

Esta inquietude ultrapassa os modismos acadêmicos, possui uma importância política, visto que “a deslegitimação das formas de expressão desviantes faz com que, no campo literário, vigore a mesma regra existente na política, na qual a um grupo dominado resta apenas a opção de calar ou ser falado por outros” (DALCASTAGNÉ, 2005, p. 66). Sendo assim, por não haver a sublimação da heteronormatividade em Camilo e Cosme, dois meninos que se apaixonam reciprocamente, o romance, com o desejo ou não do autor, emerge na democratização do fazer literário, despedeça os silêncios da narrativa brasileira contemporânea e diversifica a experiência do amar.

Heterossexualidade Compulsória

Amei o Cosmim como você amou o seu primeiro amor, que se chamava Bruno ou Pablo ou Ilyich, Ricardo ou Rhana, Luciano, Eduardo, Diego ou Carlos Octávio, Kátia, Mariana, Lucas, Marisa ou Carlos Eduardo, Rafael, Raí ou Solange, ou Luíza, Fabiana, Adolfo, Lígia, Joana, Érica, Mateus. Amei como Lucas amou Sophia e Daniel amou Gabriela. Como Denilson amou Raiane, como Aline amou Michael, como Raquel amou Guilherme, que morreu de meningite. Como Dimitri amou Cristina ou Estefânia, como Lucas amou Ana Carolina e Ana amou Murilo. Como Carolina amou Victor, Marília amou Leonardo, Rodrigo amou Amanda, Marcelo amou André, Nathalia amou Rodrigo, Marianna amou Cadu e Laura amou Antoine. Como Fernanda amou Clarissa e Daniel amou Gustavo, como Thiago amou Diego e Domingos amou Inês... (HERINGER, 2016, p. 69).

Victor Heringer em um texto publicado na revista *Suplemento Pernambucano*, de título *Nova chance para vencer a indiferença*, de 2016, discute o vínculo entre ficção e solidão no ato de escrever. Para o autor, a cada narrativa imaginada, os ficcionistas ficam mais anestesiados por já terem encenado todos os tipos de barbárie. Dessensibilizar-se é um mecanismo de defesa natural contra a matéria-prima com a qual trabalham. Assim, *O Amor dos Homens Avulsos* foi a tentativa dele de derrotar tal indiferença. Ele queria que o romance fosse de todos, de uma forma que quem lesse, pudesse fazer parte do livro, para que todos se tornassem menos avulsos e contrariasse o título:

Então pedi, publicamente. Abri um site e pedi ajuda para escrever meu romance. Perguntei qual era o nome do primeiro amor da vida dos leitores, e vocês, para a minha surpresa, responderam. Os nomes foram transcritos no livro. Levarei essa lista comigo para sempre, como o instantâneo de um tempo no qual realmente acreditávamos no amor. Se eu morrer hoje, esta é uma coisa boa que fiz. (HERINGER, 2016).

A quase interminável lista é como se fosse o coração do romance. Um cardiograma que está (e estará sempre) em harmonia com o autor e os seus leitores. Durante as quatro páginas, o extenso parágrafo percorre um encadeamento sucessivo de quadrilhas à Drummond para colocar em sintonia o amor de Camilo e de Cosme, tão natural e comum, com qualquer outro encontrado pelas vias do real. Destaca Regina Dalcastagnè (2001, p. 127-128) que se personagens e narradores foram se transformando e crescendo em importância ao longo dos anos, o leitor também possui novo significado dentro da estrutura narrativa. Nunca fomos tão invocados pela literatura, nunca com tanta frequência e tamanha intensidade. É à nossa consciência que se dirigem esses narradores hesitantes, essas personagens perdidas, aguardando nossa adesão emocional, ou ao menos estética. Logo, essa interação é uma forma experimental por excelência e acrescenta outra ilustre camada à leitura ficcional de Victor

De fato, a construção narrativa insere a sexualidade homoerótica sem qualquer culpabilidade. Ao contrário de muitas outras, em que os desejos das personagens homossexuais estão colados à aflição de possuir uma identidade proibida. Essa perspectiva divergente da sexualidade como ação transformadora em *O Amor dos Homens Avulsos* se destaca em termos ficcionais, já que grande parte das histórias a respeito de relações não-heterocêntricas se concentra na “saída do armário” como instituidora da identidade dos sujeitos ou como a própria homossexualidade como único caráter identitário.

A experiência amorosa de Camilo e Cosme é de autodescobrimento e conhecimento do corpo e do afeto do outro. A turma de amigos adolescentes sabe e não se importa com o namoro dos dois. O sentimento está entre o sonho e a realização das primeiras ações: toques, beijo, sexo, etc. A construção de afeto se dá inclusive pelas escolhas de vocativo do narrador para Cosme: “novo irmãozinho” (p. 17), “o garoto/o menino” (p. 18 – 19), “Cosme” (p. 21), “Cosmim (p. 33), “meu amigo” (p. 54) e “Meu Cosmim (p. 68). Próximo ao amado, o narrador descobre que havia alegria além das paredes da sua casa: na rua, nas calçadas, no bairro, no “lá fora”. Ele se sente livre para experimentar o cotidiano, distante da reclusão pela monoparesia do membro inferior esquerdo coisificada pelas muletas. Durante 14 dias, eles viveram intensamente a paixão, já como namorados: “o idílio acabaria em exatos catorze dias. Todo idílio termina em tempestade, e da tempestade à enchente são poucas horas” (HERINGER, 2016, p. 93). Na contagem seguinte, Cosme estaria morto. Assassinado.

Após a revelação do romance para os amigos, o casal estava tranquilo em razão da turma estar acostumada com a troca de afetos entre os dois. Quando eles se beijavam, os meninos soltavam um “eca” e pronto. Não faziam piada, eles respeitaram durante as duas semanas. Em um bairro pequeno como o Queim, de alta circulação dos moradores, a notícia se alastrou e o escândalo não veio dos jovens membros do clubinho, porém “veio da cara das velhas e das moças de família – tenho certeza, foram as caras duras das velhas que se sentiram ofendidas primeiro” (HERINGER, 2016, p. 100-101). Troca de carinho entre meninos?! Onde esse mundo vai parar?

Esses olhares de repreensão para Camilo e Cosme estão no interior de uma *lógica de censura* que, para Michel Foucault (2018, p. 92), em *A história da sexualidade I – a vontade de saber*, essa interdição toma três formas: afirmar que não é permitido, impedir que se diga, negar que exista, ou seja, do que é interdito não se deve falar até ser anulado no real; o que é inexistente não tem direito à manifestação nenhuma, mesmo na ordem da palavra que enuncia a sua inexistência; e o que deve ser calado, encontra-se banido do real como o interdito por excelência. Em uma das suas digressões, Camilo imaginou como seria a fofoca a respeito dele e de Cosme: “E o vem-ver de uma se multiplicou

em dez, duzentos, trezentos vocês-vius? Na fila do pão ou na visitinha da tarde, você viu agora que os garotos andam se beijando? Plena luz do dia, sem vergonha, uma indecência, duzentas indecências!” (HERINGER, 2016, p. 101).

Foucault (2018, p. 113) declara que reduzir todo o sexo à sua função reprodutiva, à sua forma heterossexual e adulta e à sua legitimidade matrimonial não explica, sem a menor dúvida, os múltiplos objetivos visados, os inúmeros meios postos em ação nas políticas sexuais concernentes aos dois sexos, às diferentes idades e às classes sociais. O poder subdivide-se em uma multiplicidade de correlações de forças: os aparelhos estatais, a formulação da lei e as hegemonias sociais. Consequentemente, o que está fora dessas normas deve ser punido.

Para Teresa de Lauretis (1994, p. 211), em *Tecnologia do gênero*, as concepções culturais de masculino e feminino como duas categorias complementares, mas que se excluem mutuamente, nas quais todos os seres humanos são classificados formam, dentro de cada cultura, um sistema de gênero, um sistema simbólico ou um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais. Dessa forma, no interior de nossa sociedade ocidental repleta de binarismos, a universalização do que é feminino e masculino reduz os indivíduos a comportamentos fabricados para os seus desejos, gêneros e manifestações sexuais, e sem dúvida a homossexualidade (assim como, a bissexualidade, a transexualidade, etc.) não faz parte do referencial androcêntrico: a matriz heterossexual.

Em uma terça-feira, o narrador conta que por volta das 16h da tarde, a casa estava silenciosa como de costume a esse horário e todos basicamente cochilavam. De repente, ele ouve os passos pesados de alguém de botina pelo corredor. A porta do seu quarto não estava trancada e Cosme dormia ao lado dele na cama. O barulho da maçaneta acorda Cosme. Era Adriano, marido de Paulina – personagem de relevância, o célebre macho. O homem viu que os dois estavam nus e sentiu o cheiro de recém-calores trocados...

...Ele pediu desculpas sem dizer a palavra, tentou murmurar mais alguma coisa e não conseguiu. As calças estavam sujas de lama, a camisa com manchas marrons de suor, cabelo com pó de cimento, como deixavam entrar no cinema assim? Virou as costas e foi saindo. Com certeza tinha vindo atrás da Paulina, vai ver meu pai mesmo é que tinha deixado entrar, tudo tem explicação fácil. Mas antes de ele dar as costas o Cosme se apoiou num braço e perguntou, todo hominho, o que é que ele queria ali.

Foi naquele momento que começou a morte do meu amigo.

O assassino respondeu que nada, bateu o pé de cavalo para bufar o ódio e foi embora. Cosmim só o veria de novo na hora de morrer. Eu nunca mais. (HERINGER, 2016, p. 109 – 110).

Desde a página 24 da obra, é revelado que Cosme havia morrido. Ao longo da narrativa, a circunstância é dita: homicídio, o(a) leitor(a) acompanha a história do casal já com certa tensão até o triste episódio. O culpado é Adriano, que tinha cheiro de suor seco e pó de cimento e um perfume enjoativo de canela de acordo com Camilo. A motivação homofóbica não é declarada pelo narrador, porém, fica subentendida a origem punitiva pelos olhares repressores do assassino para os meninos juntos e pela performance cruel do crime. O sujeito homossexual possui um corpo abjeto e dentro da obediência ao imperativo categórico da heterossexualidade a esse corpo só resta o castigo.

No cotidiano de uma sociedade de controle de corpo, entre o domínio pessoal e o político, para pessoas LGBTQ+, o armário seria a princípio uma proteção contra as agressões externas, um espaço de segredo, de manutenção e preservação; a partir do momento em que o sujeito expõe a sua sexualidade em decodificações semióticas ou demonstrações públicas de carinho, de acordo com os dispositivos de poder, a homossexualidade precisa ser silenciada, isto é, o armário permanece: em uma luta interna entre o público e o privado, entre o fechamento e o relaxamento do eu.

A experiência do afeto vivida em sigilo traz sofrimentos psíquicos inimagináveis. Eve Kosofsky Sedgwick, estudiosa da teoria *queer*, em *A epistemologia do armário*, sustenta que mesmo num nível individual, até entre as pessoas mais assumidamente gays há pouquíssimas que não estejam no armário com alguém que seja pessoal, econômica ou institucionalmente importante para elas (SEDGWICK, 2007, p. 22). Para Camilo, era seu pai: “Nada disso chegou ao ouvido do meu pai. Claro. Até onde eu sei, ele morreu achando que as mulheres é que não gostavam de mim” (HERINGER, 2016, p. 101).

Conforme Eve Sedgwick (2007, p. 36), sabe-se muito bem quão limitada é a influência que uma revelação individual pode exercer sobre opressões em escala coletiva e institucionalmente corporificadas. O reconhecimento dessa desproporção não significa que as consequências de atos como a saída do armário possam ser circunscritas dentro de limites predeterminados, nem requer que neguemos quão poderosos e destrutivos tais atos podem ser (2007, p. 36). No romance, não é segredo o amor dos meninos, entretanto a imagem do quarto invadido – revelação com maior intensidade – por um estranho, já que não era sequer membro da família, além de romper com um direito constitucional à liberdade, anuncia um homicídio qualificado: 26 facadas no peito de Cosme, as calças ao lado do cadáver...

Cosmim foi violado antes e depois de morrer. Descobriram na autópsia. O assassino teve a gentileza de vestir a cueca de volta no cadáver (...). Abusado, rendido, enrabado, violentado, estuprado, currado, esgarçado, despregado, arrombado. Se você quer saber, era ele quem me comia. Sempre. Com óleo de amêndoas roubado da minha mamãe, mamãe, mamãezinha. Não é isso o que incomoda? Então, eu é que devia estar morto, esfaqueado ao meio-dia. E

ninguém sabe para onde fugiu o assassino. Não sei se a polícia foi atrás, nem deve ter ido. (HERINGER, 2016, p. 115).

Ser homem implica-se um *dever-ser*, sob a forma que é evidente por si mesma, sem discussão. Então, o indivíduo macho deve em toda e qualquer circunstância afirmar a sua masculinidade. Pierre Bourdieu (2002, p. 32) discute a relação existente entre virilidade e violência por meio da dominação masculina ao ressaltar que a virilidade, entendida como capacidade reprodutiva, sexual e social, mas também como aptidão ao combate e ao exercício da violência (sobretudo em caso de vingança), é, acima de tudo, uma carga. Talvez, Adriano tenha se sentido questionado a respeito da sua própria sexualidade a ponto de penalizar sua vítima por ela ser quem é: um adolescente livre para viver sua paixão com outro menino de semelhante idade. Quem era ele para estar nessa posição de privilégio amoroso e bater de frente com um homem adulto, centro do universo? Quem era ele que nessa posição de inferior, tipicamente feminina, de “mulherzinha”, “veado”, para erguer a voz contra a autoridade masculina?

Certamente, um crime de ódio quanto ao que Cosme representava. O ato de feri-lo e matá-lo insere-se como uma forma de dominação. Bourdieu (2002, p. 33) questiona que basta lembrar todas as situações em que, para lograr atos como matar, torturar ou violentar, a vontade de dominação, de exploração ou de opressão baseou-se no medo “viril” de ser excluído do mundo do “homens” sem fraquezas, dos que são por vezes chamados de “duros” porque são duros para com o próprio sofrimento e sobretudo para com o sofrimento dos outros. O binarismo, masculino em oposição ao feminino, extingue a multiplicidade subversiva, essa que quebra as hegemonias heterossexual e reprodutiva.

Após a morte de Cosme, Camilo retorna ao casulo, como em seus 13 anos, adolescente. Com o amado, se sentia seguro; com a ausência dele, desemparado. Ao longo dos anos, ele vai perdendo os traços físicos do seu primeiro amor, o rosto torna-se embaçado, ficam uns pedaços de momentos juntos na imaginação. Ele nem ao menos possui uma foto, então, a imagem da lembrança vai se desgastando, fica um gosto de azedume de um homem avulso pelo tempo consumido pelo rancor: “o assassino tomou conta de mim para o resto da vida. Fui colonizado.” (HERINGER, 2016, p. 114). *O Amor dos Homens Avulsos* poderia ser, sim, uma narrativa trágica dessa personagem homossexual ao ser incapaz de encontrar alegria, como se o único destino dela fosse a irrealização de um final feliz, seja ele qual for, porque para ela, a morte sua ou do(a) amado(a) parece ser inevitável. Mas, o romance não fomenta tal lugar-comum. Para o professor Leandro Soares da Silva (2018, p. 3), embora o livro também traga a morte, o fato de ela não chegar no final desloca, por assim dizer, o sentido de tragédia – é um livro, enfim, sobre o desaparecimento do ser amado.

O romance é dividido em capítulos com contagem cardinal até o número 66. Daí em diante, há uma regressão até o 34. Além dessa estrutura, há um corte na narrativa com a introdução de uma nova parte, *Um sol dentro de casa*. Nessa, o foco narrativo é em terceira pessoa e conta a relação de Camilo com Renato, neto do assassino de Cosme, já como pai adotivo desse garoto. No capítulo 66, o maior do livro, é o espaço de desabafo de Camilo pela morte de Cosmim, há ódio e descrença na humanidade. A partir disso, ele vai retrocedendo cada vez mais, o que pode explicar a ordem numérica decrescente. Na segunda parte, aos 50 anos, ele consegue escrever uma nova história para si que é perceptível para um narrador de fora. Camilo encontra em Renato uma forma de redenção para si por meio da ternura, do amor paterno.

Conclusão

Victor Heringer escreve um romance em um ambiente bem próximo do leitor de literatura brasileira: uma prosa de saudade no Rio de Janeiro. Há uma certa inclinação tradicional também: a crônica urbana da capital carioca, a narrativa tragicômica do subúrbio, o *ethos* de uma comunidade diversa. Entretanto, com uma abordagem bastante contemporânea e engenhosa, caracterizando um *happening* com experimentalismo afetuoso. Uma escrita realizada com inteligência aguçada de uma pessoa que viveu o desenvolvimento da internet construindo poesia, vídeo, ensaio, etc. *O Amor dos Homens Avulsos* é um compêndio disso tudo.

Por fim, o posicionamento do estudo para com a heterossexualidade compulsória e a virilidade masculina instituída por e para os homens é um dos (diversos) aspectos de enxergar tal narrativa no interior da literatura contemporânea brasileira, assim como a construção de personagens, não de forma determinante, como uma “temática homossexual” do romance, e sim, de discussão da heterossexualidade como um regime político, como uma imposição de comportamento para as relações de afeto em nossa sociedade dentro e fora do texto literário. De fato, a homossexualidade dos namorados na obra é circunstancial. É um livro amoroso na grandiosidade do termo.

Referências Bibliográficas

- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo. In: *A personagem do romance*. Editora de estudos de literatura brasileira contemporânea: Brasília, 2005.
- _____. Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambiguidades do discurso. *Diálogos Latino-americanos*, Aarhus (Dinamarca), v. 3, p. 114-130, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade I – a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2018.
- HERINGER, Victor. Nova chance para vencer a indiferença. *Pernambuco*: Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado. Recife, 2016. Disponível em: <https://www.suplementoperambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/67-bastidores/1649-nova-chance-para-vencer-a-indiferen%C3%A7a.html>. Acesso em 25 mai. 2019.
- _____. Escrever é uma reação um tanto patética contra o desaparecimento inevitável de tudo que existe. [Entrevista concedida a] Márwio Câmara. *Jornal Opção*. Novo Gama, n. 2158, 12 nov. 2016.
- _____. *O amor dos homens avulsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- LAURETIS, Teresa de. “A tecnologia do gênero”. Tradução de Susana Bornéo Funck. In.: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses*: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. *Cadernos Pagu*. Tradução: Plínio Dentzien. janeiro-junho, 2007. p. 19-54.
- SOARES DA SILVA, Leandro. Victor Heringer – o amor dos homens avulsos. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. nº 56. Brasília: 2018. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182019000100701. Acesso em 23 mai. 2019.

“COMO É POSSÍVEL PERDER-TE SEM NUNCA TER TE ACHADO”: NARRATIVA E ABSOLVIÇÃO EM O AMOR DOS HOMENS AVULSOS, DE VICTOR HERINGER

“HOW CAN I LOSE YOU WITHOUT EVER FINDING YOU”: NARRATIVE AND ABSOLUTION IN O AMOR DOS HOMENS AVULSOS, BY VICTOR HERINGER

Samuel Lima da Silva¹

Resumo: Neste artigo o espaço analítico é destinado à averiguação do tema da absolvição no romance *O amor dos homens avulsos* (2016), de autoria de Victor Heringer, percebendo o modo como o homoerotismo se encontra presentificado na narrativa em questão. Há, aqui, uma narrativa memorialística em que o protagonista encontra-se encarcerado em si mesmo, em um estado de desolação. As análises que serão empreendidas no presente estudo percebem, no romance, uma *estética da absolvição* que presentifica o desejo homoerótico e a memória afetiva, ambas sendo descortinadas ao longo da obra.

Palavras-chave: Absolvição; O amor dos homens avulsos; Victor Heringer; Romance; Homoerotismo.

Abstract: In this article the analytical space is destined to investigate the theme of acquittal in the novel *The love of single men* (2016), by Victor Heringer, realizing the way homoerotism is present in the narrative in question. There is here a memorialistic narrative in which the protagonist finds himself imprisoned in a state of desolation. The analyzes that will be undertaken in the present study perceive, in the novel, an aesthetic of acquittal that presents homoerotic desire and affective memory, both being unveiled throughout the work.

Keywords: Absolution; O amor dos homens avulsos; Victor Heringer; Novel; Homoeroticism.

*Como é possível perder-te
sem nunca te ter achado
minha raiva de ternura
meu ódio de conhecer-te
minha alegria profunda.*

(Maria Teresa Horta)

O abismo da memória – Camilo e Cosmim

A trama de *O amor dos homens avulsos* gira em torno de Camilo, protagonista cinquentão, que narra sua história de amor com Cosme, situação essa ocorrida em sua infância, na década de 1970, em plena consolidação da ditadura militar. A história entre ambos se dá na cidade do Rio de Janeiro, no

¹ Doutor em Estudos Literários (2019) pela Universidade do Estado do Mato Grosso. Realiza Pesquisa de Pós-Doutoramento em Estudos Literários na mesma Universidade.

bairro fictício do Queim, em um enredo que, ao longo de sua duração, intercala passado e presente. Camilo, na infância, era um menino de classe média alta, filho de médico, que vê, sem aviso prévio, a chegada de um garoto de pele parda, trazido pelo pai para morar com sua família. Camilo possui uma deficiência em uma das pernas, sendo uma criança que necessita de muitos cuidados especiais, ao passo que Cosme é aquele que exala saúde e força. De início, há a rejeição de Camilo em relação a Cosme, para, logo em seguida, haver um encantamento e amor imensos, interrompidos pelo brutal assassinato de Cosme. Essa morte marca profundamente a vida do narrador que, no presente, relata essa parte de sua vida com ânsia por uma remissão da perda de seu jovem amor no passado.

De início, é importante que configuremos Camilo como aquilo que Roland Barthes denominou por *escalpelado*. Nas palavras do teórico francês, essa figura consiste numa “sensibilidade própria do sujeito amoroso, que o torna vulnerável, exposto na carne viva aos mais leves ferimentos” (BARTHES, 2003, p. 147). Postulado essa questão, notamos no narrador do romance se conforma como a representação ativa do *escalpelado* barthesiano, isto é, um personagem que descortina em si mesmo uma série de feridas advindas da relação amorosa com Cosme.

A memória, nesse romance, representa a vida de um narrador que descortina parte de seu passado, tendo como base o homoerotismo. A busca por redenção está na linha de convergência entre aquilo que se lembra e aquilo que é sentido. O desequilíbrio emocional de Camilo, em sua fase adulta, é potencializado pela perda cruel e precoce do amado, no passado. A memória de Camilo registra não apenas as lembranças de maneira didática, mas evidencia um discurso que presentifica, com riqueza de detalhes, as sensações pregressas. No ensolarado bairro do Queim, esse personagem, extremamente sensível e delicado, grava poeticamente a sua rejeição ao sol, bem como ao cheiro de canela advindo da presença do possível assassino de Cosme. O início do romance possui uma descrição assertiva quanto ao detalhamento da vida de Camilo; ele próprio narra sua história de maneira a tentar recobrar cada parcela ínfima de seu passado, tal como se vasculhasse sua infância por meio do verbo:

Nas férias de 1976, eu tinha uns treze anos de idade. O verão nem tinha começado de verdade e minha pele descascava pela terceira vez. Os braços e ombros, inflamados de minúsculas bolhas, logo estourariam em lascas de tecido morto. O nariz ganhava nova demão de queimado. A cabeça torrada não me deixava pentear os cabelos. As costas não me deixavam dormir. Já era quase meio-dia. (HERINGER, 2016, p. 12).

A infância de Camilo, sobretudo sua deficiência, molda de maneira ímpar o personagem, tornando-o cada vez mais diferente de seus colegas de rua. Aqui, temos um narrador bifurcado: aquele do presente, que vive uma experiência de desolação; e aquele da infância, sensível, apaixonado viva-

mente por Cosme. Essa dualidade narrativa ajuda na percepção da condição de assolação em que o protagonista vive no tempo presente. De um lado, há um Camilo jovem, delicado, que sente na pele as cruezas da vida; de outro, há um personagem gasto, sofrido emocionalmente, solitário em sua própria existência. O cotidiano de Camilo, enquanto menino, representa um isolamento social e afetivo que parece demarcar o personagem ao longo dos anos. De classe média, filho de médico, mas com uma deficiência na perna esquerda (o personagem necessita de muletas para se locomover), esse narrador habita em um universo bastante fechado, imerso no tédio e, principalmente, na companhia da irmã Joana. A configuração de Camilo estabelece o elo entre o menino sensível, apaixonado, e o adulto desamparado, em busca de absolução. A chegada de Cosme à casa do narrador é estruturada em uma condição de dúvida, de incerteza. Na esteira do inesperado, Cosme surge na narrativa para desestabilizar Camilo.

O primeiro rasgão foi naquele dia. O barulho do carro de papai chegou até nós. A luz invadiria nosso esconderijo. Rom-rorrum, lá vinha o corcel virando a esquina. Parou na frente do portão e rugiu de novo, vru-vruóm, exigindo entrada. Ninguém foi abrir para ele. Mamãe apareceu na varanda, trocou umas palavras pequenas com Maria Aína, fez que ia ficar, mas voltou para dentro. Papai, que subia o portão de ferro, não a viu. Estacionou em frente à piscina, buzinou e o sol acertou em cheio a lataria amarelo-fleuma do Corcel, bem nos nossos olhos. (HERINGER, 2016, p. 15).

Em nenhum momento da narrativa torna-se evidentemente nítido o motivo da chegada de Cosme à realidade de Camilo. Como o próprio narrador afirma, no presente, seu pai trabalhara como médico nos porões da ditadura, o que faz de Cosme, possivelmente, fruto de seus trabalhos nesse período; talvez fosse filho de alguma vítima de seu próprio pai, ou, possivelmente, filho de um caso extraconjugal. Na configuração estilística de Cosme, o elemento da oposição parece ser aquele que mais chama atenção em sua compleição de sujeito amoroso. Na contramão da sensibilidade e fragilidade de Camilo, em Cosme, há a vivacidade da energia juvenil, bem como a esperteza e leveza de um menino saudável. É importante ressaltar algumas marcas na memória de Camilo que demarcam um jogo entre o discurso adulto e aquele que é regido pela inocência da infância. Na citação supratranscrita, as figuras onomatopeicas relacionadas ao som do carro são presença constante no decorrer do livro. Embora o personagem seja um sujeito de cinquenta anos, o discurso memorialístico que percorre a obra é pautado por esse tom infantil, em uma funcionalidade que parece querer tornar a memória em algo potencialmente emocional.

A chegada de Cosme à casa de Camilo inaugura um processo de descortinamento no personagem, mais precisamente, um descobrimento do protagonista em relação a si mesmo. Há, em Ca-

milo, uma timidez que o personagem carregará consigo para toda vida, algo que se configura em sua própria identidade, em sua própria alteridade. A fragilidade de Camilo, com sua deficiência na perda esquerda, sua pele claríssima e seu total desconhecimento acerca das mazelas e cruezas da vida, entra em choque com a imagem de Cosme, que dispõe de tamanha saúde, e, acima de tudo, vontade de viver. Esse duelo entre fragilidade e vigor é o que tonaliza toda relação homoerótica dos personagens, revelando nessa dialética um sentimento capaz de permanecer para sempre nos meandros da memória:

Meu instinto inicial foi odiá-lo. Queria furar seus olhos, fazê-lo desaparecer da face do planeta. Sei lá por quê. O ódio não tem razão nem propósito. O amor tem propósito, mas o ódio não. O amor serve para a perpetuação da espécie humana, protege da esterilidade e das solidões mais fatais. O ódio é maior, tem mais tentáculos e fala com mais bocas do que o amor [...] Odiei a voz de papai dizendo “Pode vir, vem”, e odiei a demora do menino em se esgueirar pela porta entreaberta do carro, e odiei o nome dele – “O nome dele é Cosme”, papai disse –, e odiei a camisa azul-bebê que ele estava usando (comprada por papai, certeza), e sua corrida desajeitada até as asas do *meu* pai, que o aninhou com aquela mãozada que tinha. Odiei com ódio ancestral, num idioma que só a Maria Aína devia conhecer e que eu nunca decifrei. (HERINGER, 2016, p. 16, itálico do autor).

A primeira reação de Camilo em relação a Cosme é delineada não apenas pelo desconhecimento, pela opacidade do Outro, mas pelo ódio, sentimento altamente ferino que parece configurar a percepção de Camilo frente ao novo irmão que se apresentara tão bruscamente. O narrador enxerga na figura de Cosme um risco para sua estabilidade emocional e, sobretudo, para sua convivência com seu pai. É necessário que percebamos que a memória de Camilo, já adulto, registra em detalhes cada palavra proferida por seu pai no momento da chegada de Cosme à sua realidade. No personagem, a graduação do ódio provém da certeza de que o menino, que está adentrando sua vida, possui um passado vinculado, de alguma forma, a seu pai. Quando lemos “Odiei com ódio ancestral, num idioma que só a Maria Aína devia conhecer e que eu nunca decifrei”, é possível denotar que, no presente, Camilo, desolado e solitário, ainda não consegue compreender com precisão o sentimento que o irrompeu ao avistar, pela primeira vez, aquele que se tornaria sua maior lembrança afetiva.

A profundidade da situação emocional do narrador pode ser melhor compreendida à luz da teoria proposta por Ricoeur acerca da memória e seus desdobramentos na vida de um indivíduo. O desejo de absoliação no personagem, tal como mencionado anteriormente, não reside na culpa por ter vivido um relacionamento homossexual, mas na intensa e problemática relação que o personagem travou consigo mesmo, após o brutal assassinato do amado. Ricoeur assevera que “a falta é o pressuposto essencial do perdão”, e ainda complementa, que “é essencialmente num sentimento que se dá a experiência da falta” (RICOEUR, 2007, p. 467). Sob a perspectiva de Ricoeur, é possível perce-

bermos que a sensação da falta em Camilo ocorre funcionalmente pela ausência de Cosme. A solidão que afeta o narrador provém da separação que o marcou profundamente, deixando feridas emocionais ainda latentes. A falta de Cosme, bem como de seu cheiro, de sua condição ímpar de enxergar as coisas ao seu redor, aprofundam no protagonista a ânsia por uma absolvição, mais especificamente, por uma libertação da culpa de não ter estado presente na hora do assassinato, ou de não ter podido ajudar Cosme naqueles instantes.

A questão da falta, em *O amor dos homens avulsos*, é sempre percebida pela noção de desolação que acomete o narrador. Camilo, com cinquenta anos, vivendo próximo ao local em que passou a infância, reforça a condição de solidão que o arruína desde o assassinato de Cosme. A memória surge nesse emaranhado de maneira a tentar suturar a angústia do personagem que parece não se encontrar em qualquer momento de seu cotidiano. Ainda tendo como base os apontamentos de Ricoeur, este elucida sobre a questão do perdão, intimamente associada à noção de falta. Segundo o autor, a ideia de perdão:

[...] se aplica também ao vínculo mais íntimo que une o agente à ação, o culpado ao crime. De fato, independentemente da contingência pré-empírica do acontecimento fundador da tradição do mal, a ação humana é para sempre entregue à experiência da falta. Mesmo que a culpabilidade não seja originária, ela é para sempre radical. É essa aderência da culpabilidade à condição humana que, ao que parece, a torna não só imperdoável de fato, mas imperdoável de direito... Arrancar a culpabilidade da existência seria, ao que parece, destruir essa última completamente. (RICOEUR, 2007, p. 472).

Ricoeur trabalha a questão da culpabilidade humana atrelando-a a questões da própria existência humana. Ao afirmar que “a ação humana é para sempre entregue à experiência da falta”, o autor evidencia as relações entre ato e consequência, mais precisamente, a reação humana de culpa frente ao acaso que se faz doloroso. É justamente nessa perspectiva que as atitudes de Camilo parecem ser o reflexo do seu passado de infância, do intenso e breve relacionamento com Cosme. A culpabilidade sentida pelo narrador em razão da morte de Cosme demarca uma linha existencial no personagem, dividindo-o entre o Camilo da infância e o Camilo do presente. Muito da culpa experienciada por Camilo está vinculada ao próprio desejo de ter sido ele a vítima do crime. O desejo de absolvição em Camilo está essencialmente associado à culpabilidade existencial que o aflige, isto é, estar vivo após tantos anos, cotidianamente imaginando-se morto pelas mãos de um assassino.

A convivência entre os meninos muda de percepção após um determinado período em que Cosme habitava a casa de Camilo. No entanto, é necessário que compreendamos o modo como se deu o momento exato em que o ódio de Camilo por Cosme converte-se em amor. Tudo ocorre quan-

do a mãe de Camilo retorna do velório de sua avó, estando, portanto, ainda estremecida pelo luto. A recente chegada de Cosme à vida daquela família ainda se encontrava repleta de dúvidas e incertezas, sendo a matriarca aquela que mais o desprezava, possivelmente, por suspeita de que teria havido uma traição por parte do marido. A certeza sobre a origem de Cosme ainda permanecera um mistério para Camilo, mesmo em sua fase adulta. No trecho a seguir, a chegada da mãe à casa inspira a reversão do sentimento de Camilo:

Elá desceu do carro e deu oi para o menino. Papai e Joana estupeficiaram. Antes, nem olhava direito para ele. Não foi carinhosa, não abraçou nem chegou perto do garoto, mas falou aquele oi, incendiou minha raiva, que derreteu meus olhos e eu não vi mais nada. Já estava no chão, o cotovelo ralado e o cajado rolando para longe depois de ter acertado o rosto de Cosme. Uma bolha de sangue rebentava no canto do olho dele, que virava para mim ainda sem reação. Quando as minhas raladuras começaram a arder, a ferida dele também deu alarme. Vi que ia pôr a mão na ferida, que estava prestes a gritar, mas não ouvi, desmaiei. Aí o verão acabou.

[...] Fiquei cinco semanas de braço engessado.

[...] Depois da bengalada que eu dei nele, meu ódio perdeu o nome e o formato de *Cosmim*. **Aí, de um golpe, comecei a amá-lo.** (HERINGER, 2016, p. 31-33, grifo nosso).

É interessante notar a forma como o relacionamento de ambos os personagens começa a se delineiar na diegese. Primeiramente, há a fase do ódio, do ciúme e do rancor em relação a Cosme, para, logo em seguida, haver o desnudamento do íntimo, um sentimento que surge de um rompante de agressão. A rejeição da mãe de Camilo no tocante ao garoto, recém-chegado à sua casa, nunca fora abrandada, existindo sempre uma desconexão entre ela e o menino. O início do relacionamento afetivo entre os personagens demarca também o início da própria solidão de Camilo. Após o assassinato de Cosme (carinhosamente chamado de *Cosmim*), a incerteza acerca do futuro do próprio protagonista é colocada em dúvida, afinal, a projeção emotiva de Camilo é intensamente diminuída com a ausência de Cosme. A própria narração do protagonista, já adulto, parece fornecer evidências do sentimento repentino e inesperado que sentiu pelo garoto. A condição do inesperado no romance é algo que fortalece a percepção homoerótica da relação entre os meninos, pois toda a realidade do narrador é sempre pautada em atitudes céleres, sem muito discernimento acerca do que pode ou não estar fazendo².

A memória, aqui, está estabelecida em dois polos, a saber: aquela do passado, que insiste em se fazer presente; e aquela esquecida, sem repostas, quase sempre de uma opacidade silenciosa e inquietante. Camilo rememora sua relação de amor com Cosme tendo plena ciência das inconsistências que perfazem a realidade deste, ou seja, sua origem e, possivelmente, seu trágico desfecho. No início do romance, parte em que o fator memorialístico opera com maior representatividade, o narrador

² Um exemplo dessa situação pode ser percebido no convite que Camilo, já adulto, faz ao neto do possível assassino de Cosme, conforme verificaremos em tópico mais adiante.

procurar rastrear – nos cacos de sua breve relação com o amado – um equilíbrio que o faça sair de seu atual processo de derrelição. É especificamente pelos caminhos da memória que esse escalpelado experimenta uma busca por um autocontrole, por um ponto de estabilidade emocional que o faça superar a tragédia vivida no passado.

É necessário perceber que Camilo, no presente, ainda convive com todas as incertezas sobre a existência de Cosme. Há um trecho, em específico, em que o narrador descobre que o pai trabalhava nos porões na ditadura, possivelmente auxiliando no processo de tortura dos indivíduos que lá se encontravam confinados. Frente a essa informação, Camilo concebe a origem de Cosme como sendo filho de algum morto nos rituais de tortura que o pai frequentava. Anos mais tarde, já com os pais falecidos, Camilo encontraria resquícios daquilo que seria a verdadeira origem de Cosme:

[...] Mais tarde ainda, ambos já mortos, descobri uns pedaços dos porquês. Reunindo as pape-ladas dela para o lixo, dei com uma pasta etiquetada com meu nome. Dentro, uma carta e uns documentos xerocados (“que o depoente...”; “que supunha médico, aplicou-lhe uma injeção”; “que ouviu o... que desmaiou de...”; “substância que a deixou acordada por três noites”; “que atendia por ‘doutor Pablo’ e ria quando”) que ela tinha recebido, não sei, de um dos amigos militares do meu pai. Se tudo bate (há muitos carimbos oficiais, mas nunca procurei saber o fundo da verdade), papai foi o “doutor Pablo” que ajudava nos porões, mantendo os prisioneiros sobreviventes. Pode ser invenção do rancor dela. Na carta, mamãe diz que não sabia de onde ou por que meu pai tinha resgatado Cosmim, mas ela achava que era o filho de uma de suas vítimas, talvez do sêmen estúpreo dele próprio. Por isso tinha dó, mas nem conseguia olhar para o menino direito etc. – e que me amava muito. (HERINGER, 2016, p. 37).

Na citação supratranscrita, o narrador toma conhecimento acerca do passado do jovem Cosme, conseguindo conectar os pedaços dessa figura tão emblemática que se mostrava ser aquele menino trazido pelo pai à sua vida. Aqui, a memória começa a articular sentimentos anteriormente tidos como inconclusos, extremamente obscuros e alegóricos. Camilo passou a conhecer o passado de seu pai somente quando já se encontrava adulto, estabelecido, fato este que o ajuda em sua percepção acerca do que, de fato, ocorrera em sua família, no final da década de 1970. Não há, no romance, um detalhamento ou aprofundamento sobre o tema da ditadura e de suas reverberações, mas um inventário afetivo e potencialmente simbólico sobre o primeiro amor e suas cicatrizes que teimam em arder. Toda essa construção adjacente à realidade de Camilo, em nenhum momento, interfere no sentimento que ele sente por Cosmim. Mesmo no presente, enternecido, retraído, o personagem parece não sofrer interferências ou, mais ainda, não deixar que essas lembranças e provas concretas do passado de seu pai interfiram na memória sentimental sobre sua família. Camilo, na verdade, rememora sua história como uma tentativa de reviver o pequeno idílio que vivera ao lado de Cosme, em um remoto bairro do Queim. Em uma perspectiva sumária e operacional do romance, a ideia de absolvição em *O amor*

dos homens avulsos está intrinsecamente vinculada ao atual estado de desolação do protagonista. É no presente, revestido de amargura e solidão, que o personagem convive com a culpa pelo assassinato de Cosme. Há, no personagem, um desejo em reverter o passado, mais precisamente, em ser ele próprio a vítima do cruel crime cometido contra o amado. A absolvição, aqui, conforme averiguaremos a seguir, concentra-se na vontade de livrar-se do sofrimento que a ausência de Cosme o faz sentir. Não afirmamos, no entanto, que o narrador se culpabilize pela morte de Cosmim, mas que carrega uma culpa e melancolia que são atreladas ao passado, como se ele pudesse ter feito algo para impedir o assassinato do amado.

Nesse enquadramento, retomando Ricoeur, é necessário que delimitemos algumas questões importantes sobre a diegese de Heringer, as quais parecem corroborar o efeito estético não apenas da angústia de Camilo, mas de sua relação inicial com Cosmim. Em seu texto, Ricoeur estrutura sua argumentação em duas perguntas convergentes: “*De que há lembrança?*” e “*De quem é a memória?*”. Abordando a memória como possuidora de uma episteme fenomenológica, o autor realiza um colosal estudo que a comprehende como elos que dão corpo às lembranças. É precisamente essa a questão que ilumina algumas chaves de leitura do romance em questão. A lembrança, aqui, é percebida como instrumento de materialização do íntimo, mais especificamente, como cordão umbilical para o processo de autoafirmação do narrador. Ricoeur afirma que:

[...] seria preciso distinguir, na linguagem, a memória como visada e a lembrança como coisa visada. Dizemos a memória e as lembranças [...] E nesse sentido que falo das coisas passadas. Uma vez que na memória-lembrança, o passado é distinto do presente, fica facultado à reflexão distinguir, no seio do ato da memória, a questão do “o quê?” da do “como?” e da do “quem?”. (RICOEUR, 2007, p. 41).

Em relação à memória, o autor trabalha com duas concepções de temas: a memória propriamente dita; e as lembranças, que figuram como ponte para uma convergência mútua. Quando afirma que, na memória-lembrança, o passado é distinguido do presente, comprehende que, por meio do ato memorialístico, o passado passa a operar simbolicamente com as lembranças, sendo estas sua matéria-prima. É nessa conjectura, ou seja, de percepção acerca de memória-lembrança, que enxergamos a condição do narrador de Heringer. Em meio à gangorra entre o ato de rememoração e o teor simbólico das lembranças, Camilo descortina um passado que, mesmo no presente, ainda precisa de respostas. As memórias de Camilo não são verdades que ele busca como forma de autoafirmação, mas um modo de tentar compreender, de maneira mais nítida, toda a sua relação homoerótica com uma figura tão emblemática como era Cosme.

No romance, passado e presente se coadunam em uma única perspectiva de assimilação da relação homoafetiva entre os protagonistas. Devido à sua perspectiva em primeira pessoa, a narrativa oferece ao leitor uma visão não somente parcial da vida do narrador, mas também, conforme já apontado, um diário afetivo sobre o primeiro amor. A memória, nesse romance, funciona como principal artifício para o engendramento do homoerotismo literário que percorre todo o enredo. Esse discurso memorialístico que evoca uma relação amorosa vivenciada, principalmente na infância, estabelece um inventário bastante doloroso e individual por parte de seus narradores. A memória-lembrança presentificada no romance é aquela percebida na solidão devastadora do personagem, que, inclusive atualmente, até certo ponto, mantém contato esporádico apenas com seu vizinho. A qualidade das memórias de Camilo está vinculada ao seu modo particular de observar a vida e, principalmente, de tentar redimir-se da incapacidade de ter ajudado Cosme no dia de sua morte.

A ausência de Cosme configura, pelos (des)caminhos da memória, um muro que separa Camilo da sociedade que o cerca. Em seus cinquenta anos, o personagem não esboça qualquer desejo sexual, de modo que se encontra sempre preso ao tédio e à melancolia dos dias. Nesse processo negativo que estrutura o narrador, é possível notar que a lembrança de Cosme e, atualmente, de sua família completamente esparsa, assume lugar de destaque na existência do personagem. A falta de uma fotografia ou de qualquer outra materialidade imagética de Cosme potencializa o discurso memorialístico desse escalpelado, que nunca deixou de sentir carência em relação ao amado.

No tópico seguinte, trataremos especificamente da culpa e da atual condição do protagonista do romance. Devidamente delimitada a questão da memória nessa obra, bem como a vinda do personagem à nova família que o abrigava, é importante que percebamos o estado de amargura e, sobre tudo, a culpa sentida por esse narrador frente à morte de Cosme. Camilo traduz uma sensibilidade que aflora em seu próprio relato sobre o Outro apaixonado, deixando entrever sua angústia, tédio e desgosto constantes em seus dias atuais. É por meio dessa fragilidade emocional do personagem que a busca pela absolvição toma corpo, evidenciando uma remissão que parece se estabelecer no seio de sua memória.

Da culpa e da condição atual

Neste tópico, abordaremos precisamente a questão da culpa e a atual situação emocional do protagonista Camilo, percebendo como esse narrador condensa, em si próprio, algumas questões concernentes ao seu anseio por absolvição. Averiguar o recente estado de desolação do personagem faz-se essencial, pois é em sua fase adulta que o narrador, conforme observado, rememora sua infância ao lado de Cosme. É, também, no presente, que o narrador encontra-se aflito, culpando-se pelo

assassinato do amado, motivo este que justifica a importância da averiguação de seu estado melancólico.

A questão da culpa no âmbito do panorama dos estudos literários é fecunda desde as tragédias gregas, passando pelo nascimento do romance moderno, e encontrando também representação nas literaturas contemporâneas. Em *O amor dos homens avulsos*, essa sensação dolorosa e inquietante pode ser melhor compreendida quando o narrador regressa ao passado para encontrar, nos destroços de sua infância, um consolo e uma forma de se livrar da falta que Cosme o impele. O próprio título do romance acaba por delinear o perfil solitário de Camilo, um personagem “avulso”, solto em uma sociedade que não o comprehende, que não entende sua mágoa e desejo de justiça pelo crime ocorrido no passado. Embora não fique suficientemente evidente no romance, a ideia de justiça não encontra um ponto consistente de estabilização. O que há, na verdade, é apenas um vago desejo de compreensão sobre o que realmente ocorreu no fatídico dia da morte de Cosme. Vejamos, na cena descrita a seguir, a narração de Camilo sobre os resquícios do amado que ainda guarda consigo:

Guardei um monte desses documentos dele [...] caderneta de vacinação, boletim escolar, essas coisas. Para quê? Não sei se a esperança de que algo neles me explicasse o garoto [...]. **Como é absurdo tentar escrever o Cosme, as coisas do Cosme, as falas do Cosme, as caras que o Cosme fazia.** Como queria ter uma foto dele para colar aqui. (Não sei se teria coragem.) Ele nunca tirou nem um retratinho. Toda vez que penso nisso, acho incrível: quase todos os seres humanos da história nasceram e morreram sem tirar uma foto sequer. Cosmim provavelmente foi um dos últimos. (A polícia deve ter foto dele deitado cadáver, o corpo com as chagas da faca, o rosto subsaltado. Mas assim não.). (HERINGER, 2016, p. 47-48, grifo nosso).

A falta de uma foto de Cosme constitui um determinante na condição melancólica do personagem, fazendo-o vasculhar a memória a fim de que a imagem do amado não o abandone. O próprio narrador consegue diagnosticar a dificuldade em presentificar Cosme em suas lembranças, mais especificamente, em trazê-lo à vida pelo descortinamento da memória. A culpa, aqui, associa-se à noção de erro, isto é, algo que o personagem deixou de fazer no passado e que atualmente ainda o assola. No caso, o erro de Camilo se encontra na culpa que este narrador sente por não ter conseguido ajudar Cosme no dia do seu assassinato, convergindo em uma culpa, em maior escala, por não ter sido ele a vítima do crime. Como um menino extremamente frágil, suscetível às cruezas da vida, Camilo, em seu íntimo, sempre se questionou sobre o motivo de ter sido Cosme – e não ele – a criança que, ao sair da escola, aceitou o convite de um estranho, que, mais tarde, estuprá-lo-ia e enforcá-lo-ia, esfaqueando-o até a morte³. Em Camilo, notadamente, a noção de erro vai vincular-se à figura da ausência, ou seja, da separação entre os amantes. Deste modo, pensar uma estética da absolvição nesse romance

3 A passagem da morte de Cosme será mostrada, em detalhes, mais adiante, em tópico específico destinado a essa questão.

é, principalmente, perceber que sua prosa está calcada na ideia de falha, mas não nos moldes da *Harmartia* trágica, mas de um erro cometido no passado, culminando na total e irreversível separação do amado.

Há que se perceber a estruturação bifurcada do personagem, que o configura ora como o Camilo da infância – aquele embriagado com a presença de Cosme –, ora como o Camilo do presente – devastado e nostálgico. Essa compreensão acerca do personagem estratificado em dois, constitui uma das artimanhas que estabelecem o desejo de absolução no romance em estudo, pois há uma separação entre aquele que experienciou o passado e aquele que o rememora. Nesta perspectiva, a culpa em *O amor dos homens avulsos* está presentificada na condição atual do narrador, atingindo seu centro emocional de maneira sumária e dolorosa. O Camilo do presente é a representação de um sujeito entristecido em todas as instâncias, enxergando em suas lembranças uma forma de afirmação do passado em detrimento de uma atualidade conflitante. Há uma cena, em particular, que merece nossa atenção devido à representação da imagem que Cosme ainda traduz em Camilo, evidenciando o liame de uma culpa íntima e pesarosa no narrador:

Meu Cosmim foi perdendo os traços ao longo do tempo. Já não lembro bem como era seu rosto, só umas linhas gerais, uns nacos requentados milhões de vezes na imaginação: a cara de quando ele provou limonada sem açúcar, a retoção da primeira vez. Um sorriso cansado em fim de pelada. Sobrancelhas em porto morto numa tarde de tédio. Os olhos predadores perseguindo Joana. A solidariedade na boca ao me ensinar como gozar... Lembrei tantas vezes essas lembranças que agora o que eu vejo não é mais a cara de carne e cartilagens do meu amigo, mas uma imagem desgastada, soterrada embaixo de catorze mil memórias. E até mesmo esse rosto ralo vai desaparecendo na espuma, focinho de hipopótamo submerso em água barrenta. (HERINGER, 2016, p. 68-69).

As lembranças de Camilo operam na clandestinidade da memória, no obscuro de suas recordações, tendo em vista que sua relação com Cosme sempre foi mantida em segredo. Não há, no romance, qualquer menção de que o narrador tenha exposto essa história a outrem, no passado⁴. Os traços de Cosme, como afirmado pelo narrador no excerto anterior, ficaram desbotados em sua memória, restando apenas aquilo que foi possível preservar nos liames descontínuos de suas lembranças. Cosmim habita a memória e coração de Camilo como uma presença constante, tornando o narrador uma figura quase que perpetuamente enterneida. A narração evoca um sentimento de luto sempiterno, duradouro, que o estraçalha na medida em que correm os dias. A culpa, nesse romance, vinculada à ausência do amado, é cada vez mais profunda e contínua, sem maniqueísmo ou qualquer outro tipo de manipulação.

4 Referimo-nos ao fato de o narrador, no passado, nunca ter desabafado com alguém sobre o seu relacionamento e consequente perda amorosa.

Como visto anteriormente, a relação entre os personagens, inicialmente, fora de ódio por parte de Camilo, para, posteriormente, ter sido revertida na experiência do primeiro amor. No presente, a culpa que reveste Camilo é originada pelo fato de ele acreditar conhecer o assassino de Cosmim. É em Adriano – namorado da babá de Camilo e de sua irmã, Joana – que repousa a certeza do narrador sobre a morte do amado. No romance, Adriano é descrito (sempre pela percepção do narrador) como um marginal, de aparência rude e sempre com um cheiro de canela que entorpece negativamente Camilo: “o assassino tinha cheiro de suor seco e pó de cimento, então, por debaixo do perfume enjoativo de canela” (HERINGER, 2016, p. 85).

Adriano pode ser compreendido como o elemento desestabilizador do romance, isto é, aquele que desequilibra Camilo, tanto no passado quanto no presente. A repulsa ao cheiro de canela o narrador leva consigo, não se esquecendo da figura marginal e ociosa de Adriano. No que tange ao assassinato de Cosme, a polícia nunca conseguiu, efetivamente, encontrar o culpado, permanecendo um crime sem respostas, esquecido na arbitrariedade da justiça. No entanto, Camilo sempre teve a certeza (embora nunca tenha conseguido provar a ninguém) que fora Adriano o assassino da criança. É precisamente nessa conjectura que está estabelecida a culpa central do personagem, pois Camilo leva essa certeza consigo para o resto de sua existência, sempre se questionando sobre o motivo pelo qual Adriano cometeu o crime.

Na cena a seguir, Camilo declara ao pai que conhece o assassino de Cosmim, em uma cena que também delineia a mágoa do personagem. A situação ocorre em uma tarde quente de segunda-feira, como quase sempre ocorria no bairro do Queim, em que Camilo e Cosme estão deitados juntos. Adriano entra em casa à procura da babá Paulina, mas acaba por encontrar os dois garotos:

Cosmim puxou o lençol até os peitos e eu nunca tinha percebido como era grande, o marido de Paulina. Devia ter quase dois metros, aquele olhar de boi, eu devo ter deixado o queixo cair. Viu logo que estávamos nus. E sentiu o cheiro de madeira com gozo e suor limpo. As pernas dele bambearam, queriam ir embora. As mãos fizeram um gesto esquisito, como se agarrando um chapéu e apertando a aba [...] Ele pediu desculpas sem dizer a palavra, tentou murmurar mais alguma coisa e não conseguiu [...] Mas antes de ele dar as costas o Cosme se apoiou num bracinho e perguntou, todo hominho, o que é que ele queria ali. **Foi naquele momento que começou a morte do meu amigo.** O assassino resmungou que nada, bateu o pé de cavalo para bufar o ódio e foi embora. **Cosmim só o veria de novo na hora de morrer. Eu nunca mais.** (HERINGER, 2016, 109-110, grifo nosso).

Notemos como a presença de Adriano ficaria marcada para sempre na vida de Camilo, principalmente por este carregar sempre consigo a certeza de que era ele o criminoso. A culpa passa, então, a figurar como ápice do desejo de absolvição no narrador, estando ela sempre a calibrar a estrutura

emocional do personagem. Quando lemos “Foi naquele momento que começou a morte do meu amigo”, percebemos que a concepção que Camilo possui, na contemporaneidade, não difere daquela que possuía na infância, tendo em vista sua visão sobre Cosme e suas lembranças. Adriano figura como um antagonista opaco, de difícil precisão, pois na visão parcial deste narrador, são poucos os momentos em que o personagem aparece em cena. Há sempre uma neblina que encobre o processo configural do personagem, que, aos poucos, é presentificado pela desolação e sentimento de injustiça que assolam o narrador do romance. É extremamente difícil precisar a certeza que Camilo possui sobre a culpa de Adriano, pois o leitor também compartilha dessa incerteza. Na diegese, a pertinência da dúvida paira durante todo o enredo, não chegando o leitor a uma conclusão exata sobre quem foi ou não o assassino de Cosme, fazendo-nos compartilhar da mesma (in)certeza que Camilo.

Tendo isso postulado, ou seja, as artimanhas narrativas propostas pelo narrador do romance, cabe-nos trazer aqui algumas proposições sobre o estatuto do narrador e suas reverberações no contexto diegético, pois o tema da culpa, em *O amor dos homens avulsos*, é tracejado pelo discurso de um narrador-protagonista que, em certos momentos, parece difícil de ser estabilizado. O último capítulo do romance apresenta uma quebra de voz narrativa, trazendo para o discurso uma perspectiva em terceira pessoa, o que parece representar uma nova realidade na vida do personagem, sobretudo, por ter conseguido a aceitação de Renato, o neto de Adriano⁵. A ruptura na diegese do romance vai corroborar um efeito estético que converge para a absolvição de Camilo, pois, após o menino Renato ter concordado em conviver com o narrador, a experiencialização do abandono e solidão, mais especificamente, da ausência, passa a se dissipar nas páginas da obra.

A compleição do escalpelado barthesiano, em Camilo, associa-se não somente no discurso amoroso que opera em todo o romance, mas, principalmente, na maneira como esse narrador intercala suas lembranças entre o vivido e o presente. Camilo, enquanto criança, vivencia o primeiro amor de forma breve e intensa, esbarrando na brutalidade que a ausência do amado o faz sentir. Desta forma, a culpa é a égide da absolvição, ferindo o íntimo desse narrador, que sente na pele as agruras do primeiro e único amor. É sempre importante que compreendamos a absolvição no romance não a associando à condição homossexual do personagem, mas a compreendendo como uma remissão almejada devido a um erro cometido no passado. Absolvição, aqui, assimilada à noção de erro, culminando na ausência completa do sujeito amoroso a quem se amou. Como última demonstração do estado de desolação em que se encontra o narrador, vejamos um trecho do romance em que é possível notar a culpa e a indulgência do personagem, em uma descrição metafórica e singela sobre o luto constante de Cosme:

Depois da chuva, Cosme veio até o meu quarto e se enfiou na minha cama. O calor não era

5 Trataremos, no último tópico deste artigo, especificamente sobre a questão da aproximação de Camilo com Renato, o neto de Adriano.

mais tanto. A língua dele era áspera e morna, como suas mãos. O idílio acabaria em exatos catorze dias. Todo idílio termina em tempestade, e da tempestade à enchente são poucas horas [...] a enchente logo vira dilúvio e o dilúvio oceano. Aí vem o luto, que é lento e quieto sobre a face das águas, mas no fundo é fértil: o plâncton surge logo, os corais se formam, nascem peixes e algas e polvos e cardumes de golfinhos e baleias cospem água para o alto e o enlutado uma hora se reanima. **Eu fiquei. Cosmim desapareceu e eu fiquei, como o tentáculo amputado de um polvo [...] Até hoje vivo o luto do polvo, o luto de um pedaço do polvo, aliás, um pedaço até ridículo, porque tentáculos de polvo se regeneram igual ao rabo das lagartixas.** (HERINGER, 2016, p. 93, grifo nosso).

Camilo estabelece um jogo metafórico a fim de verbalizar a dor do luto que o acomete sem cerimônias. Esse discurso, que beira uma ingenuidade proposital, é algo que percorre todo o romance, fazendo com que o leitor seja posto de forma branda nas memórias do personagem, sem o peso circunstancial de uma perda amorosa. No presente, Camilo encarna o protótipo do culpado, mesmo que não tenha culpa alguma pelo assassinato do amado. No entanto, em suas camadas de composição de personagem, o narrador dá mostras de sua aflição, presentificando, uma vez mais, o que nesse estudo denominamos de *estética da absolvição*, mais precisamente, de um narrador em ruínas emocionais, despedaçado em sua condição solitária e assoladora.

No próximo e último tópico deste caderno, averiguaremos mais detidamente a ideia de absolvição que percorre o texto de Heringer, dando mostras sobre como o narrador consegue – ou tenta – atingir a remissão pelo distanciamento e culpabilidade aflorados em si mesmo após a separação de Cosme.

A absolvição pelo Outro, ou a constante busca por redenção

No romance *O amor dos homens avulsos*, a absolvição no personagem central é presentificada como um operador produtivo que vai delineando a estrutura emocional dos personagens, sobretudo no que concerne a Camilo, pois é nele que transparece não apenas a já aludida culpa, mas, principalmente, a perda da liberdade, bem como a aflição e a consternação do personagem. A absolvição, aqui, é percebida como cura para a dor impingida ao personagem pela perda de Cosme, carregando consigo, desde então, a angústia por nada ter conseguido fazer para evitar sua morte. Embora saibamos que esse termo – absolvição – é estabelecido essencialmente em duas vertentes, quais sejam, a da religião e a do universo jurídico, aqui interessa uma apropriação literária da palavra, compreendendo-a como um elemento estilístico que condensa o personagem, tornando-o suscetível às incongruências do sujeito amoroso. Apropriamo-nos desse verbete de modo a situá-lo no campo semântico do discurso amoroso, não como uma figura de linguagem, mas como um produtor de sentidos, mais notadamente, uma chave de leitura que parece percorrer a estrutura do romance escrito por Heringer.

A fim de se compreender a redenção almejada por Camilo, é preciso, contudo, perceber essa ânsia por remissão dividida em duas instâncias: a da impossibilidade de ter ajudado Cosme; e a aproximação que o narrador estabelece com o garoto Renato, neto de Adriano. É nessa gangorra que a absolvição é calcificada no romance, pois Camilo, além de padecer pelos acontecimentos passados, encontra na figura de Renato uma esperança que possa ajudá-lo na superação do ocorrido pregressamente. É em sua relação com esse jovem personagem que o narrador consegue estabelecer o equilíbrio existencial perdido na infância, fato que o aflige, inclusive, no tempo presente. Com a presença de Renato, Camilo consegue superar a solidão, suplantando o ódio que sentia por Adriano, conseguindo, dessa forma, reerguer-se da desolação e da tristeza tão concretas em sua vida. Vejamos, primeiramente, a forma como ocorre a morte de Cosme, relatada pelo narrador com o desconforto da perda amorosa, em seguida, as dúvidas que circundam seu imaginário:

O assassino foi buscá-lo no colégio. Cosmim foi com ele (por quê?), porque era o mesmo caminho, porque era como essas meninas pobres que, mesmo com muita honra e amor-próprio, se dão mais fácil. Não sei o que se disseram. Meio-dia e uns quebrados. Quando saíram da vista dos professores e coleguinhas, ele o agarrou pela cabeça, com uma só mão, e começou o arrastamento. O chão é crocante no Queim. Cosmim deve ter gritado, mas ninguém acudiu (por quê?), por que não era da conta de ninguém, vai ver o garoto era impossível, todo mundo sabe como são impossíveis, os garotos. Ele se debateu, conseguiu se livrar, tentou correr, mas era péssimo em educação física. Um enroscô de pés, pá, pá, pá, o assassino muito mais predador que ele, que só corria atrás da minha irmã e nunca alcançava. Em algum momento, o assassino o pegou pelo pé, ele já devia estar desacordado (por quê?). Foi assim que ele perdeu a camiseta (por quê?). Hora da morte: aproximadamente 13h00. (HERINGER, 2016, p. 111).

As dúvidas que habitam a mente de Camilo são exatamente aquilo que mais o machuca, ferindo sua existência; a verdade sobre a morte de Cosme permanece obscura inclusive no presente, com lacunas praticamente impossíveis de serem fechadas. As falhas no caminho percorrido por Cosme até o local em que foi assassinato continuam a martirizar o narrador, que viria a saber, logo em seguida, que o amado fora, também, estuprado antes da morte. Notemos que o discurso sobre o dia em que o personagem morreu é construído tendo como pilar a *dúvida*. Como entender uma morte tão prematura e ainda seguir o percurso da vida sem obter respostas conclusivas sobre essa barbárie?: “a faca do crime desapareceu. O assassino fugiu”. (HERINGER, 2016, p. 111). O tema da morte, aqui, é central para a anatomia da redenção que o romance desvela. A morte, nessa estética da absolvição, problematiza o discurso amoroso que está em voga, convertendo o escalpelado em um acorrentado a um erro do passado. O luto, a culpa, a solidão e um narrador-protagonista adulto – com suas memórias fincadas na infância – traduzem esse estilo de narrador que anseia por libertação. Ainda referente à citação supratranscrita, é possível verificar que o véu de sangue que habitava os olhos de Camilo só viria a

ser retirado com sua, praticamente, adoção de Renato. A memória do narrador registra com pesar os detalhes acerca da morte de Cosme, certamente obtidos por oitivas de conversas entre seus pais, interiorizando a ríspida autoflagelação do narrador em jamais se esquecer daquele que foi seu único amor.

Retomando a teoria de Ricoeur, continua nos interessando, neste ponto específico da análise, suas proposições acerca do perdão, ou seja, como essa questão – em *O amor dos homens avulsos*, o perdão a si mesmo – é moldado e estabelecido na narrativa. O autor assevera que “a faculdade do perdão e a de promessa repousam em experiências que ninguém pode fazer na solidão e que se fundamentam inteiramente na presença de outrem” (RICOEUR, 2007, p. 494). Percebemos que o filósofo fundamenta a ideia de perdão vinculando-a à imagem do Outro, de um segundo sujeito que participa efetivamente na presentificação da clemência, também chamado pelo autor de *o perdão difícil*. É essencialmente na presença do Outro que o perdão passa a configurar todos os seus efeitos, corroborando a libertação frente a um erro passado. Desta forma, nos momentos finais do romance de Heringer, a figura do narrador assume uma ligação direta de afeto e cumplicidade com Renato, sendo por meio dessa união – isto é, de outrem – que o personagem consegue perdoar a si mesmo, atingindo a absoliação que almejava.

A culpa e tristeza sentidas por Camilo podem ser notadas no trecho citado a seguir, em que o narrador expõe detalhes sobre sua condição atual de desolação, bem como sobre o crime cometido:

O assassinato tomou domínio de mim para o resto da vida. Fui colonizado. Quase não consigo achar beleza nas coisas, só raramente [...] Acho alguns homens bonitos e sinto desejo, mas acho todas as crianças tristes, por exemplo. Não vejo graça em poesia, em sapateado, no Chico Buarque nem em filme de suspense. Passo mal quanto sinto cheiro de canela, vomito mesmo [...] Cosmim foi violado antes e depois de morrer. Descobriram na autópsia. O assassino teve a gentileza de vestir a cueca de volta no cadáver [...] Abusado, rendido, enrabado, violentado, estuprado, currado, esgarçado, despregado, arrombado. Se você quer saber, era ele quem me comia. Sempre. Com óleo de amêndoas roubado da minha mãe, mamãe, mamãezinha. **Não é isso o que incomoda? Então, eu é que devia estar morto, esfaqueado ao meio-dia.** E ninguém sabe para onde fugiu o assassino. (HERINGER, 2016, p. 114-115, grifo nosso).

Ora, com efeito, é nessa narração que o Camilo adulto consegue expressar e evidenciar a tristeza que o acomete, deixando evidente que se sente culpado pela morte de Cosmim. No imaginário desse protagonista, era ele quem deveria ter sido assassinado, mostrando que, pelo fato de ser o passivo da relação, deveria ser o raptado e estuprado ao invés de Cosmim. O que a morte desenha na existência de Camilo reflete diretamente em sua amargura ao olhar a vida, tornando o personagem a representação ativa não apenas do escalpelado, mas, também, de um sujeito contido, ínfimo em seu cotidiano, potencialmente abalado pela solidão. O homoerotismo em *O amor dos homens avulsos* é estabelecido

de maneira paulatina, em um crescendo, por meio do resgate das memórias de Camilo. A narrativa apresenta a relação entre os personagens tendo como pilar a infância de ambos. O que chama atenção no presente romance é justamente a sutileza com que o narrador constrói sua relação amorosa com o Outro, presentificando um amor vivenciado na infância, mas que ainda o flagela interiormente. A descoberta do corpo, da alma, bem como de si mesmo, é estabelecida mediante a noção da inocência, isto é, por meio da ingenuidade dos personagens; o que se descortina aos olhos do leitor é uma descrição poética e melancólica sobre a saudade e a busca por equilíbrio. De fato, em determinado momento da narrativa, essa mescla entre inocência e homoerotismo pode ser vista em uma cena em que Camilo e seus amigos se agrupam para se masturbar:

De volta ao círculo, silêncio. Os dedos e punhos começaram a se mover, puxavam prepúcios, as cabecinhas molengas endurecendo, eu pensando que aquilo devia doer. Gemidos fininhos. Éramos cúmplices no crime puríssimo, crime não misturado com nada, o crime mais imaculado de todos. Tragadas, tosses (ninguém sabia fumar, só o Nô, que era mais velho, mas ele se recusava a ensinar). Olhei confuso, eu não fazia assim. Mas Cosmim acudiu. “Olha”, sussurrou com a cara, e me mostrou como fazer, segurar deste jeito e mexer a mão. Como eu nunca tinha pensado nisso? Puxar a pelinha! E antes de eu começar alguém já tinha gozado. Duas, cinco gotinhas logo bebidas pela terra preta. Tinha sido o Otávio, que levantou as calças, deu as costas e saiu fumando sem tragar, sem dizer nada. Um a um foram gozando e adeus, sem dizer nada. A coisa toda não durou nem seis minutos. Isso foi há quase quarenta anos. (HERINGER, 2016, p. 67-68).

De certo modo, a prática da masturbação é uma constante em narrativas homoeróticas que possuem seu apogeu na idade da infância. Na obra de Heringer, a masturbação, mais precisamente, a sua descoberta, atua como uma representação do idílio que é a própria infância. Cosme auxilia Camilo nessa prática, estabelecendo, dessa forma, um elo entre eles. A importância desse ato grupal também pode ser lida pela chave da descoberta do corpo por meio do Outro, pois o narrador, até o momento em que Cosme surge em sua vida, desconhecia questões eróticas. A absolvição parte primeiramente da culpa e do exílio que o narrador faz de sua própria vida; exílio compreendido aqui não em seu sentido habitual, mas transferindo seu campo de sentido para o enterneecimento de si mesmo. O escalpelado não consegue se desvencilhar dos eventos ocorridos no passado, tornando-se, por esta razão, exilado em um universo particular que só viria a ser quebrado por meio da presença de Renato. No romance, o exílio manifesta-se na solidão em que esse narrador se coloca, manifestando a constante dor que o acomete. Nessa perspectiva, há duas formas de compreensão do estado efetivo de Camilo: a da solidão, que implica uma tristeza contínua; e a da culpabilidade, da qual o personagem anseia por libertação. O perdão a si mesmo é o elo necessário para esse narrador equilibrar-se, voltando à realidade de forma eficaz.

Tal como viemos fazendo desde o início deste estudo, aqui, também, utilizamo-nos das asseverações de Barthes, de seu *Fragmentos de um discurso amoroso*, as quais se fazem necessárias nesse ponto da análise. Uma das figuras que parecem melhor explicar algumas introjeções em Camilo é aquela que o teórico intitula de *fading*⁶. Barthes registra que essa figura é traduzida na “Provação dolorosa segundo a qual o ser amado parece afastar-se de todo contato, sem nem mesmo que essa indiferença enigmática seja dirigida contra o sujeito amoroso ou pronunciada em benefício de qualquer outro, mundo ou rival” (BARTHES, 2003, p. 191). Nessa *provação dolorosa* que o sujeito amoroso padece podemos entrever o narrador do romance, percebendo mais nitidamente o exílio emocional em que este se encontra.

O autor, no fragmento supramencionado, argumenta sobre uma provação que demonstra ser um isolamento daquele que ama para com o universo que o cerceia. Não obstante, o *fading*, esse desbotamento – ou desvanecimento – do narrador é configurado justamente pela problemática da morte do amado, Cosme. Há uma camada tênue, mas relevante, de autopunição que encobre Camilo, fazendo-o consolidar sua vida como um constante rito de desequilíbrio e indulgência. O evento trágico do passado fere o personagem, caracterizando uma penitência amorosa, um exílio sentimental que o assola desde então, sobretudo em sua fase adulta.

A aproximação que ocorre entre Camilo e Renato se dá de maneira inesperada, pois o garoto habita as ruas do mesmo bairro em que o narrador mora. Não há, inicialmente, um sentimento de ódio por parte do narrador, mas sim um desejo de aproximação com o neto do possível assassino de Cosme. Renato é filho de Adriana, que, por sua vez, é filha de Paulina com Adriano. Esse personagem não possui família, sendo criado, de acordo com a descrição apresentada pelo narrador, como um menino arredio, avulso, disperso também em sua própria existência. É na relação construída com Renato que o narrador conseguirá, ao menos, minimizar seu sofrimento cotidiano frente ao passado. Curiosamente, a origem de Renato pode ser comparada à de Cosme, pois o personagem não demonstra afeto com as pessoas que o criam, muito menos vontade em abandonar Camilo, esta presença que o abraça, que o estima como um filho:

O garoto está aqui em casa, o Renato, filho da Adriana, neto do assassino, enfim. Veio porque quis. Passei por ele na esquina da padaria, perguntei se queria vir aqui em casa. “Pra quê?”, mas não esperou resposta. Estava sozinho, não tinha nada melhor para fazer, espremeu os ombros e “Vam’bora”. Se entregou sem muitos porquês, como essas meninas pobres que, mesmo com muita honra e amor-próprio, se dão mais fácil aos homens. (HERINGER, 2016, p. 60).

6

Em tradução literal: *desbotando*.

Em um primeiro momento, o leitor pode olhar com espanto a atitude de Camilo em convidar Renato para sua casa, mas tal impressão se dissipa ao longo da narrativa, quando o narrador passa a cuidar e ter afeto pelo personagem. A presença desse menino quebra o exílio criado por Camilo, além de relembrar a imagem emblemática e espessa da origem de Cosme. O convite inesperado feito ao garoto parece recosturar algumas fraturas no íntimo do narrador, tornando-o mais suscetível à consolação que pretende ser alcançada. A presença do Outro, aqui, soma-se aos fatores já aludidos em análises empreendidas anteriormente, dando forma à absolvição pretendida pelo narrador. A imagem e percepção de outrem, na obra de Heringer, catalisa a (re)descoberta de si mesmo, contrariando a desolação e luto tão presentes na narrativa. Se Renato representa, para o narrador, a longínqua figura de Cosme, é possível que compreendamos dessa situação a possibilidade das ações de Camilo representarem uma reparação pelo fato de ele não ter conseguido ajudar Cosme no momento de sua morte. Há passagens específicas em que o narrador, literalmente, assume a postura de pai em relação ao garoto, ora levando-o ao médico quando adoece, ora o alimentando e lhe oferecendo presentes.

Na verdade, Camilo sente certa pena do menino, que é configurado como um personagem pobre, sem condições até mesmo para as necessidades básicas. Nesse ponto analítico, leiamos um excerto em que, detidamente, encontra-se o momento central em que o narrador consegue libertar-se da culpa do passado, visualizando em Renato sua redenção. O trecho⁷, um pouco extenso, faz-se necessário nesse momento preciso da análise:

Basta ir até a cozinha, puxar uma faca de pão da gaveta e tentar enfiar na nuca dele. Vou botar o CD do Nelson Cavaquinho para tocar, para abafar os gritos [...] Não sei se vou ter energia para ir até o fim, não sei se tento acertar a jugular do menino ou se tento um enforcamento (com as mãos? Um cinto?), se vou ter força para enterrar a faca no poço da clavícula. Vai espirrar muito sangue [...] Não deu tempo de comprar chumbinho – seria mais prático: só botar na comida dele e esperar. Vou até a cozinha procurar veneno de rato, mas nunca na vida eu comprei veneno de rato [...] A mão esquerda segura o ombro esquerdo dele – por alguns segundos ele acha que é uma brincadeira, faz que vai rarrarrir – e a direita enfa a faca de pão na fossa do ombro direito. Minha bengala vai ao chão. (HERINGER, 2016, p. 116-117).

Camilo imagina uma cena em que assassina Renato de forma cruel, sem consolos. O leitor, no início, supõe tratar-se de algo verídico, e não como fruto da imaginação do narrador. No entanto, é após esse momento catártico de Camilo, que ele consegue finalmente a absolvição que tanto buscava, isto é, pelo esvaziamento do ódio que sentia por Adriano:

A faca não deve ser retirada ou vai sair sangue a rodo, uma cascatinha cremosa pelas costas e

⁷ O momento em que Camilo se imagina assassinando Renato, em tese, é extenso, por isso, optamos por registrar diretamente nessa análise somente os pontos mais necessários, a fim de que o leitor não fique saturado.

peitos do menino vai alagar o piso, depois para limpar vai ser um inferno. Preciso ter cuidado ao abaixar para pegar minha bengala, para não puxar a lâmina para baixo e rasgar ao meio as costas dele. A pele fininha vai se abrir como uma linguiça crua, as tripas vomitadas inteiras, dois pedaços de carne para cada lado, um de vinte, outro de trinta e poucos quilos [...] Eu teria que conviver com o cadáver até anoitecer, um pedacinho de carne se equilibrando sentado de frente para a TV, com um cabo de plástico perolado enfiado no ombro. (HERINGER, 2016, 118-119).

Aportamos, portanto, nos instantes específicos em que o narrador condensa toda a sua raiva e desconsolo na imagem do Outro. É exatamente nesses momentos que Camilo consegue extravasar tudo o que até então vinha o autocomiserando, portanto, é por meio da imaginação que se presenciam, na narrativa, o esboço e a concretização da redenção almejada pelo narrador do romance. Importante perceber que a ideia de absolvição, em Camilo, não se encontra necessariamente em uma busca empreendida pelo narrador, mas sim em algo que ocorre de maneira inerente, isto é, mesmo que o personagem não estivesse buscando absolvição, esta ocorre com o personagem, transformando, desse modo, sua intimidade e forma de perceber a vida. A imaginação, em detalhes, da morte de Renato, figura como a última parada de uma estrada caótica e, principalmente, nociva, cujo narrador se emaranhara durante a perda de Cosme. A partir desse momento, dessa esfera imaginária que o narrador cria, é que a relação entre ambos os personagens passa a tomar corpo, tornando-se mais forte. Camilo, agora liberto do luto e da culpa, aproxima-se cada vez mais do menino, que passaria a morar com ele, tendo em vista que a família com a qual ele morava não dava importância à sua presença.

Um dos fatores narrativos que chamam atenção em *O amor dos homens avulsos* é aquilo que ocorre após esse período imaginativo de Camilo. Poucas páginas à frente, acontece no romance, como já mencionado em momento anterior, uma ruptura de voz discursiva, isto é, a narrativa muda para um discurso em terceira pessoa. Essa *fratura* ocorre necessariamente nos últimos momentos do romance, quando o narrador já se encontra em paz consigo mesmo e com Renato. Há, nessa fase final da narrativa, um apuro na descrição e nos diálogos entre ambos os personagens; um detalhamento específico sobre como vinham ocorrendo as preparações para a ceia natalina entre eles. Em Camilo – o escalpelado barthesiano representado literariamente –, houve uma reconfiguração de si mesmo por meio da presença do Outro, no caso, Renato. O processo de desolação que acometia o narrador passa a ser extinguido a partir do momento em que entra em contato com o neto de Adriano, criando no personagem uma lenta, mas incisiva, diminuição de sua culpabilidade. O perdão, aqui, é devido não apenas ao regresso memorialístico desse narrador homoerótico, mas também à imagetização de Cosme em Renato, não em tons eróticos, longe disso, mas em afeto e reparação pela melancólica e cruel perda do amado.

A perda do primeiro e único amor é potencialmente calibrada pela dor inconsolável do assassinato impune de Cosme. Nesse horizonte, o caminho pelo qual Camilo percorre em sua busca por absolvição parece recoberto pelo constante e sofrível sentimento de angústia e reparação. Em *O amor dos homens avulsos* reside a tônica do crime, mais especificamente daquilo que fere, incapaz de ser suturado. Em seus trechos finais, o romance articula uma estrutura narratorial que observa Camilo e Renato com o distanciamento necessário, a fim de que o leitor perceba o atual estado sentimental de seus personagens. Percebemos nesse novo e breve enquadramento narratorial, o resultado do processo de consolo almejado pelo até então narrador do romance. Não mais a Camilo é dada a voz narrativa, mas a um outro narrador, aquele que observa os personagens de outro ângulo, um novo matiz, ajudando a solidificar, a seu modo, a absolvição no romance. Eu narro, eu me reparo.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BARCELLOS, José Carlos. *Literatura e homoerotismo em questão*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 12. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.
- COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.
- FOUCAULT Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- GARCIA, Wilton. *A forma estranha: ensaios sobre cultura e homoerotismo*. São Paulo: Pulsar, 2000.
- HERINGER, Victor. *O amor dos homens avulsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- HORTA, Maria Teresa. *As palavras do corpo (antologia de poesia erótica)*. Lisboa: Dom Quixote, 2012.
- LANCE, Daniel. *Além do desejo. Literatura, sexualidades e ética*. Tradução de Margarita Maria Garcia Lamelo. São Paulo: É Realizações, 2015.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François [et al]. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

ODETE, A ANDRÓGINA: PSEUDÔNIMOS MASCULINOS DE CASSANDRA RIOS

ODETE, THE ANDROGYNOUS: CASSANDRA RIOS'S MALE PSEUDONYMS

Marcelo Branquinho Massucatto Resende¹

Resumo: O presente artigo pretende investigar as potências de sentido criadas em torno de Cassandra Rios enquanto persona literária a partir de duas obras de seus pseudônimos masculinos: *Andra, traição sexual* (1980), sob o pseudônimo de Oliver River's, e *Sonho de Viúva* (1980), como Clarence Rivier. As obras serão estudadas sob a ótica de estudos prévios sobre a escritora, além de norteadores teóricos como Deleuze (2004) e Preciado (2018).

Abstract: The present article intends to investigate the potencies of sense created around Brazilian writer Cassandra Rios's literary persona, departing from two of her works written by her male pseudonyms: *Andra, traição sexual* (1980), published under the pseudonym of Oliver River's, and *Sonho de viúva* (1980), as Clarence Rivier. Both works will be studied under the critical point of view of previous studies on the author, as well as theoretical approaches as Deleuze (2004) and Preciado (2018).

Palavras-chave: Cassandra Rios; escritas de si; pseudônimos.

Keywords: Cassandra Rios; self-writing; pseudonyms.

O conto “O garanhão russo”, assinado por Cassandra Rios e publicado em 1978 como parte da antologia *Uma aventura dentro da noite*, apresenta as letras garrafais de seu título acompanhadas do subtítulo “É proibido escrever” – frase que serve como mote para a narrativa. Ambientado no regime de censura soviético, somos introduzidos ao escritor russo Igor Poplavski, que se vê impedido de continuar a exercer sua profissão de escritor de livros pornográficos e subversivos que atentavam contra a ordem e a moral do partido:

Igor Poplavski não escapou aos controles literários do regime soviético. Pela regulamentação das atividades artísticas e exigências feitas aos escritores, Igor ultrapassara os limites, fora além da conta e em consequência disso vira-se detido e levado a julgamento. Em decorrência das incoerências e contradições da política literária, e por ser ele considerado em Moscou apenas um subliterato da flutuante arte popular, e por não ter sido a primeira vez em que abordara assuntos que feriam o Partido a ponto de ser enquadrado como subversivo, acabou sendo condenado. Uma campanha erguera-se contra ele no mais baixo nível difamatório, exigindo que o privassem da sua cidadania. E Igor Poplavski acabou sendo exilado, para tristeza dos seus milhares de leitores russos que exclamaram um oh! de revolta em uníssono, numa Vox Populi que representava mais da metade de uma nação, que se via lograda num dos seus prazeres maiores, que era ler o subliterato e pornográfico, mas encantador Igor Poplavski. (RIOS, 1979, p.71-72)

¹ Mestre e doutorando pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, com pesquisa intitulada “Margens transatlânticas: identidades trans nas literaturas lusófonas do século XXI”. Bolsista FAPESP.

Substituindo nomes próprios, contextos, nomes de lugares e países, a narrativa em questão poderia se tratar da trajetória da própria Cassandra Rios, pseudônimo adotado pela paulistana Odete Rios, que se firmou como uma escritora com diversas camadas e nuances a serem estudadas a fim de explicar sua imagem enquanto fenômeno literário de uma subcultura popular das décadas de 1950 a 1980. No entanto, seu nome é mais comumente associado aos eixos da lesbiadade, da censura militar e da censura moral da sociedade. Em uma edição sem data da *Revista Fiesta*, Cassandra Rios é anunciada como “aquel que para os críticos é uma subliterata, para os leitores é um gênio, para os censores é uma pornográfica e imoral.” (REVISTA FIESTA, S/D, p.5), afirmações que refletem exatamente o percurso do personagem principal do conto mencionado acima. Narrativa esta que traz duas narrativas dentro de uma: a do próprio Igor, narrada em terceira pessoa, e a de uma relação sexual entre Igor e Maria, que quebra pontualmente com a narrativa principal.

Em meio às posições aparentemente fixas nas quais a escritora fora circunscrita no passado e no presente, como atualmente se encontra nos estudos de literatura, algumas nuances e detalhes sobre sua vida e obra foram perdidos ou esquecidos. Esse desconforto se faz presente também na narrativa de Igor Poplavski, que “não era subversivo, nem anti-russo, nem antinada. Se suas ideias eram progressistas ou revolucionárias, se divergiam das opiniões do Partido, se ele fizera política nos seus livros, fora por acaso, sem querer, sem intenções” (RIOS, 1979, p.78). Evidenciando o potencial das multiplicidades do texto biográfico enquanto criador de sentidos, a escritora traça um retrato de si enquanto persona literária e, por outro lado, um relato de si que não corresponde às visões construídas discursivamente em torno de sua figura pelos meios midiáticos.

A contraposição entre os dois trechos do romance e o discurso que Cassandra Rios adota sobre si em suas duas autobiografias (RIOS, 1977; 2000) evidencia o abismo existente entre a autoimagem que a escritora aparentemente projetava de si e a imagem que fora construída a partir de determinadas características de sua literatura e de seu nome autoral:

Precisava escrever alguma coisa. Mas os jornais estavam decepcionados com ele e nem as Editoras o procuravam mais. Ele não passava mesmo de um escritor medíocre. Nem pornográfico era, nem sequer entrara na lista dos livros apreendidos nas proibições que a Censura havia feito. As Revistas haviam desistido dos artigos que ele não quisera escrever a sacos de ouro em pó; as editoras não insistiam, oferecendo vantajosos contratos para que ele escrevesse a estória do seu exílio. (RIOS, 1979, p. 85-86)

De acordo com Vieira (2014), a escritora teria publicado, ao longo de toda sua carreira, algo em torno de mais de 70 obras, a maioria delas, atualmente, de difícil acesso, uma vez que não há

registros de vários deles, muitos escritos sem direitos autorais reservados à escritora e pertencendo às editoras que os publicavam.

O grande paradoxo em torno de Cassandra Rios se encontra no fato de se tratar de uma autora *best-seller* de romances lésbicos que, para além do teor erótico, hoje são lidos como uma camada de militância que advogava pela liberdade de expressão do amor. Ainda segundo Vieira (2014, p. 69), a partir do momento em que o nome autoral adotado por Odete Rios passou a ser um sucesso de vendas, muito se especulava a respeito de seu verdadeiro sexo, o que advinha do fato incomum de uma mulher ser escritora de romances eróticos que se transformaram em sucesso de vendas:

Numa coluna escrita com muitas interrogações, as dúvidas sobre o gênero que carrega o nome Cassandra Rios não são dirimidas. Marfa Barbosa, mesmo tentando demonstrar certa erudição, mostra desconhecimento da matéria veiculada na Revista Mundo Ilustrado (1961), dois anos antes de sua coluna. Caso a colunista tivesse lido a matéria, saberia que não seria “mistério” saber que Cassandra era mulher. Essa dúvida, ao ser retomada, e, portanto, ratificada, faz conexão com o histórico descrédito cultural para com a escrita de autoria feminina, mas também com os códigos culturais que não permitiam ou desejavam que uma mulher abrisse mão de sua “natureza” dócil e inocente, e se aventurasse em escrever, e assim, pensar, “cenas fortes e picantes”. Embora anuncie as transformações em relação à sexualidade que foram possíveis a partir da expansão do cinema, das rádios da circulação das pessoas nos espaços públicos. (VIEIRA, 2014, p.70)

Além disso, especulava-se que ela fosse uma mulher inexistente, apenas o pseudônimo de uma mulher comum ou de algum escritor homem, sendo Nelson Rodrigues o nome que mais se especulava (REVISTA MUNDO ILUSTRADO, 1961, p.35).

Rios não escreveu somente romances concentrados em personagens lésbicas. Em seus romances publicados a partir dos anos 1960, é comum verificar personagens que transitam entre os gêneros, ou que são definidos como hermafroditas psicossexuais, ou que são andróginos. Em *Georgette*, publicado em 1961, a narrativa construída trata-se de um romance de formação sobre Bob, garoto que descobre ser transgênero ao explorar sua sexualidade e sua beleza feminina. Alguns anos depois, publicaria o romance policial *Uma mulher diferente*, em 1965, narrativa centrada no assassinato da travesti Ana Maria, contada a partir do ponto de vista do detetive Grandão, que entrevista diversas pessoas a fim de descobrir o culpado. As entrevistas revelam olhares hipócritas da sociedade para com as sexualidades dissidentes.

Em romances como *A breve história de Fábia*, a personagem que surge no título é descrita como possuindo traços de androginia que realçavam sua excentricidade. No prefácio do livro *Mutreta*, a autora se refere a Pascale, protagonista do romance *A noite tem mais luzes*, como uma “hermafrodita psicossexual”. Na obra de Rios, portanto, há uma espécie de espectro da androginia a ser explorado,

o qual abrange desde as identidades lésbicas até a transexualidade.

Impossível não associar o poder do texto biográfico na criação da ficção da autora, uma vez que suas multiplicidades passam a se complementar, misturando-se na criação da ficção da obra e da ficção da vida (DELEUZE; GUATTARI, 2004), sendo o gênero um denominador comum na produção de sentidos que foram sendo construídos em torno de sua persona literária. Vieira (2014) observa que, no ano de 1983, Cassandra Rios assume ter publicado alguns romances escritos sob pseudônimos masculinos:

na *Revista Fatos e Fotos* (1983, p.62, coluna 1) irá dizer que precisou usar os pseudônimos masculinos por necessidades financeiras: “Tive de entregar vários livros assinados com pseudônimos estrangeiros, todos com os direitos definitivos. Era uma roda-viva, eu entregando livros e mais livros e não recebia nada, só para sobreviver.”, na *Revista Mulherio* (1983, p.10), de cunho feminista, o argumento é transportado para a necessidade criativa: “No meio daquela revolta íntima, de todo aquele fôlego reprimido, e diante de toda aquela minha necessidade artística, criativa, comecei a trabalhar com pseudônimos e então surgiu um Oliver Rivers, um Clarence Rivier (...).” (VIEIRA, 2014, p.91)

De acordo com Amaral (2010), além de Oliver Rivers e Clarence Rivier, outros pseudônimos usados por Rios incluiriam os sobrenomes Strom e Fleuve, porém os levantamentos realizados não encontraram resultados para autores com esse sobrenome cujas obras poderiam ser atribuídas a Cassandra. Sob o pseudônimo de Oliver River's (“rio”, em inglês), foram encontrados os romances *Valéria, a freira nua*; *Mônica, a insaciável*; *Rosa, a irresistível* e *Andra, traição sexual*, enquanto que sob o pseudônimo de Clarence Rivier (“rio”, em francês), foram encontradas as obras *Sonho de viúva* e *Andarilho do sexo*, todos compõem a “Love sex collection”, publicada pela editora Gama ao longo dos anos de 1978 e 1980. Embora os dois pseudônimos sejam mencionados nos estudos de Amaral (2010) e Vieira (2014), as duas obras não se encontram listadas neles.

Por se tratar de edições baratas, feitas com papel de baixa qualidade e com abordagens extremamente comerciais, podendo ser facilmente descartados após a leitura (AMARAL, 2010, p. 23), hoje são obras de difícil acesso, sendo restritos a coleções pessoais, sebos e acervos de grandes e renomadas bibliotecas públicas, como a Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, ou a Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo. Para o presente artigo, foram realizados levantamentos nos acervos da Biblioteca Municipal Mário de Andrade, no acervo de obras gerais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e do acervo disponível para compras do site Estante Virtual. Com isso, foi possível encontrar as obras *Andra, traição sexual* e *Sonho de viúva*.

Entre o fim dos anos 1970 e início dos anos 1980, período em que a ditadura militar já se encontrava fragilizada em meio à recessão e à pressão para reabertura democrática, a censura perdia

a força e muitas brechas eram encontradas por artistas e editoras antes censurados. Em edição do jornal *República* de janeiro de 1979, é mencionado a reabertura das editoras para novas publicações de mercado erótico. Em 1979, a fragilidade da censura cultural da ditadura militar encontrava-se cada vez mais evidente, uma vez que a recessão batia à porta e a pressão pela reabertura democrática fazia-se cada vez mais presente. Na edição de número 74 do *Jornal da República*, datada de 20 de novembro de 1979, consta uma matéria intitulada “Em todas as bancas, a explosão do sexo”, de autoria de Paulo Sergio Markun, na qual afirma-se que

Foi a liberalização da censura – que ainda existe, mas faz vistas grossas a certas escorregadas em relação às normas seguidas rigidamente até um ano atrás – que determinou a multiplicação de publicações e o avanço de muitas delas em direção a poses e textos mais ousados. E nem mesmo uma recente portaria da Divisão de Censura de Diversões Públicas, já contestada judicialmente pelas editoras, impede que nas bancas de São Paulo qualquer um possa comprar livros com títulos tão sugestivos quanto *Mônica, a Insaciável*, ou *Valéria, a Freira Nua*. (JORNAL DA REPÚBLICA, 1979, p.18)

A matéria escrita por Markun expõe a natureza contraditória (inerente a qualquer ditadura ou regime democrático, na realidade) do fim da ditadura militar e de algumas bases sobre as quais está situada Cassandra Rios. Já que o regime censor da ditadura estava em baixa e prestes a cair, seria lógico que a escritora pudesse se ver livre para voltar a usar o seu pseudônimo feminino e original para publicar romances sem sofrer com a repressão por parte da Divisão de Censura a Diversões Públicas, porém, foi a partir da década de 1980 que a escritora viu sua fama ser reduzida e deu os primeiros passos rumo ao ostracismo, uma vez que sua obra literária não fora reconhecida pela academia e nem mesmo tornou-se objeto de estudos.

Entre os anos de 1979 e 1980, Cassandra Rios publicou o romance *Eu sou uma lésbica*, na revista *Playboy*, em forma de folhetim, que foi publicado na forma de livro físico em 1981; também houve a adaptação cinematográfica do romance *Ariella, a paranoica*, cujo roteiro era assinado pela escritora. Muitos de seus romances ganharam reedições. No ano de 1980, os livros assinados por seus pseudônimos masculino foram publicados.

Entre os nomes citados na matéria, encontra-se o de Oliver River's, um dos pseudônimos criados pela escritora, como admitido por ela na *Revista Mulherio* (1983, p. 10). Personagem narrador criado por Rios, Oliver inicia a narrativa de *Andra, traição sexual* com citações: “Para aqueles escritores malditos que se santificaram pela glória abençoada dos séculos” (RIVER'S, 1980, p. 4), fazendo referência à alcunha de “escritora maldita” designada a Rios por alguns jornais (VIEIRA, 2014, p. 59); “Isso é um palavrão e uma banana pro mundo” e “Espero que todos os que lerem este livro saibam estabelecer a diferença entre o Ser em si e O Ser no mundo”. As pistas que levam à “real”

identidade do narrador são produto do texto biográfico de Cassandra Rios, que, tal como em diversos de seus romances, ganha vida e contribui para a produção de sentidos, que ganha ainda mais força com a apresentação inicial do narrador:

Eu era, por assim dizer, um ilustre fabricante de cigarros; alguns comparavam os meus cigarros aos Benson's & Hedges, Minister, Carlton, Vila Rica, mas comparados fossem aos que fossem, o caso era que os meus deliciosos cigarros eram consumidos por quase toda uma população, mas fecharam-me a fábrica e levaram-me quase à falência não fosse a minha ilustre cabeça dotada de ilustres e salvadoras ideias. E então... Então passei a vender apenas a Nicotina que extraio dos meus cigarros. Aí está, saboreiem-na. (RIVER'S, 1980, p. 11)

Estranhamente, na matéria escrita para o *Jornal da República*, Markun situa o nome de Oliver River's de forma bastante oposta, afirmando que

A fauna que escreve esses livros é a mais surpreendente e discreta possível. Catherine Dupré, por exemplo, um sucesso nacional editado pela Global (Se Minha Cama Falasse e Cinco Noites Erótica), é na verdade um delegado de polícia que perpetra as maiores fantasias eróticas na solidão dos plantões noturnos e preserva a todo custo seu anonimato, aceitando somente pagamento em dinheiro. Oliver Rivers, ainda no prelo com uma coleção inteira dedicada à luxúria e às orgias, é na verdade um famoso escritor, tido como sério em qualquer círculo intelectual. (JORNAL DA REPÚBLICA, 1979, p. 18)

O narrador inicia seu relato a partir de sua experiência nos jogos ilegais de bingos, onde conhece os irmãos Suco, Jairo, Paulo, Jonas e Núcia. Durante o jogo de bingo, o narrador se sente extremamente atraído por Núcia, uma mulher negra descrita como

uma loira que me deixou perplexo, pois ela era bem capaz de deixar Marilyn Monroe com medo de ser desbancada, se ainda estivesse viva. Aquele olhar mortiço, o remelexo, a boca sensual, tudo nela era ritmo, como se do próprio ar uma música erótica fosse solfejada a cada passo que ela dava e à medida que se aproximava da mesa de jogo, o seu perfume já marcando mais a sua presença. Logo percebi que ela era uma loira dessas nascidas por capricho da natureza para confundir qualquer teoria genética, pois aos poucos fui vendo que ela era descendente de negros. Leves traços, a pele, o seu tom dourado natural em tudo, a boca, embora ressaltasse os traços característicos dos brancos, havia algo que dizia o que ela era. [...] É que ela tinha um olho azul e o outro quase amarelo como os dos gatos, fazendo um contraste chocante [...] Os cabelos dela eram claros feito palha e se não fosse tão linda, se não tivesse a pele dourada e acetinada, eu juraria que ela escapara de ser uma albina. (RIVER'S, 1980, p. 17-18)

A ironia é que o narrador se define como um homem racista: “eu sempre fora racista, não ao extremo de desprezar as pessoas de cor, podia ter amizade, tratar com eles, trabalhar com eles, jogar e

bater papo, mas jamais pensara em ter relações sexuais com uma descendente da raça negra, fosse ela a mais bela mulata ou como Núcia" (RIVER'S, 1980, p.23). Após várias ocasiões em que o narrador participou de jogos na casa de Suco e seus irmãos, ele e Núcia trocaram diversas insinuações de desejo mútuo, em que o narrador descreve o que a presença da mulher causava ao estado de seu órgão sexual, fazendo com que ele ficasse instantaneamente excitado, mas nunca cedesse ao seu desejo, uma vez que seu preconceito racial lhe impedia de realizar o ato sexual.

O relatado ocorre até o momento em que Núcia escreve uma carta para Oliver pedindo para que ele vá embora, e seus irmãos decidem questionar o rapaz acerca de sua atração sexual por ela, uma vez que ele teria sido o único homem a rejeitar as investidas dela. A conversa desenvolve-se para uma briga, com o argumento de que Núcia tem toda a liberdade sexual para se relacionar com os homens que ela desejasse, no entanto, no caso do narrador em questão, o ato sexual não se concretizara também por um detalhe a respeito de Núcia, a mulher negra albina, revelado por seu irmão Suco:

O que ela tem de pele branca, seu, por dentro ela é pura raça negra. Ela adora os negros e jamais transou um branco, jamais transaria um branco. Ela tem nojo de branco, que nem você tem nojo de negra. Branco só por amizade ela aceita e pra ser tratado como qualquer ser humano. É a filosofia dela, mas é questão de pele mesmo, nada de ligação sexual, nada de intimidades. [...] Ela não gosta de ser branca. Tem complexo. [...] Tem raiva. Queria ser negra. E nem se pode dar ao luxo de tomar muito sol pra se queimar por que o sol faz mal pra ela. (RIVER'S, 1980, p. 36)

Além disso, é revelado que Núcia é uma mulher que recusa a exploração de sua beleza e que não se conforma com a identidade branca que lhe é atribuída por conta de sua cor de pele e cor de seus cabelos. Nas palavras de Suco,

se houvesse um movimento de revolução de gente de cor ela ia ser líder. Dá até medo, sabe? [...] Ela não se conforma com a posição do negro no mundo, na sociedade, na política, em tudo. Até um Deus negro ela já inventou. A gente tinha um presépio lá em casa, ela pintou Jesus de preto. Todos os santos". (RIVER'S, 1980, p.37)

À essa altura da narrativa, a posição privilegiada e a visão hierárquica que havia estabelecido com relação à mulher negra é desestabilizada, e o leitor para o qual o livro claramente é destinado - homem, heterossexual - se vê confrontado com a própria posição privilegiada enquanto leitor de um livro que, ao julgar pela capa, se trataria de uma leitura simples, contudo, não é o que se verifica após a leitura de sessenta páginas do romance de setenta e duas páginas. *Andra, traição sexual* é um romance que aborda questões de preconceito racial em sua primeira metade, expondo o racismo do protagonista, que é interrompido pela reviravolta do enredo.

O nome de Andra só é mencionado na segunda parte da narrativa, em que Suco pede um favor a Oliver, explicando que a mulher em questão é sua ex-esposa, que havia lhe traído com Monfort, um empresário rico do ramo do cigarro. A missão de Oliver consiste em encontrar Andra em um show de Maria Bethânia no Canecão para lhe entregar uma carta, com o pretexto de se desculpar e pedir para que ele pudesse ver os filhos que os dois têm juntos. Oliver aceita a missão que lhe é dada e narra sua experiência no evento, relatando o que sentiu ao assistir à performance da cantora:

Confesso que ela me excitou. Maria Bethânia me provocou com os movimentos sensuais do seu corpo sob o vestido longo que rebrilhava sob a luz dos refletores. E a voz dela penetrava fundo. Uma mulher e tanto, pensei e tentei flertar com ela, mas ela mantinha-se fiel ao flerte coletivo com os seus milhares de fãs e nem sequer me notou. Olhava sem ver. Lá de cima, como a musa de garganta de veludo enchendo o ar com a sonoridade da sua voz gostosa. Meus ouvidos devoravam cada palavra. (RIVER'S, 1980, p. 47)

As tentativas de aproximação de Oliver para com Andra são facilmente desenvolvidas, uma vez que há troca de olhares entre os dois e uma demonstração de desejo, permitindo ao narrador cumprir a missão que lhe foi designada por Suco e entregar a carta para Andra. Todavia, ao desenvolver uma breve conversa com a mulher, descobre que o pretexto criado por Suco se tratava de uma mentira, pois os dois não tinham filhos e ela, na verdade, era vítima de violência doméstica:

Eu nem tenho filhos! [...] Acha que eu faria uma coisa dessas? O que eu tive de Suco foram surras por causa do seu ciúme. [...] Ele explicou na carta que estava garantido que eu não ficaria com você por que você tem nojo de gente de cor". (RIVER'S, 1980, p.61)

Andra, assim como Núcia, era negra, o que não impediu, dessa vez, que Oliver desenvolvesse forte atração sexual pela mulher e que segurasse seu desejo por ela. A cena de sexo explícito entre os dois se desenrola ao longo das últimas vinte páginas do romance, sendo narrada detalhadamente:

Meti os dedos na buceta dela. Enxarquei-os e dirigi-os para a sua linda bunda, perfeita, redondinha, de quadris flexíveis, separei as nádegas e lambuzei o rego com a língua, lambi o rabo dela e ela como que esperneou, sugando mais forte o meu membro, gemendo com a boca cheia. [...] Agarrados, beijando-nos, alisando-nos, ela ainda masturbando-me embora eu não conseguisse passar de uma excitação dolorosa e eu masturbando-a sem que ela gozasse e reclamando que estava tendo choques, mas esfregando os seios em meu peito, chupando o meu queixo, os lóbulos das minhas orelhas, assim nessas escaramuças excitantes fomos para o caramanchão e vestimos um ao outro. (RIVER'S, 1980, p. 70-71)

Em muitos de seus romances, Cassandra Rios reservara um final trágico para os casais lésbicos.

No entanto, como observa Amaral (2010, p. 141), não é o que se verifica com as protagonistas de *Eudemônia*, *Eu sou uma lésbica*, *Copacabana posto 6* ou *Ariella, a paranoica*. Em *Andra, traição sexual*, o fim reservado a Oliver, após a intensa cena de sexo explícito que permeia as últimas páginas, é descobrir que está com sarna e carapatos. Sendo assim, embora não se trate de um final propriamente trágico por não haver mortes, há uma punição para o narrador, provavelmente decorrente de seu comportamento machista e racista revelado ao longo da narrativa.

Em *Sonho de viúva*, o pseudônimo de Clarence Rivier possui uma identidade de caráter tão autobiográfico quanto a de River's. Na capa, uma mulher nua acompanhada do nome do autor e dos dizeres “Sonho de mulher de marido brocha é ficar viúva”. No prefácio do livro constam as afirmações “Sexo é o mais importante exercício físico. Sexo é uma arte. É preciso saber fazê-lo. Usar o sexo todo o mundo usa, o importante é saber foder!” e “Segundo cientistas, há mais homens histéricos do que mulheres” (RIVIER, 1980, p. 8). O narrador se apresenta como um gerente de banco e artesão, que faz pinturas em madeira e veludo compradas por turistas. Ele também se descreve fisicamente como um homem “alto, um metro e setenta e oito, moreno, cabelos cortados rentes, bem masculino, ombros largos, um furo no queixo, olhos verdes e ando sempre muito limpo e perfumado”. E completa afirmando “Eu acho que sou irresistível” (RIVIER, 1980, p.9). Mais dados a respeito do narrador são gradualmente revelados ao longo da narrativa, como seu nome verdadeiro - Carlos Reis -, e suas motivações para adotar um pseudônimo, bem como a sua profissão de escritor. O narrador afirma que

Escritor morre de fome, é perseguido e difamado. Poucos, um ou dois, vivem de direitos autorais, outros pagam para serem editados. Andei me informando, por isso já me conformei e vou dar isto para algum “comerciante de livros”. Isto! Talvez valesse como título: ISTO! Não ambiciono nada. Só quero ver a minha história publicada e já andei me informando como é que as coisas se processam. [...] Já bolei um pseudônimo porque sei que autor nacional não vence concorrência dos americanos e outros vindos de fora. Por isso em vez de usar o meu verdadeiro nome, Carlos Reis, vou usar o nome de Clarence Rivier, que é bastante charmoso e vai enganar na capa os que comprarem o livro. [...] Enfim, que me perdoem pela apelação, mas é o que tenho a fazer devido à conclusão que tirei dos artigos que li a respeito da profissão de escritor nacional. (RIVIER, 1980, p. 26)

Sendo assim, temos um cenário de múltiplos pseudônimos que se revelam escondidos dentro de outros pseudônimos, uma vez que Carlos Reis faz uso do pseudônimo de Clarence Rivier, assim como Cassandra Rios que, por sua vez, é o pseudônimo de Odete Rios. Trata-se de um jogo de multiplicidades textuais e narrativas que criam suas próprias subnarrativas como um rizoma (DELEUZE; GUATTARI, 2004). E, ao introduzir a figura de Valeska, esposa do narrador, este conclui que “de vez em quando eu me sinto como se estivesse realmente morto, esticadinho dentro de um

caixão, pelo exagerado ciúme que sinto dela, é, acho que sou mesmo histérico" (RIVIER, 1980, p. 9-10).

A introdução do autor surge paralela à figura de Valeska, uma mulher pela qual é obcecado e desperta sua histeria. A narrativa tem início com uma cena de violência doméstica, em que a agressão foi aparentemente motivada pelos ciúmes do narrador, advindo da crença de traição. A cena, caracterizada por diversas agressões físicas e verbais, culmina com a tentativa de suicídio de Valeska, que ingere diversos remédios, sendo imediatamente “salva” por Clarence, que lhe induz o vômito. A isso, sucede a reflexão do narrador, que decide dar início à narrativa que será contada, baseada nas suas experiências sexuais com outras mulheres.

A narrativa de Clarence, que na verdade se chama Carlos Reis, se desdobra na narrativa de suas relações sexuais com Valeska, que coincidem com o falecimento de um tio. O casal participa do funeral realizado na casa da tia de Valeska, chamada Estefânia, agora viúva. A narrativa acompanha as aventuras sexuais do casal ao longo de todas as etapas do velório e culmina com a troca de olhares entre Carlos e Estefânia e a cena de sexo entre os dois, que se apresenta como o clímax da narrativa, encerrada com a seguinte observação de Carlos: “O enterro saiu às duas horas. Ninguém desconfiou de nada. O corno brocha foi enterrado e os sonhos da viúva realizados, porque sonho de mulher de marido brocha é ficar viúva e encontrar um garanhão como eu” (RIVIER, 1980, p. 78).

As tensões andróginas de Odete, somadas à multiplicidade de sentidos de seu texto biográfico, se desdobram nos pseudônimos masculinos citados. Em ambos os romances analisados, a figura masculina é ridicularizada pela própria narrativa, sendo retratada de forma inferiorizada, exposta ao ridículo e tendo sua masculinidade desnudada, de modo que as tensões de androginia que se apresentam na obra de Cassandra Rios surjam como uma ficção dentro da própria androginia de Odete, ou como uma forma de, a partir da junção da persona literária de “escritora maldita”, que, celebrada e cristalizada também como “escritora pornógrafa”, resolve se aproveitar de sua fama para reinventar a própria escrita.

Os pseudônimos masculinos provocam no leitor um distanciamento da condição da escritora feminina, demonstrando maior aceitação e, consequentemente, o machismo inerente que afeta a compreensão de sua obra. A escrita de si, que se materializa na forma de Igor Poplavski, Oliver River's e Clarence Rivier possuem um denominador comum: a construção de si a partir de um viés pornográfico, remetendo ao que Paul Preciado (2018) afirma sobre a indústria farmacopornográfica com a capitalização em cima das multiplicidades de arquiteturas do corpo, como o segredo do sucesso de Poplavski se encontrava em seu saco de espermatozoides, que lhe davam o tesão e as relações sexuais que serviam de matéria-prima para suas obras literárias.

O texto biográfico é aqui usado de forma paródica. Cassandra produz uma paródia de si mesma, uma performance metalinguística da visão masculinizada que foi construída sobre ela. Enquanto tenta se fingir de escritor masculino, a autora se descobre um homem com mente feminina que performa e explora sua masculinidade.

Os pseudônimos de Cassandra Rios oscilam frequentemente entre a sua identidade feminina, nos momentos em que a figura feminina se revela, ao expor suas criações ao ridículo e, ao mesmo tempo, recuam para a sua masculinidade, que se expressa por meio de comportamentos machistas, racistas e preconceituosos, advindos de uma masculinidade tóxica que se expressa em seus personagens. Os recuos e oscilações produzem o fenômeno da identidade androgina de Cassandra que, fincada na diferença, não consegue encontrar uma repetição para fixar sua identidade de gênero. A criação de pseudônimos masculinos é a canalização de uma potência, colocando Cassandra Rios como uma esquizo que se recusa a aceitar a captação de sua multiplicidade, demonstrando a rejeição a capturas institucionalizadas de fragmentos de sua persona, cristalizados a partir da sua construção midiática. O jogo construído por Cassandra, então, hesita entre participar e abdicar da construção de seu eu.

A partir dessa política de diferença em que se encontra Cassandra, há a arquitetura corporal da criação de uma persona literária que se configura especialmente a partir da pornografia, eixo em torno do qual a literatura da escritora teria, involuntariamente, se cristalizado. Assim, em fins de censura militar e reabertura política, caberia à escritora a reinvenção de sua literatura autoral, que passa, voluntariamente, a jogar com a característica predominante pela qual sua literatura passou a ser conhecida.

Pois, qual observa Markun, no *Jornal da República* de 20 novembro de 1979,

Assim como a abertura, a censura ainda é relativa também. E tanto proíbe obras moralistas com títulos dúvida, como cria problemas por questões pouco ligadas à moral, em certos casos. O exemplo mais recente foi uma série e fotos de uma bela garota despida, na revista Homem, número 13. Roberta, a garota, derramava champanhe sobre os seios, mas não foi isso que irritou os censores: sobre o ventre, estrategicamente colocado, estava um exemplar de Marx, um livro de David McLellan. (JORNAL DA REPÚBLICA, 1979, p. 18)

A partir da leitura dos romances, associada à análise dos arquivos midiáticos que auxiliam na compreensão do contexto em que Cassandra Rios criou seus pseudônimos, é possível observar que o uso de nomes de autores masculinos e estrangeiros não se deva somente a uma estratégia editorial para driblar a censura militar, ainda em voga durante o ano de 1979, quando as obras provavelmente foram escritas. Essa adoção é igualmente relacionável a tentativas da escritora de inovar e conquistar novos mercados a partir de uma de suas características mais marcantes, pela qual as pessoas passaram

a conhece-la, não somente por conta do conteúdo de seus romances, mas também por estratégias editoriais de incluir mulheres nuas nas capas e, em parte, devido à presença de cenas eróticas marcantes que sempre povoaram sua produção literária.

A cristalização de sua literatura em torno da pornografia pode estar relacionada ao fato de que o público leitor de Cassandra Rios era composto não por lésbicas, gays ou mulheres heterossexuais, mas por um grupo masculino heterossexual, como observado por Vieira:

Em 02 de outubro de 1962, um dia antes do seu aniversário, Cassandra Rios terá outra vez seu nome nas Notas Policiais do Jornal *O Estado de São Paulo* (p. 22). Novamente aparecendo ao lado das notícias esportivas, seção buscada em grande medida pelo público masculino, figura a matéria: “Escritora Processada”. Seu nome ainda não aparecia de forma tão visível no título da matéria, cabendo ao leitor, que o jornal parece presumir que são possivelmente seus ávidos consumidores homens, se deter na leitura da informação para tomar conhecimento. (VIEIRA, 2014, p. 67)

Juntam-se a isso as capas apelativas de muitos de seus romances publicados pela Record ao longo dos anos 1960 a 1980 e o fato de que a publicação de seu último romance, em forma de folhetim, se deu na revista *Playboy*, que sempre teve como público-alvo o homem heterossexual. Além disso, a matéria veiculada pelo *O Estado de São Paulo* faz uso do pseudônimo de Odete Rios para relatar o processo que envolvia uma acusação por uso de linguagem imprópria no romance *Eudemônia*. O uso do pseudônimo, ao invés do nome de batismo da escritora, aponta para a confusão entre ficção e real; os usos múltiplos que a escritora, a mídia e o público fizeram do nome autoral *Cassandra Rios* se revelam como um rizoma repleto de significados.

Portanto, o presente artigo não almeja dar uma resposta definitiva, mas apontar para um início de estudos sobre os usos, apropriações e criações acerca do nome de Cassandra Rios, ao mesmo tempo em que se apresenta como um esforço de resgate de suas obras perdidas – seja pelo tempo, pela academia ou pela confusão memorialística que resulta dos múltiplos discursos que frequentemente permeiam e criam essa narrativa.

Referências:

- AMARAL, Pedro. *Meninas más, mulheres nuas*: as máquinas literárias de Adelaide Carraro e Cassandra Rios. Rio de Janeiro: Papéis selvagens, 2017.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia. v. 3. 2^a reimpr. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 43, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e terra, 2018.
- MARKUN, Paulo Sérgio. Em todas as bancas, a explosão do sexo. *Jornal da Repúblíca*, 20 nov. 1979.
- MORAES, Eliane Robert; LAPEIZ, Sandra. Cassandra Rios, popular e maldita. *Revista Mulherio*, ano III, n. 14, jul/ago 1983, p. 10.
- NEGRÃO, Walter. Cassandra Rios: “Não tenho culpa se a vida é feia”. *Revista Fiesta*, ano III, n. 27, (S/D), pp. 5-7.
- PRECIADO, Paul. *Testo Junkie*: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- RIOS, Cassandra. O garanhão russo. In: _____. *Uma aventura dentro da noite*. Rio de Janeiro: Record, 1979.
- RIVER'S, Oliver. *Andra, traição sexual*. São Paulo: Gama, 1980.
- RIVIER, Clarence. *Sonho de viúva*. São Paulo: Gama, 1980.
- VIEIRA, Kyara Maria de Almeida. “Onde estão as respostas para as minhas perguntas”?: Cassandra Rios - a construção do nome e a vida escrita enquanto tragédia de folhetim (1955-2001). 2014. Tese (Doutorado) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pernambuco, Recife, 2014.

A RELAÇÃO ENTRE ELINÁ E DONA LAIR EM “OS OBJETOS”, DE DINORATH DO VALLE

THE RELATIONSHIP BETWEEN ELINÁ AND DONA LAIR IN “OS OBJETOS”, BY DINORATH DO VALLE

Pâmela Coca dos Santos Ramos¹

Resumo: Este artigo analisa a relação entre as personagens principais do conto “Os objetos”, um dos finalistas do Concurso de Contos Eróticos da Revista *Status*, em 1977, e publicado na coletânea de contos *Idade da Cobra Lascada*, de Dinorath do Valle, em 1982. Este conto narra o conflito que se estabelece quando Eliná, pobre e assediada pelo pai em sua casa, recebe oferta de moradia de sua professora, Dona Lair, que também a assedia quando a menina, de 13 anos, visita sua casa.

Palavras-chave: Dinorath do Vale; Idade da Cobra Lascada; Os objetos.

Abstract: This essay analyses the relationship between the main characters of the short-story in “Os objetos”, one of the finalist of the Concurso de Contos Eróticos of the magazine *Status*, in 1977, and published on the book *Idade da Cobra Lascada* by Dinorath do Valle, in 1982; This short-story tells the conflict established when Elina, poor and harassed by her father, is offered housing by her teacher, Dona Lair, who also harasses her when the girl, who is 13 years old, visits her.

Keywords: Dinorath do Vale; Idade da Cobra Lascada; Os objetos.

Nascida em Itápolis em 1926, Dinorath do Valle, ainda na infância, mudou-se com sua família para São José do Rio Preto, cidade onde viveu o restante de sua vida e onde faleceu em 2004. Além de escritora, Dinorath do Valle foi, também, cronista de rádio, roteirista de cinema, jornalista, historiadora, professora, e uma das fundadoras da Casa de Cultura de São José do Rio Preto, que, em sua homenagem, leva seu nome.

Sua obra literária abarcou não apenas contos, mas, também, romances, crônicas, novelas, livros infantis e roteiros de cinema. Dentre suas publicações, algumas foram premiadas, como, por exemplo, o livro de contos *O vestido amarelo*, que recebeu o prêmio Governador do Estado (1971). Outras de suas publicações premiadas são: *Pau Brasil* (romance de 1985, que recebeu o Prêmio Casa de Las Américas em 1982) e *Heteros, A comédia* (roteiro de 1973, que recebeu os Prêmios de Melhor

¹ Mestranda pelo programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP, campus de São José do Rio Preto. Desenvolve a pesquisa “As personagens femininas no conto de Dinorath do Valle” com apoio CAPES.

filme curto no Festival de Chicago e Prêmio Especial do Júri no Festival de Toronto).

Embora tenha sido premiada e tenha tido reconhecimento nos círculos literários, a obra de Dinorath do Valle é, ainda hoje, pouco conhecida e, sobretudo, pouco lida criticamente. O livro de contos *O vestido amarelo* é um exemplo disso: embora tenha sido escrito por volta de 1971 – quando ganhou o prêmio Governador do Estado – foi publicado apenas em 1976 com seu título modificado, conforme relata Manoel dos Santos Silva, em sua obra *Os bárbaros submetidos*:

O vestido amarelo é de 1971, mas só em 1976 foi editado pela Artenova, graças ao empenho de Odylo Costa Filho, o apresentador do livro da autora. Seu título anterior, Gurufim, mais sugestivo e adequado à atmosfera dominante na maior parte dos contos, foi substituído por este que lembra exposição de roupas em vitrine de loja e que, por isso mesmo, deve ter parecido, aos editores, mais persuasivo em termos de venda. (SILVA, 2006, p. 136).

A pouca difusão e a escassa leitura crítica da obra de Dinorath do Valle perduram até hoje, e um exemplo disso é o segundo livro de contos da autora, denominado *Idade da Cobra Lascada*, publicado pela Prelo Editora. Vera Lúcia Guimarães Rezende destaca, em sua tese de doutorado *Da crônica Jornalística ao conto: a transformação da escrita em Dinorath do Valle*, o conto “Objetos” pelo prêmio recebido:

Trata-se do terceiro livro publicado por Dinorath do Valle, agora pela Prelo Editora, em 1982. Doze contos inéditos emoldurados pelas ilustrações do artista primitivista rio-pretense Daniel Firmino da Silva. Entre eles inclui-se “Os Objetos”, premiado no 1º Concurso Nacional de Contos Eróticos promovido pela revista Status em 1977. (GUIMARÃES, 2019, p. 53).

A revista *Status*, lançada em 1974, era conhecida por ser uma revista pornográfica masculina e que contava, desde seu primeiro número, com uma seção para publicações literárias: “Na revista *Status*, desde o primeiro número, havia uma seção denominada ‘Ficção’ em que se publicava uma novela ou um conto” (REIMÃO, 2008, p. 4). Em 1976, de acordo com Reimão (2008), após publicar textos de escritores renomados tais como Graciliano Ramos, Ignácio de Loyola e Ivan Ângelo, a revista anunciou um concurso literário de contos eróticos cujo resultado foram edições especiais para a publicação dos contos, dentre elas, a coletânea *60 Contos Eróticos*, que publicou os contos dos finalistas dos 1º e 2º concursos de contos.

A presença do conto “Objetos” nessa revista de contos eróticos se deve à relação construída entre a protagonista e sua professora. De acordo com Rezende, “o erotismo é sugerido quando Eliná

percebe a ambiguidade do toque da professora” (REZENDE, 2019, p. 53). O conto, no entanto, revela que esse erotismo que prevalece na relação entre as duas tem origem no assédio² que Eliná sofre não só da professora, como, também de seu pai.

O contato entre as duas personagens tem origem na escola e, a princípio, respeita os limites da relação professor/aluno. No entanto, essa relação começa a mudar de curso quando a professora D. Lair pede à Elina que ela a acompanhe até sua casa para ajudá-la a levar os materiais escolares:

Ele saiu da frente do quadro-negro que era verde, pensava sempre nisso, quadro verde. E não falavam quadro-preto, sempre quadro-negro. A lição também, olha o céu como está negro! Não dá para falar assim. Ela saiu da frente dos quatro problemas, três espaços (um de menos). E se voltou para Eliná que pensava, fazia e errava a conta, três vezes sete vinte e um, vai um.

— Você leva os cadernos hoje.

Gostoso ser mandada mas não lá em casa. Gostoso fazer o que todos querem fazer e é só um que faz. (VALLE, 1982, p. 17).

Pode-se perceber, neste trecho, que o pedido e aceitação de ambas as personagens não são gratuitas e antecipam o comportamento “ambíguo” citado por Rezende: D. Lair pede ajuda de maneira premeditada e Eliná gosta de ser escolhida pela professora e de estar submissa a sua autoridade, por isso estabelece o contraste entre obedecer às ordens em casa e obedecer a professora. Outro dado importante presente neste trecho é o narrador de 3^a pessoa onisciente neutro que narra as ações e que sofre interrupções do pensamento de Eliná por meio do discurso indireto livre.

É por meio do discurso indireto livre que o conto revela os assédios que Eliná sofre do pai: “Eu sei o que é. Ninguém me ensinou, percebo. Essas bobas não sabem. Eu sei. O Jovelino sabe. O Pai sabe. Ele passa a mão na gente” (VALLE, p. 18). Além do assédio, este trecho também revela ao leitor o dado de que Eliná é uma menina que tem algum tipo de conhecimento sexual. Este conhecimento sexual faz com que ela se sexualize e perceba os atributos físicos como qualidades e como diferencial entre as outras meninas da escola, construindo uma relação de rivalidade com elas:

Já uso sutiã, arredondada. As outras não, totalmente lisas, sem nada em lugar nenhum, só saias e blusas e meias grudadas nas pernas finas. Alice gorducha. E a raiva pelos cadernos que queriam carregar, deixa boba, ela é empregadinha! [...] Alice é a queridinha da Dona Lair, o pai é Promotor, tem um carro. Esfregou no chão o sapato novo, Eliná de chinelo de dedo, daqueles que o Chico Anísio fala. A Alice tem sapato mas não tem peitos, Os meus dá para balançar. *Balançar*. E usa renda na calça. Até essa criar peito eu já casei. (VALLE, p. 18, grifos da autora).

² De acordo com o Dicionário Priberam, assédio sexual define-se por “conjunto de actos ou ditos com intenções sexuais, geralmente levado a cabo por alguém que se encontra em posição (hierárquica, social, econômica etc.) privilegiada” (ASSÉDIO..., 2008-2013).

É interessante observar, neste trecho, que a rivalidade e o contraste construído entre Eliná e Alice não se dá apenas pelos atributos físicos de cada uma das meninas. O contraste se estabelece, também, pela diferença de renda entre as duas, dado denotado pela oposição entre os sapatos de Alice e o chinelo de Eliná, além da oposição entre os empregos dos pais das duas: vemos, ao longo do conto, que o pai de Eliná é jardineiro e vemos, neste trecho, que o pai de Alice é promotor. Outro dado interessante que pode ser lido neste trecho é o ciúme presente no pensamento de Eliná quando ela afirma que Alice é a aluna favorita da professora por sua condição social e a maneira que ela encontra de se valorizar pelo tamanho de seus seios: “A Alice tem sapato mas não tem peitos. Os meus dá pra balangar. *Balançar*”.

Note-se, ainda, que a personagem Eliná se autocorre a todo momento, refletindo sobre a linguagem e sabendo quando e onde usá-la de maneira coloquial ou não: “não diga *copeia*. Na escola eu não digo, só em casa. Se falo penteia me caçoam, *pêntia* o cabelo” (VALLE, p. 18, grifos da autora). O uso culto das palavras é um dos motivos pelos quais Eliná admira a professora e deseja sua atenção, como podemos ver no seguinte trecho:

Dona Lair diz passem o traço, todo mundo risca de vermelho, vira tabela. Quando é ponto ela diz *sublinha*, a gente passa o traço e aí é *sublinha*, jeitos de dizer. Eu sublinho, parece parente.

[...] Tranca o armário e traz a chave, Ricardina, o segundo período acaba com o giz. E não apague a lousa! gritou Dona Lair.

Ela tinha escrito É FAVOR NÃO APAGAR com letra de livro.

Bonito é favor não apagar.

É favor olhar que tenho peitos.

É favor saber que uso sutiã. (VALLE, p. 19, grifos da autora).

São o interesse e admiração de Eliná sente pela professora que fazem com que ela encare o contato que tem com a professora de maneira diferente ao modo como encara o assédio que sofre de seu pai: o passo que o pai assedia Eliná enquanto ela está deitada em sua cama para dormir, e de maneira agressiva, Dona Lair seduz a menina e faz com que ela sinta prazer nas carícias que nela faz:

Tirou-lhe o uniforme depressa, abriu o chuveirinho *miniatura*, disse *ducha* e esfregou com

uma buxa molinha, disse, *esponja*. Passou em lugares que têm só um nome, o Jovelino escreve no muro, Dona Lair teve hora que pareceu o Pai, ficou com medo igual, mais fria a mão dela do que a água [...]. E Dona Lair abriu, como um anjo-da-guarda, uma toalha macia como o tapete da sala e pegou Eliná no colo, comprida e arredia, largando de pé na cadeira diante do grande espelho, com vergonha daquele inteiro, nunca tinha se visto assim, partes juntas. E passou uma esponja de pelinhos em todos os lugares, emprestou uma blusa desabotoada, como os botões do peito onde pôs a mão nervosa, rindo com mais dentes, engrossando os lábios, ficando bonita. O Pai fica feio, escuro, os olhos brilhantes. (VALLE, p. 22, grifos da autora).

Note-se, neste trecho, que Eliná associa os toques da professora aos do pai, percebendo que a situação se trata, na verdade, de um assédio. No entanto, podemos ver, na comparação da professora a um anjo da guarda quando esta estende a toalha, que Eliná não vê nela a ameaça que vê no pai, como podemos ver em “rindo com mais dentes, engrossando os lábios, ficando bonita. O Pai fica feio, escuro, os olhos brilhantes”. Segundo Simone de Beauvoir, é comum que moças aceitem o carinho de mulheres e que rejeitem o carinho de homens, preferindo ter experiências com mulheres mais velhas por medo da violação: “é em parte por medo da violência, da violação, que a adolescente dedica amiúde seu primeiro amor a uma amiga mais velha antes do que a um homem” (BEAUVOR, 1976, p. 83-84).

No entanto, não são apenas os artifícios sedutores da professora que levam Eliná a encarar a relação entre elas como prazerosa. Eliná, que já vê na professora uma autoridade, sente prazer em submeter-se a ela, por isso declara, desde o início do conto que é “gostoso ser mandada”: “Se a mais velha se presta à coisa, a mais jovem se entregará com alegria a carícias mais ardentes. É comumente o papel passivo que então desempenhará porque deseja ser dominada, protegida” (BEAUVOR, 1967, p. 155).

É em busca de proteção e de conforto que Eliná aceita a oferta de D. Lair, combinado ao erotismo que sente no contato com a professora, que Eliná deseja aceitar a oferta da professora em deixar de ir à escola e morar com ela:

Dona Lair alisou como o Pai. Um pouco mais leve, falando:

— Você quer morar comigo? Trabalhar aqui?

Eliná sentiu que o medo diminuía.

— Eu quero.

— De arrumar, a limpeza grande Dona Assunta faz no sábado. *Mais para companhia. Para os outros a gente diz que é arrumadeira. Alisou mais.*

Eliná perdeu o medo.

— Você vem, dorme aqui, tenho um quarto só para você, tem guarda-roupa, colchão-de-mola. Come aqui e ganha de tudo.

— Eu gosto.

— Você dorme com quem?

— Com a Durvalina.

— Aqui vai ter cama só para você. Seu pente, sua escova, toalha tudo. A gente vai viver sossegada. Só nós duas.

— Não tem mais ninguém?

— Não, eu moro sozinha.

— A casa inteira? Até a cozinha?

Tudo. Alisou com força, Eliná começou a achar bom.

— Só que tem uma coisa: você tem que sair da escola.

— Mas por que? Eu gosto da senhora...

— Eu sei, meu bem. Abraçou Eliná, a cabeça contra o macio de paina dos peitos dela. Eliná teve vertigem, gostoso abraçar.

— Eu quero aprender.

— Não vai dar, aquelas meninas não servem para você...

— Mas eu gosto até de problemas! Quero o diploma, a Mãe vai pôr na moldura.

— Eu dou um certificado, vale que nem diploma...

— Vale?

— Até mais. Só gente melhor estuda particular. Eu escrevo assim: Certifico que Eliná dos Santos de treze anos, filha de...

— Joaquim dos Santos e Adelina Justa dos Santos...

— Isso! Tem conhecimentos equivalentes à 4^a série, obtidos em curso por mim ministrado, em complementação à terceira série do primeiro grau. Depois eu ponho no quadro, você pendura na parede.

Fechou a blusa de Eliná. (VALLE, p. 22-23, grifos nossos).

Note-se, nos trechos grifados, que os toques da professora em Eliná são enumerados de maneira gradativa e que a reação de Eliná, por sua vez, também muda gradativamente: de medo ela passa a sentir desejo.

É com base nesse desejo e no conforto que a professora lhe oferece por ser mais abastada em troca de sua “companhia” que Eliná decide revelar os assédios que sofre do pai à sua mãe para que

esta aceite sua mudança:

— O Pai mexe com a gente. Toda noite. Ele levanta e mexe.

— O que?

— O Pai é sem-vergonha. Eu quero ir embora, Mãe. Deixa eu ficar na Dona Lair. (VALLE, p. 26).

O conflito dramático, desta maneira, se desenvolve abordando dois grandes contrastes: a situação de pobreza da família de Eliná se opõe a situação abastada de Dona Lair, e o assédio do pai se opõe ao assédio de Dona Lair, uma vez que a escolha que Eliná tem de fazer envolve ou continuar sofrendo o assédio do pai ou mudar para a casa da professora e sofrer o assédio dela. Um dos motivos que levam a menina a escolher a professora é o fato de ela morar em uma casa pobre e a professora ter uma vida abastada, possuindo vários objetos aos quais Eliná não tem acesso na casa de seus pais. É possível que o nome do conto venha do interesse de Eliná por esses objetos e pela vida abastada. Podemos ver esse interesse claramente no diálogo da protagonista com a mãe no qual ela fala sobre a casa de Dona Lair. Outra possibilidade, no entanto, é que o título do conto se refira a ela e a Dona Lair: Eliná se objetifica e se troca por boas condições e, já iniciada sexualmente, vê, também, Dona Lair, como objeto de desejo: “toda adolescente receia a penetração, o domínio masculino, experimenta em relação ao homem certa repulsa; em compensação, o corpo feminino é, para ela, como para o homem, um objeto de desejo” (BEAUVOIR, 1967, p. 146).

Percebe-se, dessa maneira, que a sexualidade de Eliná é construída por meio do assédio sofrido e os quais ela normaliza, considerando-os, de certa forma, naturais. No entanto, o desejo que Dona Lair desperta nela, ainda que se some à mudança de vida oferecida e faça com que ela ceda a proposta de Dona Lair, não é fruto apenas do assédio e da mudança oferecida: ele está presente desde a sala de aula, manifestado pela admiração à professora e pelos desejos de atenção e de ser escolhida pela professora.

Referências bibliográficas

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*: fatos e mitos. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1970.

_____. *O segundo sexo*: a experiência vivida. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo:

Difusão Europeia do livro, 1967.

REIMÃO, Sandra; Reagindo à censura: criatividade em tempos sombrios. O caso do concurso de contos da revista *Status. Comunicação & inovação*. São Caetano do Sul, v. 9, n. 16, p. 1-6, jan.-jun./2008. Disponível em: https://seer.uscs.edu.br/index.php/revista_comunicacao/article/view/685/531. Acesso em 24 out. 2019.

REZENDE, Vera Lúcia Guimarães. *Da crônica jornalística ao conto*: a transformação da escrita em Dinorath do Valle. 2019. 231 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São José do Rio Preto, 2003.

SILVA, Antonio Manoel dos Santos. Dinorath do Vale: literatura e experiência midiática. In: _____. *Os bárbaros submetidos*. São Paulo: Unimar, 2006, p. 135-147.

VALLE, Dinorath do. *Idade da Cobra Lascada*. São Paulo: Editora Prelo, 1982

Parte 2

Dissidências de Gênero

VIOLÊNCIAS CONTRA PERSONAGENS TRAVESTIS NA LITERATURA BRASILEIRA DO SÉCULO XX

VIOLENCES AGAINST TRANSVESTITE CHARACTERS IN BRAZILIAN LITERATURE OF THE TWENTIETH CENTURY

Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes ¹

Resumo: O presente trabalho discute sobre a representação da violência na construção de personagens centrais travestis na literatura brasileira do século XX. Faremos menção a alguns contos e romances brasileiros do século XX, para discutir a condição de subalternidade e abjeção dessas protagonistas a partir das violências que sofrem. Nos baseamos em pelo menos três vertentes teóricas para a análise em questão: estudos antropológicos sobre a experiência da travestilidade no Brasil, sobretudo em Silva (2007), Benedetti (2007) e Kulick (2008), os estudos culturais e de gênero, a partir de Butler (2010) e Spivak (2010), bem como a partir dos estudos literários de Fernandes (2015) e Silva (2010). O objetivo é chegar a um argumento crítico sobre a recorrente situação de subalternidade das protagonistas travestis na literatura brasileira, corroborando uma possível relação de mimetização ou de realismo nessa faceta da literatura homoerótica com o que se verifica no âmago de sociedades patriarciais e heteronormativas.

Palavras-chave: Personagens travestis; discriminação; literatura brasileira; realismo.

Abstract: This paper argues about the representation of violence in the construction of transvestite central characters in brazilian literature of the twentieth century. We will mention some brazilian tales and novels of the twentieth century, to discuss the condition of subordination and abjection of these protagonists from the violence they suffer. We based on at least three theoretical aspects for the analysis in question: anthropological studies on the experience of transvestite in Brazil, especially in Silva (2007), Benedetti (2007) and Kulick (2008), cultural and gender studies from Butler (2010) and Spivak (2010), as well as from the literary studies of Fernandes (2015) and Silva (2010). This study aims at pointing out a critical argument on a recurrent situation of abjection and subalternity in Brazilian literature transvestite characters, which corroborates either a mimetization or a realistic relation in homoerotic literature. In addition, these very likely relations before mentioned are verified in the core of patriarchal and heteronormative society.

Keywords: Transvestite characters; Discrimination; Brazilian literature; Realism.

¹ Doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba. Mestre em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba. Graduado em Letras pela mesma instituição. Professor Adjunto da Universidade Federal Rural de Pernambuco.

Introdução

A temática da violência contra as minorias sexuais deve ser tratada de forma interdisciplinar, dado que é uma problemática social e cultural ampla e relevante. No âmbito dos estudos literários, tornou-se costumeiro encontrar o aspecto de denúncia e de revelação de agruras sofridas contra essas minorias, seja no âmbito da construção das personagens, seja numa reflexão mais ampla do mercado editorial envolvendo autoria, oportunidades, espaço de divulgação e resgate dos textos. Parece ser um consenso que a subalternidade de determinados grupos não-hegemônicos tenha sido configurada nas literaturas, como um modo de registrar as dores, as injustiças e as desigualdades das subjetividades à margem.

Nesse sentido relacionamos a condição sociocultural das travestis com a noção de subalternidade, apontada por Spivak (2010), e de abjeção, apontada por Butler (2010). Segundo Spivak (2010) o sujeito subalterno é aquele pertencente aos grupos dominados e marginalizados que dificilmente tem direito à fala, numa visão pós-colonial e feminista: “Se num contexto de produção colonial, o subalterno carece de história e não pode falar, o subalterno feminino está muito mais numa situação ruim. [...] Ademais, o fato de ser pobre, negra e mulher merece um triplo castigo” (SPIVAK, 2010, p, 76). A reflexão da crítica indiana elucida a ausência de uma história escrita pelos subalternos, indicando uma obscuridade social, econômica e cultural dos povos subalternos devido aos efeitos marginalizadores das colonizações, sendo aí sugerida também uma relação perversa entre níveis de preconceito sobrepostos - de raça, de sexo e social.

O sujeito subalterno sofre pela opressão e impedimento de desfrutar de direitos devido a imposições de um sistema político, cultural vigente que os exclui. Se levarmos em conta que as relações de gênero e de sexualidade criam identidades de gênero e corpos subalternos por não se enquadarem nas normas binárias de “homem” e “mulher”, “heterossexuais”, “reprodutores”, as travestis encontram-se em posição deveras subalterna, pois sofreram o rechaço cultural ao longo da história.

Spivak (1994) reivindica, inclusive, a recuperação de vozes suprimidas e obliteradas dos subalternos, uma vez que a alteridade deve ser reclamada para que histórias alternativas sejam contadas e os silêncios minimizados no âmbito da cultura. É o que tentamos também evidenciar por meio desta discussão: trazer à tona as personagens travestis de nossa literatura, analisando seus modos de construção ficcional e as relações ideológicas assim instauradas.

Butler (2010; 2013), por sua vez, constrói uma reflexão a respeito da inteligibilidade dos gêneros e da abjeção causada pelo não reconhecimento do gênero ou transgressão do papel tradicional

dele. Segundo a teórica feminista, antes de nascermos, somos identificados como pertencentes a um gênero e essa identificação com caráter de imposição é também o que define nossa legitimidade de ser considerado humano. Tanto é assim que o corpo não tem uma existência significável anterior à marca do seu gênero, como afirma Le Breton (2008, p. 24): “nunca se viu um corpo: o que se vê são homens e mulheres”. Isso é tão forte que apenas nos referimos a alguém por meio da palavra “corpo”, quando esta pessoa já não possui vida, algo muito comum na linguagem jornalística ao se referir a cadáveres encontrados nos casos de notícias e reportagens policiais.

Por essa lógica, quando a genitália de um feto ou recém-nascido não apresenta regularidade binária (pênis ou vagina), como ocorre com os intersexuais, é preciso intervir para que o corpo corresponda a um gênero inteligível. Assim, tal correspondência obedece ao esquema vagina-mulher-feminino *versus* pênis-homem-masculino que toma a heterossexualidade como eixo norteador a fornecer certo grau de coerência final à naturalização e binarismo do gênero. O caso de Herculine Barbin, divulgado por Foucault (1982), também é tomado como exemplo por Butler (2010), sobre as consequências de se adotar ou ser um gênero não inteligível.

E, assim, verificamos claramente a construção de uma “ideologia de gênero”, também evocada por Lauretis (1994), que seria uma imposição, uma regulamentação para a formação de corpos normais ou, no dizer de Butler (2013), corpos que importam. E é nesse ponto que a autora investiu em discussões que possibilitem pensar “os corpos que não importam” para a lógica patriarcal, os corpos excluídos, corpos indóceis ou, como ela nomeia, “os corpos abjetos”:

Esta matriz excluente pela qual os sujeitos são formados exige, pois, a produção simultânea de um domínio de seres abjetos, aqueles que ainda não são “sujeitos”, mas que formam o exterior constitutivo relativamente ao domínio do sujeito. O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas “inóspitas” e “inabitáveis” da vida social, que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do status de sujeito [...] (BUTLER, 2013, p. 155)

Dessa maneira, os sujeitos que compõem o rol das dissidências sexuais, como gays, lésbicas, travestis, transexuais, drag queens, drag kings, bissexuais e muitas outras formas de dizer e ser diferentes no campo do gênero e da sexualidade têm seus corpos considerados como abjetos, evidentemente com graus e níveis de abjeção diferenciados, segundo a cultura e as relações socioeconômicas que cada subjetividade enfrenta, bem como as subversões que cada uma evoca.

Butler (2013) os percebe como seres abjetos, tendo em vista que eles não reproduzem a inteligibilidade da norma heterossexual e binária. Assim, marcados pela abjeção, tanto atraem como hor-

rorizam muitos dos que os cercam, trazendo à tona rejeições: “se certas vidas não se qualificam como vidas, ou, desde o princípio não são concebidas como vida, dentro de certos marcos epistemológicos, então, tais vidas nunca se considerarão vividas ou perdidas no sentido pleno de ambas as palavras.” (BUTLER, 2013, p. 63).

Vale ressaltar que as visões desconstrucionistas dos binarismos e essencialismos, formuladas por Butler (2010;2013), tornaram-se motores para as pesquisas nos estudos de gênero e de sexualidades. As etnografias que se propuseram a estudar as travestis no Brasil, e as quais recorremos como base teórica, sempre tomam como ponto de encontro essas mesmas críticas em torno do corpo, do gênero, do sexo e da abjeção. Nossa estudo, nesse mesmo panorama, procura observar como esse sistema excludente chega ao espaço literário, por meio da configuração das personagens. Não que as ideias de Judith Butler estejam dissociadas disso, pelo contrário, como aponta Salih (2012, p. 208) “as críticas de Butler (2010) sobre a natureza excludente das categorias de identidade são úteis na análise da construção dos estudos literários feministas”.

Dessa maneira, parece ser bastante produtiva a análise da relação estabelecida entre a experiência da travestilidade como subalterna e abjeta na cultura brasileira. Embora em pequena proporção, as travestis encontram um “lugar” na produção literária brasileira (FERNANDES & SCHNEIDER, 2017) – como personagens de romances, novelas e contos – motivando discussões, como a que ora propomos, que buscam investigar quais os fatores determinantes na maneira como as personagens travestis foram configuradas, como as ideologias machistas se perpetuam na cristalização de preconceitos incrustados na criação dessas personagens e também quais as saídas e subversões que essas promovem na barreira discursiva que insiste em tornar o tema tabu e nefando.

A literatura homoerótica² no Brasil, segundo Silva (2010) e Fernandes (2015), tem mantido uma relação de proximidade estilística com o Realismo do século XIX e com a Geração de 30 do século XX, quando o Regionalismo, apoderando-se de uma vertente Neo-realista, problematizou os conflitos do povo nordestino principalmente. É preciso contextualizar que a definição de literatura homoerótica que adotamos aqui é a de textos literários que centralizam a temática da diversidade sexual, na mais variadas facetas, incluindo a manifestação das travestilidades como subjetividade associada ao rol das múltiplas experiências de modos de vida homoeróticos.

Talvez por essa perspectiva (neo)realista, as narrativas brasileiras que possuem protagonistas travestis têm representado muitos dos conflitos vividos por esses sujeitos na “vida real”, como a violência e a discriminação, os espancamentos por parte de terceiros que não aceitam as transformações

² Apesar de polêmica, estamos empregando essa expressão e outras – literatura gay, lésbica, homoerótica, homoafetiva – como forma de agrupar textos literários que centralizam as relações íntimas, afetivas ou o desejo entre pessoas do mesmo sexo. Sobre caracterização da literatura homoerótica, ver a discussão promovida por Silva (2010) e Barcellos (2006).

de seus corpos.

A proposta desse artigo³ objetiva analisar a condição de subalternidade e de abjeção de sujeitos ficcionais travestis na literatura brasileira do século XX, a partir de um recorte de narrativas em que tais personagens aparecem e refletir sobre ou, nos termos de Spivak (2010), “medir os silêncios”, evidenciar a “obscuridade” a que essas personagens estão submetidas. Fazemos menção a contos e romances brasileiros do século XX, para discutir a violência sofrida por essas protagonistas,.

Personagens Travestis e Violências

Um dos aspectos mais comuns às personagens travestis de nossa literatura é a aproximação dessas com a violência. Sem exceção, todas as personagens catalogadas por Fernandes & Schneider (2017) sofrem agressão seja física ou verbal e, costumeiramente, morrem pelas mãos de seus agressores ou ainda por suicídio atrelado a tais tensões. Em sociedade a experiência de vida das travestis tem a violência como relação constante, como assegura Kulick (2008):

A violência é o eterno pano de fundo de suas vidas. Apesar de viverem habitualmente em trajes femininos, usarem cortes de cabelos, maquiagem, acessórios femininos, a maioria das travestis não passa por mulher, é evidente, sobretudo, quando se apresentam a luz do dia [...]. Elas sabem que, a qualquer momento, podem tornar-se alvo de agressão verbal e/ou violência física por parte daqueles que se sentem ofendidos pela simples presença de travestis [...] (KULICK, 2008, p. 47).

A afirmação de Kulick (2008) enfatiza a recepção negativa que muitas pessoas possuem das travestis, como se apenas sua presença incomodasse. É também histórica, no Brasil, a violência praticada por policiais contra travestis: torturas, prisões coletivas, espancamentos até a morte e tiros à queima roupa são apenas algumas das estratégias de repressão contra as travestis em grandes centros urbanos. Assim como a prostituição, a violência é tão marcadamente associada às travestis que a literatura brasileira também incorporou ao seu imaginário, na construção das personagens travestis, desfechos trágicos e situações de violência, como veremos mais à frente. As personagens travestis da literatura brasileira refletem esses dados sociais, talvez mais pela evidente recorrência do elo entre elas e a prostituição em nossa sociedade, do que por uma relação de poder transposta do mundo externo para o literário. Daí acreditarmos na investida (neo)realista da literatura homoerótica. Talvez

³ Este artigo é um recorte e aprofundamento da tese de doutorado *Um percurso pelas configurações do corpo de personagens travestis em narrativas brasileiras do século xx: 1960-1980*, de Fernandes (2016).

por essa perspectiva, as narrativas brasileiras que possuem protagonistas travestis têm representado os conflitos vividos por esses sujeitos na “vida real”, como a violência e a discriminação, os espancamentos por parte de terceiros que não aceitam as transformações de seus corpos. E essa representação, a nosso ver, não incide, de uma maneira geral, numa postura negativa e mantenedora de estereótipos, mas numa postura típica do realismo literário, que plasma e problematiza a realidade, nos fazendo refletir sobre ela.

Nesse âmbito, podemos citar, como um dos principais exemplos, o romance *O travesti*, de 1980, de Adelaide Carraro. Nele, encontramos a estória de Rubens Moraes Barros que se transforma na travesti Jaqueline e penetra no mundo da prostituição de rua. Um dos aspectos mais marcantes da narrativa de Carraro (s.d) é a violência sofrida contra travestis, por parte de policiais e civis oprimidores, quase sempre resultando em mortes.

As agressões são resultantes do profundo preconceito enraizado e das ações do estado, especialmente no período da ditadura civil e militar ocorrida no Brasil, entre 1964 e 1985, para exterminar as travestis, como prisões furtivas sob a desculpa e vadiagem e comportamento imoral. Logo no início do romance, Jaqueline é presa e estuprada por um colega de cela. O motivo da prisão, segundo o policial esclarece, é o que segue: “[...] Lembre-se que você foi detida por vadiagem e em flagrante!” (CARRARO, s.d, p. 20). Essas passagens da obra recordam os relatos de Trevisan (2000), Green (2000) e do Relatório da Comissão Nacional da Verdade (2014) sobre as táticas de regulação dos corpos travestis que se prostituíam nas ruas paulistas, acusando-os por vadiagem e atentado ao pudor.

A morte das personagens travestis no romance também está associada à AIDS e à devastação de vidas que tal doença causou direta e indiretamente: direta devido ao contágio e complicações da doença e indireta porque ao associar a figura dos sujeitos homoeróticos à AIDS, formaram-se grupos de extermínio de gays e travestis, conforme expõe Trevisan (2000). Ao todo, oito personagens travestis morrem ao longo do romance, por várias causas. Para sintetizar os dados sobre esse tema, apresentamos o seguinte quadro:

QUADRO 1 - Personagens travestis e mortes em O travesti, de Adelaide Carraro (s.d)

Personagens mortas	Contexto	Citação
Simone, Mara e Patrícia	Assassinato – armas de fogo – por civis	“[...] eles apontaram quatro revólveres e atiraram gritando: - Abaixo os homossexuais, abaixo os travestis e a Aids! [...] Simone tinha levado quatro tiros na barriga. Mara, um tiro na garganta, e Patrícia, um na cabeça e três no peito. Estava morta com os belos cabelos empapados de sangue.” (p. 25).
Rafaela	Agressão por civis	“Vi quando ela enfiou a cabeça para dentro do carro e o homem abraçou seu pescoço e gritou: - Corra! O carro saiu em toda velocidade arrastando as pernas da Rafaela pelos paralelepípedos [...]” (p.28)
Carla	AIDS	“- O que houve com a carla? - Morreu, a Aids a engoliu.” (p. 40)
Gringa	Enforcamento por civis	“[...] vi dois homens encapuçados arrastarem a Gringa para a igreja abandonada [...] E o sino batia. Batia sem parar. [...] levando amarrado pelo pescoço em suas cordas o cadáver [...]” (p.68-69)
Xuxa	Espancamento por civis	“Xuxa com dezoito anos estava morta, a socos. Ela estava nua e no meio das pernas escancaradas, aquele buraco [...] vi em sua mão direita [...] um pedaço de qualquer coisa. Peguei naquele pedaço de carne e vi que era o pinto da Xuxa.” (p. 86)
Marion	Espancamento por policiais	“[...] cercada por um monte de policiais; foi violentamente espancada a ponta-pés e chutada por todos os lados. [...] No fim, dois policiais jogaram Marion dentro do carro, já inconsciente.” (p. 104)

Fonte: Fernandes & Schneider (2017, p. 129)

O vasto panorama de personagens mortas no romance, bem como a variação da causa de morte delas, demonstra uma clara intenção de registro na ficção do que acontecia na realidade e de sensibilização do leitor para com o sofrimento da minoria travesti. Embora citemos o romance de Carraro (1980) como exemplo principal, não podemos deixar de mencionar outras protagonistas que seguem por caminhos trágicos, como se essa fosse a condição minimamente natural e esperada para todas elas: Ana Maria, de *Uma mulher diferente* (2005) é assassinada de um só golpe na agressão; Monique, de *O fantasma travesti* (1988) é estuprada e agredida até a morte na cadeia; e Joselin, de “O Milagre” é atropelada por um caminhão.

A morte também acomete as personagens Lina, do conto “Amor grego” (1975), de Aguinaldo Silva, assassinada em um incêndio, e *Georgette* (1956), que comete suicídio se jogando em frente ao trem após fugir de casa e ser ameaçada por seu amante. Vale considerar aqui que Spivak (2010), ao comentar sobre o papel do suicídio no que se refere aos sujeitos subalternos indianos, afirma que

culturalmente, apesar de ser repreensível, em determinados contextos, o “sujeito comprehende a in-substancialidade [...] de sua identidade” (p. 99) e comete suicídio como forma de admissão da própria subalternidade e por reconhecer que não há mais sentido no espaço sociocultural em que está inserido, uma forma evidente de internalização da abjeção, no dizer de Butler (2010).

Mesmo quando não foram mortas pelas suas mãos ou de terceiros, muitas personagens travestis de obras brasileiras do século XX sofrem violências físicas e psicológicas. Um caso específico dessa representação se dá com a primeira protagonista travesti em narrativa brasileira, que é o conto “A grande atração”, de Raimundo Magalhães Jr., publicado em 1936. Magalhães Jr. problematiza os conflitos do protagonista Luigi Bianchi, que, apesar do nome masculino, tem outras identificações: “Tudo nêle era feminino. A voz, os gestos [...]” (MAGALHÃES JR., 1967, p. 206), inclusive a forma de se vestir. Ao desnudar o passado da protagonista, explica-se que ela estudara em Milão e sonhava em ocupar a posição de soprano em alguma famosa companhia de ópera:

Mas nas óperas quase só havia papéis de tenor, de barítono e de baixo. Só no “Orfeu”, de Gluck, havia um bom papel masculino, mas para contralto, sempre representado por mulheres. [Bianchi] Quis interpretá-lo. Não lhe deram o papel. E o professor declarou:

– Isso seria uma confissão vergonhosa para você... Mude de vida...

Pode ser que um dia venha ser tenor...

Bianchi, porém, preferiu o travesti. Andou primeiro na *varieté*. Depois no circo.

(MAGALHÃES JÚNIOR, 1967, p. 207-208).

A ideia de fracasso se torna evidente pelo sonho frustrado de Bianchi, causado pela ordem rígida dos papéis de gênero em uma sociedade patriarcal. A organização de uma ópera, assim como a sociedade, também impõe limites baseados na identidade sexual dos indivíduos de acordo com suas vozes. Destarte, contralto e soprano são vozes femininas e, portanto, exclusivamente mulheres deviam executar esses papéis, por suas vozes suaves, agudas, como era a de Bianchi. Este, por ser homem, tinha como opções cantar como baixo, barítono ou tenor. Contudo, o protagonista não se “enquadra” em nenhum dos “moldes pré-estabelecidos” dos papéis musicais para as vozes de homens e mulheres: era homem, mas sua voz e seu agir eram femininos e, por isso, o rejeitaram, por ser um sujeito estranho e, portanto, destinado à exclusão naquele contexto de rígidas normas quanto às posições de sujeitos e de suas identidades de gênero, interferindo na identidade profissional. Passada a violência psicológica da rejeição por não ser aceita, passa a integrar a equipe de um circo decadente, onde conhece e se relaciona com o levantador de peso Ramón Betanzo; além de cantar, Luigi também adestrava cães que se apresentavam no circo:

Era êle quem dirigia o trabalho dos cachorros, saltando obstáculos, dançando valsas lentas, vestidos como se fôssem gente. – Salta, Marieta... Salta! A Cadelinha ladrava e obedecia. Os outros também. Eram Abelardo, Heloisa, Paulo, Virginia e Francesca. Sugestão de leituras românticas. Bianchi amava-os a todos, como colaboradores, como companheiros de trabalho, como modestos artistas que o ajudavam a ganhar vida. Ganhar a vida e a ter, junto de si, o orgulhoso Ramón Betanzo, o Betanzo dos músculos de aço, de tórax de gigante, o Ramón do seu amor decadente e desgraçado, o Betanzo das bofetadas e dos pedidos inesperados de dinheiro... (MAGALHÃES JÚNIOR, 1967, p. 208).

O circo, os cães e Betanzo constituíam, nesse contexto, o lar e a família da personagem, mas o maior orgulho era ter ao seu lado o atleta. Devemos, a partir desse fragmento, retomar a problemática relação entre os dois, concebida pelo narrador como decadente, porque imoral e desgraçada, porque infeliz e mal sucedida. Enquanto Bianchi se desfazia em carinhos e atenções pelo outro, este buscava apenas aproveitar, o máximo que pudesse, as economias do seu mantenedor: “Ramón Betanzo, intimamente, tinha nojo daquilo” (MAGALHÃES JR, 1967, p. 206), porém os favores mantinham-no próximo do soprano. É necessário também precisar a maneira de agir do musculoso homem:

O jôgo era a perdição do atleta. Andava por tudo quanto era bodega, farejando joguinhos de pôquer, de bisca, de solo [...] E saía liso, dizendo desaforos, rogando pragas, ameaçando os outros, que se apressavam a roçar o cabo das facas e das pistolas. Era então que êle voltava para Bianchi. [Bianchi] – Queridito, que te passa? [Betanzo] – Que passa vagabundo? Então não sabes? Te fazes de engraçado? Perdi tudo o que tinha, seu descarado! (MAGALHÃES JÚNIOR, 1967, p. 208).

Humilhações e agressões físicas eram as atitudes de Betanzo endereçadas a Bianchi. Sem dinheiro para fazer apostas, a tenda do soprano era morada acolhedora para o atleta. As falas, presentes nesse trecho, são as únicas, em toda narrativa, em que os personagens dialogam diretamente, haja vista o discurso indireto predominar na estruturação do texto, a restringir a atuação dos personagens, em detrimento da manipulação exagerada dos fatos pelo “eu” narrante. Através das falas, vemos, mais uma vez, a estereotipia da dicotomia bicha/machão, o que pode ser notado pelos adjetivos presentes nas frases ditas por cada um dos personagens: na fala do soprano, a palavra ‘queridito’, adjetivo carinhoso, demonstrando a preocupação e atenção para com o amado; por outro lado, na fala do atleta, ‘vagabundo’ e ‘descarado’ compõem o vocabulário de um discurso agressivo e repressor, o sinal de exclamação ao final do enunciado denuncia a força da pronúncia expressivamente de raiva, de intolerância e aversão. Dessa forma, a afirmação de Kulick (2008) de que a violência é o pano de fundo

da vida das travestis em uma sociedade excluente e, na literatura, podemos enxergar esse pano de fundo de maneira muito evidente no enredo das narrativas. Preparamos outro quadro, resumindo as situações de violências sofridas em diferentes obras publicadas durante o século XX:

QUADRO 2 - Síntese de narrativas brasileiras com protagonistas travestis que sofreram violências

Título da obra	Autor	Ano	Gênero	Resumo da situação de violência sofrida
A grande atração	Raimundo Magalhães Jr	1936	Conto	Sofre violência física de seu parceiro e violência da sociedade em geral por não se enquadrar nos papéis tradicionais de gênero.
Georgette	Cassandra Rios	1956	Romance	Sofre violência psicológica, resultando no suicídio da protagonista.
Uma mulher diferente	Cassandra Rios	1965	Romance	Sofre violência física de seus parceiros, além de ser assassinada.
Taís	Walmir Ayala	1966	Conto	Sofre
Dia dos Namorados	Rubem Fonseca	1975	Conto	Agredida por parte de policiais.
Amor Grego	Aguinaldo Silva	1975	Conto	É assassinada em incêndio provocado.
Ruiva	Julio César Moreira Martins	1978	Conto	Sofre violência verbal por parte de transeuntes e por parte de outra travesti que a hostiliza.
O Milagre	Roberto Freire	1978	Novela	Agredida física e psicologicamente pelo pai e capangas dele.
Noites de Rosali	Darcy penteado	1979	Contos	Agredida física e psicologicamente por colegas de trabalho
O Travesti	Adelaide Carraro	s.d	Romance	Ver quadro 1
O fantasma travesti	Silvia Orthof	1988	Romance	Sofre violência por parte de militares até chegar a óbito.

Esse quadro revela o quanto recorrente foi a representação da violência em narrativas com protagonistas travestis publicadas durante o século XX. Por um lado, podemos enxergar esses dados como um modo de sensibilizar o/a leitor(a) para um problema social enfrentado por essa minoria. Segundo o *Relatório de violência homofóbica no Brasil* (2016), documento produzido pelo Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial e dos Direitos Humanos, temos o maior número de assassinatos de pessoas transgênero do mundo, mais de 600 mortes entre 2008 e 2014. Essa dura realidade se faz presente também na literatura, com desfechos trágicos e enredos dolorosos para essas personagens e seus destinos.

Considerações Finais

Diante dessas considerações a respeito da construção de protagonistas travestis em narrativas brasileiras, acreditamos existir uma força de denúncia nessas construções literárias. É preciso considerar que escrever e publicar obras tidas como marginais ou imorais e subversivas sempre foi uma atividade difícil. Se pensarmos nos textos com protagonistas travestis veremos a resistência empregada pelos escritores e escritoras, a exemplo de Cassandra Rios e Roberto Freire que tiveram suas obras censuradas, sofreram perseguições e até torturas. Nos parece, afinal, que criar personagens travestis é como esforço para retratar o proibido, especialmente no período da ditadura militar, produzir subversão no discurso, evocar a liberdade contra a normatização, apontando para um Realismo literário sensível e problematizador das formas como lidamos com essa diferença.

É preciso considerar que escrever e publicar obras tidas como marginais ou imorais e subversivas sempre foi uma atividade difícil. Se lembarmos que quando *Bom-Crioulo* – segundo romance brasileiro a abordar o amor e sexo entre dois homens em 1895 –, de Adolfo Caminha, foi apresentado à sociedade, causou escândalo e, mesmo sendo permeado pelo pensamento decadentista do naturalismo, apresentando a relação homoerótica como doentia, segundo Carvalho (2006), impactou os críticos, o que atrapalhou a recepção do livro. A obra de Caminha só voltou a ser estudada em 1950 quando estudiosos brasileiros resgataram as obras do autor.

A questão da morte e dos desfechos trágicos envolvendo sujeitos ficcionais travestis não deve ser vista apenas como um aspecto negativo dessa construção, evidenciando um tom de punição ou mesmo, positivo, sendo enxergado pelo viés da denúncia e da sensibilização.

Nesse plano, queremos evocar Prado (2007) quando afirma que, ao se analisar uma personagem, é preciso levar em consideração vários ângulos de observação sobre ela: (a) o que a personagem revela sobre si; (b) as ações dela; e (c) o que os outros sujeitos ficcionais dizem sobre ela, fazem com ela. Essa tensão entre as *vozes do texto* parece ser particular em cada obra, exigindo atenção aos elementos narrativos e às falas das personagens e dos narradores. Por exemplo, quando uma personagem travesti é assassinada, como acontece com Ana Maria (RIOS, 2005) e com Monique (ORTHOFF, 1988), tal experiência demonstra que personagens secundárias configuraram uma parcela da sociedade discriminatória e intolerante quanto a não-inteligibilidade de gênero desses seres de papel. Na esfera ficcional, essas vozes repressoras tentam ofuscar a subversão construída pela personagem travesti; no entanto, o fato de as matarem não exclui a *convencionalização* do que elas revelam por si mesmas. Se isolarmos a postura dessas protagonistas, veremos quão transgressoras e inovadoras elas podem ser quanto às questões de corpo, de gênero e de sexualidade, especialmente se levarmos em conta o período em que foram construídas.

Referências Bibliográficas

- BARCELLOS, J. C. *Literatura e homoerotismo em questão*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.
- BENEDETTI, Marcos R. *Toda feita: o corpo e o gênero das travestis*. Rio de Janeiro, Garamond, 2005.
- BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. Relatório: textos temáticos / Comissão Nacional da Verdade. – Brasília: CNV, 2014.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- _____. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo. In.: LOURO, Guacira Lopes (Org). *O corpo educado – pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- CANDIDO, Antonio [et. Al.]. *A Personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CARRARO, Adelaide. *O travesti*. São Paulo: L.oren, s.d.
- CARVALHO, Gilmar de. Literatura e homoerotismo: alteridade de paixão. In: VALE, Alexandre Fleming Câmara.; PAIVA, Antonio Crístian Saraiva (orgs.). *Estilísticas da sexualidade*. Campinas: Pontes, 2006, p. 229-239.
- FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque. *O desejo homoerótico no conto brasileiro do século XX*. São Paulo: Scortecci, 2015.
- _____. *Um percurso pelas configurações do corpo de personagens travestis em narrativas brasileiras do século xx: 1960-1980*. Tese (Doutorado) – UFPB-CCHLA, João Pessoa, 2016.
- FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque. SCHNEIDER, Liane. *Personagens travestis em narrativas brasileiras do século XX: uma leitura sobre corpo e resistência*. João Pessoa: EDUFPB, 2017.
- FONSECA, Rubem. Dia dos namorados. [1975] In.: RUFFATO, Luiz. (Org.) *Entre nós*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007, p. 125-136.
- FOUCAULT, M. (Org.) *Herculine Barbin* - O diário de um hermafrodita. Trad. De Irley Franco. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982
- FREIRE, Roberto. O Milagre. In.: _____. *Travesti*. São Paulo: Símbolo, 1978
- GREEN, James. *Além do carnaval – homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Editora da

UNESP, 2000.

KULICK, Don. *Travesti* – prostituição, sexo, gênero e cultura no Brasil. Trad. Cesar Gordon. Rio de Janeiro: Fio Cruz, 2008.

LAURETIS, Tereza de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Tendências e impasses*: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. 2^a ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. A Grande Atração. In.: DAMATA, Gasparino (Org.). *Histórias do amor maldito*. Rio de Janeiro: Record, 1967, p. 202-211.

MARTINS, Julio César Monteiro. Ruiva [1978]. In.: RUFFATO, Luiz. (Org.) *Entre nós*. Rio de Janeiro: Língua geral, 2007, p. 241-256.

ORTHOFF, Sylvia. *O fantasma Travesti*. São Paulo: Espaço e tempo, 1988.

PELÚCIO, Larissa. *Abjeção e Desejo* – uma etnografia travesti sobre o modelo preventivo de AIDS. São Paulo: FAPESP, 2009. PROENÇA FILHO, Domício. *Estilos de época na literatura*. Rio de Janeiro: Liceu, 1969.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In.: CANDIDO, Antonio [et. al.]. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 81-101

RIOS, Cassandra. *Uma mulher diferente*. [1965]. São Paulo: Basiliense, 2005.

_____. *Georgette*. São Paulo: Record, 1956.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In.: _____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 46-60.

SALIH, Sara. *Judith Butler e a teoria Queer*.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Quem reivindica a alteridade? In.: HOLLANDA, Heloisa Buarque. (Org). - *Tendências e impasses* – o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 187-205.

_____. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010

SILVA, Helio R. S. *Travestis* – entre o espelho e a rua. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

SILVA, A.P.D. Incursões teóricas sobre o conceito de literatura gay. In.: SocioPoética – Vol. 1, Nº 7, 2010.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

XAVIER, Elôdia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.

FIGURAS EX-CÊNTRICAS E UMA HETEROTÓPIA DE DESVIO: UMA LEITURA DE “PÃO DE AÇÚCAR”, DE AFONSO REIS CABRAL

EXCENTRIC FIGURES AND A HETEROTOPIA OF DEVIATION: A READING OF “PÃO DE AÇÚCAR”, BY AFONSO REIS CABRAL

Renan Augusto Barili¹

Resumo: O presente artigo objetiva discutir o deslocamento de personagens marginais para o centro da trama do romance *Pão de açúcar* (2018), de Afonso Reis Cabral. Contudo, mesmo com esse movimento, percebe-se a inserção dessas personagens “ex-cêntricas” dentro de espaços que podem ser lidos como “heterotopias de desvio”, locais que enclausuram e retiram de circulação os seres que se afastam das normas e das convenções sociais que são impostas como obrigatórias.

Palavras-chave: *Pão de açúcar*; personagens ex-cêntricas; heterotopia de desvio.

Abstract: This paper aims to discuss the displacement of marginal characters to the center of Afonso Reis Cabral's novel *Pão de açúcar* (2018). However, even with this movement, it's possible to realize the insertion of these “ex-centric” characters into spaces that can be read as “deviation heterotopies”, places that enclose and remove from circulation the beings who deviate from norms and social conventions that are imposed as binding.

Keywords: *Pão de açúcar*; ex-centrics characters; heterotopia of deviation.

Considerações iniciais

Afonso Reis Cabral², novíssima personalidade da cena artístico-literária de Portugal, dispõe de dois importantes romances: *O meu irmão* (2014), vencedor do Prémio LeYa, e *Pão de açúcar*, publicado em 2018, sendo esse segundo o foco deste trabalho. Partindo do pressuposto de que as duas obras possuem nítidas consonâncias com uma poética do “Pós-Modernismo” (FERNANDES, 2010; HUTCHEON, 1991; VALENTIM, 2016), pode-se perceber a ênfase dada a algumas figuras que são depreciadas e tidas como inferiores.

O romance em discussão, *Pão de açúcar*, “ocupa-se da desocultação, em clave exclusiva-

1 Mestrando em Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista (FCLAr/UNESP), com pesquisa intitulada “Uma enciclopédia da libertação: *Astronomia* ou a narrativa das sexualidades periféricas”.

2 Nascido em Lisboa no dia 31 de março de 1990, Afonso Reis Cabral, escritor e editor, tornou-se o centro de discussões e da atenção da Crítica Literária, após o mesmo ter sido galardoado com o Prémio LeYa, em 2014. Outro fato, que também merece ser levantado, é de o escritor português ser trineto de Eça de Queiroz, um dos nomes mais importantes da literatura ocidental.

mente ficcional," (RODRIGUES, 2014, p. 112) dos últimos dias de vida de Gisberta Salce Júnior, uma transexual brasileira que foi brutalmente violentada e assassinada em um edifício abandonado na cidade do Porto. O caso, que chocou e teve repercussão mundial, ocorreu em 2006 e despertou discussões e movimentos em combate à homofobia, tornando-se um marco em Portugal e na luta pelos direitos das pessoas LGBTQI+.

Em 2016, ao se completarem 10 anos do assassinato de Gis, o acontecimento voltou aos holofotes e despertou em Afonso o desejo de transformar em romance essa terrível história, permitindo, assim, uma maior visibilidade e novos debates sobre o assunto dentro da esfera literária, já que as personagens travestis e transexuais quase sempre estiveram à margem e não recebiam papéis de destaque e de grande relevância.

A partir dessa análise, proponho dar ênfase às personagens periféricas, discutindo o movimento de migração das margens ao centro, demonstrando como essas figuras podem ser caracterizadas como "ex-cêntricas", termo retirado dos estudos de Linda Hutcheon em sua *Poética do pós-modernismo* (1988). Além disso, será importante destacar a questão do espaço - o edifício abandonado da rede de supermercados "Pão de Açúcar" -, esse que enclausura essas personagens que desviam das convenções sociais. Por isso, pensar essa construção como uma "heterotopia de desvio", conforme postulou Michel Foucault em seu ensaio *O corpo utópico, as heterotopias* (2013), possibilita discutir sobre os "espaços outros", que confinam os sujeitos desviantes.

Deslocamentos: da margem ao centro heterotópico

Devo pontuar que não somente Gisberta (transexual, refugiada brasileira, toxicodependente, soropositivo e sem-teto) é definida como uma personagem marginalizada dentro do romance *Pão de Açúcar*, mas muitas outras compõem esse grupo, como os meninos da Oficina de São José – instituição católica de acolhimento de crianças e adolescentes em situações de vulnerabilidade -: Nélson, Samuel, Leandro, Grilo, Fábio e Rafael. Todos esses garotos possuem trajetórias parecidas, como o abandono parental, a vivência na criminalidade e o constante sentimento de exclusão social. Nas palavras de Rafael, o protagonista da trama: "não termos história significava sermos todos iguais" (CABRAL, 2018, p. 34).

Dessa forma, o romance permite ser lido como um projeto de desocultação de determinadas figuras, pois presenteia os marginalizados com uma poderosa arma de reivindicação, visibilidade e ascendência: a voz. Com esse viés de leitura, a classe dominada assume o protagonismo, impondo as suas existências como significativas e relevantes. Além disso, é importante salientar que essas figuras

não só bradam e exaltam as suas realidades, como não são mais meras entidades secundárias que necessitam de um outro para narrar as suas vivências.

Tal discussão pode ser utilizada como ferramenta analítica de o *Pão de açúcar*, uma vez que Rafael, um dos assassinos de Gisberta, é uma figura de alto nível de marginalização, tendo sido afastada do seio familiar e entregue à Oficina de São José quando ainda era criança. Segundo ele,

Antes de adormecer, em vez de contar carneirinhos, eu fazia uma síntese que era como rezar sem consequências para a eternidade.

Primeiro revia os pormenores do dia em sessão fotográfica, sob ângulos e luzes diferentes, para lembrar melhor. Depois alinhava os protagonistas da minha vida, a minha mãe, o Norberto, estes menos desde que me entregaram à Oficina.

[...] Quando ela me visitava na Oficina, acabava a chorar por que depois da morte do meu pai ninguém a amparava, nem o Norberto - e já lhe tinham tirado três ou quatro, como era possível? Como é que se governava? Quer dizer, três ou quatro filhos roubados a uma mãe necessitada. Para ela, a maternidade era uma fonte de água imprópria para consumo, só jorrava porcaria. (CABRAL, p. 23-24)

Com o vozeamento desse protagonista, Afonso proporcionou “que todos estivessem humanizados, que todos tivessem uma vida própria, sem que isto queira dizer desculpar ou relativizar” (CABRAL, 2018) o crime, ou seja, o escritor teve o trabalho minucioso de contar um pouco da história de cada uma das personagens e os motivos das mesmas estarem inseridas e adaptadas à criminalidade, talvez como uma tentativa de autoafirmação dentro dessa sociedade, contrastando, ainda que sem intenções, a principal discussão deste trabalho: o deslocamento de figuras periféricas da margem para o centro.

Para iniciar a discussão sobre esse “domínio periférico do cânone” (RODRIGUES, p. 108), acredito ser importante explorar o conceito de margem e quais as entidades que nela habitam. Pois bem, partindo dos estudos da teórica canadense Linda Hutcheon, pode-se pensar a margem como as periferias que circundam o centro, espaços que acolhem todos aqueles que se afastam da figura “tipo”, ou seja, “os ex-cênicos, os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional” (HUTCHEON, 1991, p. 151).

Os ex-cênicos são os seres que fogem e transgridem a ideologia dominante e que, por isso, são relegados a um patamar inferior de exclusão e de total marginalização. Recusar e desacatar as convenções sociais são atitudes de figuras que não aceitam determinadas normas que são impostas, como é o caso da heterossexualidade, por exemplo, sexualidade tida como o único modelo correto

existente, ou seja, a heteronormatividade seria “um regime de visibilidade, ou seja, um modelo social regulador das formas como as pessoas se relacionam” (MISKOLCI, 2013, p. 44-45). Dessa forma, as figuras ex-cênicas são todas aquelas que recusam padrões e moldes e, por isso, são afastadas dos lugares centrais e destinadas a espaços periféricos e marginais.

No caso específico de o *Pão de açúcar*, reflito sobre a possível descentralização de figuras que foram retiradas das margens a partir de um movimento chamado “off-centro” (HUTCHEON, 1991), permitindo que todas as personagens centrais sejam caracterizadas como “ex-cênicas”, já que foram movidas e recusam essa “visão sistemática do espaço literário sustentada pela demarcação judicativa entre o centro e a margem” (RODRIGUES, p. 107), isto é, a partir desse transe, ocorre uma não distinção do binarismo centro-margem, não ficando visível a separação entre essas duas estâncias. Dessa forma, os marginais são deslocados e tomam o protagonismo do texto, saindo do anonimato e assumindo “uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é o monolito homogêneo (isto é, masculina, classe média alta, heterossexual, branca e ocidental)” (HUTCHEON, p. 29).

Com essa proposta de leitura, penso, também, os espaços que essas figuras ocupam dentro do romance. Estão elas transitando os mesmos locais públicos das pessoas “tipo” – o homem branco, heterossexual e burguês - ou continuam habitando áreas de exclusão e de vigilância? Com isso, o texto *O corpo utópico, as heterotopias* (2013), de Michel Foucault, coincide perfeitamente com essa discussão, pois o que se encontra dentro de o *Pão de açúcar* são territórios completamente heterotópicos.

As heterotopias, ou “espaços absolutamente outros” (FOUCAULT, 2013, p. 21), são utopias situadas e localizáveis, não mais presentes nos imaginários e nos sonhos, são “lugares reais fora de todos os lugares” (FOUCAULT, p. 20). As heterotopias permitem ser classificadas como “contraespaços” de práticas hegemônicas organizados pelas sociedades, como, por exemplo, as prisões, os manicômios, as casas de repouso, as escolas, as bases militares, etc., isto é, locais em que existem relações de supremacia. Entretanto, devo salientar que as heterotopias dividem-se e assumem formas variadas dentro das civilizações, sendo apenas duas importantes para a discussão: a de crise e a de desvio. Segundo Foucault, as heterotopias de crise eram recorrentes nas civilizações primitivas, sendo elas:

Lugares privilegiados ou sagrados ou proibidos – como nós mesmos, aliás; mas estes lugares privilegiados ou sagrados são, em geral, reservados aos indivíduos “em crise biológica”. Há casas especiais para os adolescentes no momento da puberdade; há casas especiais reservadas às mulheres na época das regras; outras para as mulheres em trabalho de parto. Em nossa sociedade, as heterotopias para os indivíduos em crise biológica pouco a pouco desaparecem (FOUCAULT, p. 21).

As heterotopias de crise, ou biológicas, foram desaparecendo das sociedades ao decorrer dos séculos e substituídas pelas heterotopias de desvio, isto significa que os “lugares que a sociedade dispõe em suas margens, nas paragens vazias que a rodeiam, são antes reservados aos indivíduos cujo comportamento é desviante relativamente à média ou à norma exigida” (FOUCUALT, p. 22). Dentro dessa nova tipologia, encontram-se os homossexuais, os transexuais e os toxicodependentes, indivíduos que divergem da normatividade que nos é imposta.

Utilizando a heterotopia de desvio como fundamentação teórica para a análise proposta, pode-se pensar os indivíduos do romance *Pão de açúcar* e os espaços ocupados por eles, já que essas personagens transgridem as convenções sociais e são, consequentemente, direcionadas às esferas que excluem sujeitos do convívio direto e ativo nas sociedades. Gisberta, por exemplo, deforma todos os padrões e protocolos vigentes, além de ser uma mulher transexual, é refugiada, vive da prostituição, é toxicodependente, soropositivo e sem-teto, logo, o local destinado a ela é um prédio abandonado na periferia do Porto. Além de Gis, não posso deixar de mencionar os meninos da Oficina de São José, pois é “preciso acrescentar-lhes, sem dúvida, (que) as casas de recolhimento” (FOUCAULT, p. 22) também fazem parte das heterotopias de desvio, em razão de serem instituições que acolhem os abandonados.

À vista disso, o edifício desocupado da rede de hipermercados “Pão de Açúcar” constitui-se como uma heterotopia urbana de desvio, abrigando indivíduos ex-cênicos e os mantendo, ao mesmo tempo, exclusos do convívio direto na sociedade, como, também, inclusos na mesma, a fim de vigiá-los, visto que é preferível manter a ordem e controlar a liberdade dos seres desviantes ao deixa-los transitar livremente entre os “cidadãos de bem”, isso segundo essa lógica hegemônica.

Se a ênfase dada aos ex-cênicos é uma característica comum na perspectiva Pós-Modernista, afirmo que “outra forma apresentada por esse mesmo movimento off-centro encontra-se na contestação à centralização da cultura por meio da valorização do local e do periférico” (HUTCHEON, p. 89), dado que também pode ser encontrado no texto de Afonso Reis Cabral, já que os locais escolhidos são as zonas sujas da cidade, os locais proibidos, as periferias do Porto, os prostíbulos, a instituição de acolhimento dos meninos, além do edifício desabitado do hipermercado “Pão de Açúcar”, cenário central da trama, que conota esse domínio periférico. Segundo o narrador, a história dessa construção demonstra bem a forma como esse espaço outro sempre serviu como abrigo de figuras marginais:

Passei o Campo 24 de Agosto e entrei no café do costume, na realidade uma espelunca estreita onde me sentia em casa.

[...] Dali via-se bem o Pão de Açúcar.

Em 1989, o quarteirão enfaixado entre a Avenida de Fernão de Magalhães, a Rua Abraços e a Rua Póvoa abrigava umas quantas pessoas escondidas em prédios do século XIX.

[...] Nesse Inverno, os bulldózeres executaram a ordem de despejo. Os que lá tinham ficado foram acordados pelos operadores que berravam <<Fujam, a máquina é cega!>>. Deram com as paredes destruídas, as camas esmagadas, as molduras das fotografias partidas, conformaram-se e seguiram pelas ruas, uns de roupão, outros de casaco vestido à pressa. Em três dias ninguém se lembrava deles.

[...] No Piccolo dizia-se o que sempre se diz: a obra estava condenada. Eles sabiam, eles tinham conhecimentos. Era evidente que a Fernão de Magalhães não merecia o hipermercado pensando para aquele espaço. Veja os prédios em volta. Tudo feio, menos os azulejos antigos e o Vila Galé, a torre mais alta da cidade.

[...] Em 1992, as obras pararam por imbróglio jurídico, excesso burocrático, corrupção ou falta de dinheiro, enfim, um dos cenários a que estamos habituados.

Os promotores esperavam retomar a construção mas os anos passaram. O esqueleto não dava hipermercado. A Fernão de Magalhães não tinha coisas bonitas para mostrar.

As ratazanas foram as primeiras. Ainda as obras decorriam e já elas se aninhavam nos cantos. As pombas seguiram-se-lhes e depois as lagartixas, as osgas e as cobras. Um casal de pescos-de-peito-ruivo subiu ao torreão e aí ficou. E aí chocou.

[...] O prédio ganhou nova vida, tornou-se centro de passagem e de dormida, e a polícia passou a vigiá-lo. Numa ou duas rusgas ouviram-se disparos, mas as paredes levaram com os tiros e nada aconteceu.

À noite, os ocupantes dormiam em barracas improvisadas com caixotes, toros, cartões, plásticos e colchões. Melhor dito, dormiam em lares com toques de luz a conquistar o cimento. A ruína sobrevivia à frustração e sublimava-se: era só gente a dormir.

[...] Em 2006, havia muito que ninguém prestava atenção à ruína que fora um quarteirão do século XIX e que teria sido um hipermercado do Pão de Açúcar. (CABRAL, p. 27-30)

Ora, se o “lema do pós-moderno deva ser: “Vivam as Margens!” (HUTCHEON, p. 103), sugiro uma leitura em que o romance *Pão de açúcar* venerou todas as esferas periféricas, desde as figuras ex-cênicas até os espaços mais *undergrounds*, demonstrando que, mesmo com o movimento de deslocação discutido, todos aqueles que fogem da normatividade continuam sob a vigília e a exclusão da sociedade, sendo obrigados a viver em espaços reservados aos desviantes, como as heterotopias que são expostas no texto.

Retornando à discussão inicial sobre a temática do romance, qual “ocupa-se da desocultação, em clave exclusivamente ficcional,” (RODRIGUES, p. 112) do assassinato de Gisberta, caso verídico que foi transformado em ficção, o romance pode ser lido como um retorno ao passado em uma tentativa de trazer ao presente as suas ruínas, abrindo os relatos para que esse acontecimento se constitua como um exemplo a não ser seguido e, assim, o passado não volte a se repetir, mas que seja sempre lembrado, assim como afirmou Walter Benjamin em seu ensaio *Sobre o conceito da História* “nada

do que uma vez aconteceu pode ser dado como perdido para a história” (BENJAMIN, 2012, p. 10).

Em um momento em que as “sexualidades periféricas” (FOUCAULT, 2014) e as identidades desviantes voltaram a ser perseguidas por ideologias ultraconservadoras, devemos “apoderarmo-nos de uma recordação quando ela surge como um clarão num momento de perigo” (BENJAMIN, p. 11), ou seja, olhar os escombros do passado como um alerta ao tempo presente e, assim, utilizar os reflexos decorridos em prol da melhoria e de uma renovação do conceito de cidadania onde a empatia, a igualdade e o respeito ao próximo sejam predominantes.

Concluo, então, honrando Gisberta Salce Júnior, nome que deve ser lembrado e homenageado quando a luta do movimento LGBTQI+ estiver em pauta. Foi necessário ocorrer o seu assassinato para que a questão trans ganhasse visibilidade e mais direitos fossem conquistados. Por isso, a sua morte não pode ser tida como em vão, é preciso sempre se lembrar do ocorrido para aprender a conviver com as outras formas de existências que fogem da normatividade, como as muitas Gis que ainda precisam passar pelo processo de resistência e sair da zona de silenciamento e de marginalização.

Considerações finais

Se, como nos ensina Italo Calvino, a confiança no “futuro da literatura consiste em saber que há coisas que só a literatura com seus meios específicos nos pode dar” (CALVINO, 1990, p. 11), acredito que o romance *Pão de açúcar* pode nos mostrar os dias finais da vida de Gisberta, recontando de forma verossímil as ocorrências que ocasionaram (ainda que sem motivos e justificativas) o assassinato da “diva transexual que acabou no fundo do poço” (RODRIGUES, 2016). Além disso, a literatura proporcionou vozear essas figuras marginalizadas, permitindo que elas mesmas contem e detalhem as suas trajetórias, as suas dores e os seus desejos.

Em suma, acredito que Afonso Reis Cabral inseriu elementos que permitem ser discutidos pela ótica da resistência e da visibilidade, já que as personagens lidas como ex-cênicas e os espaços heterotópicos habitados por elas constituem-se como os pontos principais nesta análise, visto que o que está em ênfase neste trabalho é a proposta de retirada de figuras da margem e a inserção das mesmas no centro, ocasionando, assim, o olhar de dentro dos fatos.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da História”. In: *O anjo da história*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- CABRAL, Afonso Reis. *Pão de açúcar*. Lisboa: Dom Quixote, 2018.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. *Perspectivas pós-modernas na literatura contemporânea*. Revista Olho D’Água, vol. 02, n.02, p.42-55, 2010.
- FOUCAULT, Michel. “Outros espaços”. In: *Ditos & Escritos III – Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- _____. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. São Paulo: Editora Paz & Terra, 2014.
- _____. *O corpo utópico, as heterotopias*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 edições, 2013;
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- MIKOLSCI, Richard. *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- RODRIGUES, Isabel Cristina. *Entre-Dois: tradição e inovação na narrativa portuguesa contemporânea*. Guavira Letras. Três Lagoas: UFMS, no. 19, p. 106 – 123, 2014.
- VALENTIM, Jorge Vicente. *Corpo no corpo: homoerotismo na narrativa portuguesa contemporânea*. São Carlos: EdUFSCAR, 2016.

Matéria de Jornal

- RODRIGUES, Catarina Marques. “Gisberta, 10 anos depois: a diva transexual que acabou no fundo do poço”. **Observador**, Lisboa, 21 de fevereiro de 2016. Disponível em: <https://observador.pt/especiais/gisberta-10-anos-diva-homoofobia-atirou-fundo-do-poco/>. Acesso em: 08 de ago. 2019.
- SILVA, Sofia Matos; MATIAS, Pedro. “Afonso Reis Cabral: Pão de açúcar é uma conquista como escritor”. **Jornalismo Porto Net**, Porto, 11 de outubro de 2018. Disponível em: <https://jpn.up.pt/2018/10/11/afonso-reis-cabral-pao-de-acucar-e-uma-conquista-como-escritor/>. Acesso em: 08 de ago. 2019.

“E FOI ENTÃO QUE EU ME ENTENDI MULHER”: O OLHAR NEGRO-FEMININO SOBRE A OPRESSÃO INTERSECCIONAL DE GÊNERO, RAÇA E SEXUALIDADE

“E FOI ENTÃO QUE EU ME ENTENDI MULHER”: THE BLACK-FEMALE LOOK AT THE INTERSECTIONAL OPPRESSION OF GENDER, RACE AND SEXUALITY

Oluwa Seyi Salles Bento¹

Resumo: O presente ensaio pretende analisar o conto “Isaltina Campo Belo”, de autoria da escritora mineira Conceição Evaristo, e discutir como é tratada a questão da interseccionalidade de gênero, sexualidade e raça na Literatura afro-brasileira de autoria feminina. Sem perder de vista o referencial teórico pertinente ao tema, como Cordeiro (2015), Crenshaw (2002), Evaristo (2005), Lamanes (2017), e outros, intentamos compreender de quais mecanismos de construção de narrativa a autora lança mão a fim de apresentar uma protagonista complexa e não apenas uma vítima de suas experiências de vida.

Abstract: This article intends to analyze the short story “Isaltina Campo Belo”, written by Conceição Evaristo and to discuss how the issue of gender, sexuality and race intersectionality is dealt with in the Afro-brazilian literature of female authorship. Without losing sight of the relevant theoretical framework to this theme, as Cordeiro (2015), Crenshaw (2002), Evaristo (2005), Lamanes (2017), and others, we try to understand which mechanisms of narrative construction the author uses in order to present a complex protagonist and not just a victim of her life experiences.

Palavras-chave: Conceição Evaristo; interseccionalidade; Literatura Afro-brasileira; Autoria feminina.

Keywords: Conceição Evaristo; Intersectionality: Afro-brazilian literature; Female authorship.

Introdução

O Brasil é um país majoritariamente negro e feminino, sendo composto por 54% de pessoas que se autodeclararam pretas ou pardas e 52% de mulheres, segundo o último Censo realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em 2010. Segundo a perspectiva adotada pelo pesquisador Muniz Sodré na conceituação de *minoria*, ainda que as mulheres e os negros sejam grupos de grande expressividade quantitativa, que criam estratégias de resistência aos desdobramentos vio-

¹ Mestranda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo, com pesquisa intitulada “Orixá e literatura afro-brasileira: a esteticização dos arquétipos da deusa iorubá Oxum em narrativas de Conceição Evaristo”. Bolsista CAPES.

lentos de mazelas sociais, como o racismo e o machismo, são grupos minoritários que experimentam a vulnerabilidade jurídico-social (SODRÉ, 2005). De forma semelhante, mas sem dados oficiais, a comunidade Lésbica, Gay, Bissexual, Travesti, Transexual, Queer e Intersexual (LGBTQI) também é um grupo com quantidade expressiva e que sofre violências sistêmicas e naturalizadas².

O Movimento Negro, o Feminista e o LGBTQI, paralelamente aos posicionamentos individuais de pessoas que não são coniventes com as opressões sofridas por grupos minoritários, exercem pressões sociais e políticas para que haja a resolução de casos isolados de manifestação de preconceito motivado por discriminação racial, sexual ou de gênero e para a criação e manutenção de políticas de inclusão e proteção destes grupos. No entanto, o Movimento Negro é, por vezes, uma comunidade machista e LGBTQIfóbica e que, em dadas circunstâncias, deslegitima as experiências e dores das mulheres e dos sujeitos não heteronormativos e cisgêneros do grupo; o Feminismo³, numa postura similar, por vezes configura-se como uma organização na qual privilegia-se a perspectiva branca e cisgênero, tanto na teoria estudada, quanto nas relações interpessoais; o Movimento LGBTQI, em dados momentos, também possui posicionamentos racistas e misóginos. Sendo assim, mulheres negras lésbicas ou transexuais têm, de forma contumaz, suas experiências secundarizadas e suas vozes silenciadas em movimentos que deveriam abraçá-las e demonstrar empatia por suas vivências.

Mulheres negras, segundo o Censo já referido, formam 25% da população brasileira. São, além disso, o grupo que mais sofre violência doméstica e obstétrica, mais vive em situação de pobreza e mais é afetado pelo feminicídio⁴. No entanto, muitos desses dados são desconsiderados ou têm pouca projeção midiática em decorrência do racismo estrutural, que faz com que a sociedade brasileira, no geral, não tenha qualquer sensibilidade à dor e senso de responsabilidade pela subalternidade de sujeitos negros no Brasil. Além desses fatores, pesa nesta equação a naturalização da inferiorização das mulheres, sobretudo as negras, a qual é histórica e sistêmica.

A *interseccionalidade*, termo cunhado por Kimberlé Crenshaw, advogada e professora (UCLA/ Columbia),

É uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. (CRENSHAW, 2002, p. 117)

2 Dados sobre a porcentagem de homossexuais no país ainda não foram levantados pelo IBGE.

3 Não me refiro aqui à vertente adjetivada como negra do movimento feminista.

4 Informações extraídas do site Dossiê violência contra as mulheres. Disponível em: <<http://www.agenciapatriciagalvao.org.br/dossie/violencias/violencia-e-racismo/>>.

A perspectiva interseccional, como caminho de análise social, é um meio de assegurar que a opressão a sujeitos cuja identidade não é socialmente respeitada seja abordada, estudada e compreendida, a fim de que seja combatida com maior consciência de suas causas e danos.

Para o filósofo Charles Taylor, a invisibilidade, a subalternização e a representação contraproducente são responsáveis por impossibilitar a identificação de grupos socialmente oprimidos com aquilo que é produzido artisticamente ou veiculado nas mídias acerca deles e por turvar a visão que essas comunidades têm sobre si, gerando o que Taylor denomina “reconhecimento errôneo” ou, simplificando, internalização e reprodução das opressões experienciadas.

A agência literária feminina e negra, num processo de denúncia e tematização consciente e produtiva das questões da ordem das opressões interseccionais⁵, elege personagens negras, femininas, lésbicas, transexuais, mães, afro-religiosas, marginalizadas e silenciadas por suas condições ou escolhas, cedendo-lhes centralidade e voz. Para além disso, lhes devolve a dignidade que fora despojada em diversas circunstâncias de suas experiências. Não lhes entrega perfeição, superioridade ou uma narrativa plenamente feliz, mas lhes garante complexidade e possibilidades, algo que a realidade e algumas obras literárias menos comprometidas com a desconstrução de estereótipos nem sempre proporcionam. Segundo Conceição Evaristo,

Assenhoreando-se ‘da pena’, objeto representativo do poder falocêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever no *corpus* literário brasileiro imagens de uma auto-representação. Surge a fala de um corpo que não é apenas descrito, mas antes de tudo vivido. (EVARISTO, 2005, p.6)

Como exemplo deste processo executado na Literatura Afro-brasileira, podemos apontar o conto “Isaltina Campo Belo”, de autoria de Conceição Evaristo. Neste conto, no qual narra-se a experiência de uma personagem bastante marcada pelo racismo, pelo sexism, pelo machismo, pela lesbofobia, pela hipersexualização de seu corpo, pela violência e pela normatização sexual, percebemos como a perspectiva da autoria negro-feminina é precisa em construir uma personagem complexa, e não uma refém passiva a tudo que sofre ao longo da narrativa.

Esta produção literária demarcada em gênero e pertença étnica, segundo a pesquisadora Ana Rita Santiago da Silva,

⁵ “A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras” (CRENSHAW, 2002, p. 117).

(...) se constitui de temas femininos/feministas negros comprometidos com estratégias políticas emancipatórias e de alteridades, circunscrevendo narrações de negritudes femininas/feministas por elementos e segmentos de memórias ancestrais, de tradições e culturas africano-brasileiras, do passado histórico e de experiências vividas, positiva e negativamente, como mulheres negras. Por esse projeto literário, figuram-se discursos estéticos inovadores e diferenciadores em que vozes literárias negras e femininas, destituídas de submissão, assenhoram-se da escrita para forjar uma estética textual em que(re) inventam a si/nós e cantam repertórios e eventos histórico-culturais negros. (Silva, 2010, p. 178)

Esta postura de construção de personagens e narrativas, por parte de autoras negras, é profícuia e reconstitutiva de humanidade no processo de esteticizar sujeitos oprimidos pela sociedade.

“Isalita Campo Belo” - O Gênero, a Raça e a Sexualidade de Segunda Classe

Conceição Evaristo, em sua produção literária, consegue representar mulheres que, em descorrência de suas cores de pele, corpos, sentimentos ou desejos, são cotidianamente humilhadas, obrigadas a se encaixar em categorias que não correspondem às suas identidades, violadas ou, em situações mais extremas e agressivas, assassinadas. No entanto, num processo fino de construção de subjetividade, essas personagens são mais que suas feridas: são sujeitos plenos de complexidade e não personagens-tipo, associadas à debilidade ou à completa resignação às suas condições.

O conto “Isaltina Campo Belo”, que integra a coletânea de textos de mesmo gênero intitulada *Insubmissas lágrimas de mulheres*, narra a história de uma mulher negra que, mesmo tendo experiências que poderiam lhe tornar menos afetuosa ou aparentemente alegre, segue sorridente e doce. Isaltina, mulher cuja face não denuncia a idade, é a caçula de uma família negra e modesta, mas que não sofria a miséria material. Recebeu educação e afeto de todos a seu redor e viveu uma infância tranquila mas, segundo seu relato já em fase adulta, sua família falhou em não percebê-la como de fato era: um menino. Ao descrever sua infância e suas dúvidas acerca de sua identidade de gênero, Isaltina põe luz sobre como experienciou os papéis sociais de gênero. Quando refere-se ao fato de sentir-se um menino e, em razão disso, ter as roupas e o tratamento que não correspondiam ao gênero masculino, é válido que nos questionemos se o gatilho do desconforto é de fato uma rejeição ao corpo feminino, ligada à incongruência entre gênero e sexo biológico, ou uma extrema recusa à adequação aos papéis de gênero que nos são impostos como naturais desde a mais tenra infância. Os momentos iniciais do conto não nos dão respostas prontas, mas nos provocam e nos fazem ora tender à primeira

possibilidade de análise, ora à segunda. Essas provocações nos são feitas, inclusive, nas descrições aparentemente neutras do convívio entre Isaltina e sua família. A personagem esperava que sua mãe, a qual adjetiva como sua algoz, fosse a primeira, senão a única, a perceber o engano de criar e tratar um menino como se este fosse menina, posto que, para além da profissão de enfermeira, o que lhe fornecia maiores conhecimentos sobre o corpo humano, a ligação assumida entre uma mãe e sua prole não permitiria tal deslize. Em contrapartida, seu pai era isento da culpa pois, além de passar muito tempo trabalhando, não lhe era socialmente imposto que conhecesse tão profundamente a seus filhos. Além disso, a liberdade que era cedida ao irmão mais velho de Isaltina - o único dos filhos a quem a mãe dava permissão para subir em árvores durante a infância, embora as meninas também subissem enquanto a mãe não estava presente - também denuncia o quanto as famílias, ainda que amorosas e bem estruturadas, reproduzem pequenas (e não tão pequenas) opressões. A aparente união do grupo familiar não garantiu que Isaltina confessasse como se sentia em relação à sua identidade de gênero na infância, nem que fora abusada sexualmente por um grupo de homens durante uma festa e tampouco que sua filha era fruto dessa violência segredada.

Até a leitura do penúltimo parágrafo do conto, que é o momento em que Campo Belo sente-se, de fato, mulher, (e não somente *aceita* o dado biológico de ter seios, menstruar e poder gerar um filho) o leitor não consegue desvendar se Isaltina, na realidade, identifica-se enquanto homem trans e, na soma, depois das muitas agruras vividas por ela, essa questão acaba sendo soterrada pela violência e ignorada pela personagem. Não é possível inferir em que medida “trazer um menino em si” é a definição de um aspecto psicológico da transexualidade ou apenas uma livre associação, que parte da normatividade cisgênero, de que a atração que uma mulher lésbica sente por outra mulher é idêntica à que um homem heterossexual sente e, logo, em decorrência da anormalidade que configuraria tal sentimento, a única justificativa possível para tal atração seria que a personagem abrigasse um homem heterossexual dentro de si.

A dubiedade e a aparência que, em alguns aspectos, não condizem à realidade dos fatos são mecanismos dos quais Conceição Evaristo se vale ao construir a personagem Isaltina e suas experiências, algumas das quais são tristes e violentas em decorrência da incapacidade de compreensão ou categorização, segundo a lógica da normatividade de gênero e sexualidade, por parte da personagem principal e daqueles que a rodeiam. A aparência de Isaltina (a qual prefere ser chamada de Campo Belo, que, como sobrenome, não possui marcas de diferenciação de gênero, no geral) era de uma mulher que possuía, segundo a narradora inicial do conto - uma mulher, cujo nome é desconhecido no conto e na obra que este integra, mas que demarca-se racialmente como negra também e chega à casa de Isaltina para conhecê-la e colher sua história de vida - “rosto negro, sem qualquer vestígio de rugas, brincava de ser o de uma mulher, que no máximo teria os quarenta anos” (EVARISTO, 2016,

p. 56), apesar do fato de ter grande quantidade de cabelos brancos e sua filha já contar 35 anos de idade. Esta atmosfera de indeterminação, de impossibilidade de simplesmente encerrar a identidade de gênero ou faixa etária de Isaltina em uma classificação arbitrária parece uma situação que ocorre também à autora do conto. Seria plenamente aceitável caso a narrativa se findasse e Isaltina permanecesse nessa zona cinzenta entre os gêneros, caso isso não lhe trouxesse mais sofrimento como na infância.

No entanto, nos momentos finais do conto, logo após Campo Belo conhecer Miríades, a mulher por quem se apaixona, a protagonista da obra dá-se conta, mediante recordações de experiências marcantes de sua vida em que sentiu-se um menino ou foi obrigada a adequar-se aos papéis de gênero, de que nunca houve uma pessoa do sexo masculino em seu interior. Sem maiores explicações psicologizantes sobre a descoberta (ou aceitação), Isaltina permite que sua sexualidade tão reprimida e motivo de tanta omissão e fuga finalmente seja experimentada.

Muito antes, porém, de finalmente concretizar os desejos lesboafetivos que, ao mesmo tempo, cultiva e esconde desde bastante jovem, Isaltina tem sua sexualidade desrespeitada e violentada. Esta violência se deve à concepção de que mulheres dirigem, via de regra, seus desejos sexuais a sujeitos do sexo masculino, ainda que garantam o contrário. Já no caso de mulheres negras, acredita-se também que possuem libido elevadíssima e incontrolável. Sobre esta última crença, cabe ressaltar que se trata de uma visão histórica, datando do período escravocrata, que coaduna várias opressões: o racismo, sob a forma da hiperssexualização do corpo negro; o machismo; e, como na situação do conto, a lesbofobia com o agravante da violência sexual (estupro coletivo e com fim disciplinar).

Angela Davis, em seu *Mulheres, Raça e Classe*, comenta o lastro racista e colonizador da violência sexual contra mulheres negras, associando-a a essa naturalização da mulher escravizada enquanto essencialmente devassa. Segundo Davis, “essas agressões [sexuais] têm sido ideologicamente sancionadas por políticos, intelectuais e jornalistas, bem como por literatos que com frequência retratam as mulheres negras como promíscuas e imorais” (DAVIS, 2016, p. 175).

Na obra de Evaristo, o personagem que tenta, por diversas vezes, manter uma relação afetivo-sexual com Isaltina, no início tenta uma aproximação gentil e amigável, não demonstrando o quanto perigoso pode tornar-se para a moça. Depois da recusa de Isaltina em manter com ele uma relação mais íntima e também da explicação de seus motivos, o até então cortês pretendente mostra ser, na realidade, um receptáculo de pré-conceitos. O rapaz diz ser capaz de *fazê-la mulher* e assume a impossibilidade da ausência de desejo, por conta da pertença racial de Isaltina. Por fim, apesar das contínuas rejeições de Campo Belo às investidas do rapaz, ele prepara uma armadilha para *ensiná-la a ser mulher*: uma mentira sobre uma festa de aniversário com colegas que, na verdade, se trata de uma reunião de seis homens (entre os quais, cinco eram desconhecidos por ela), com o propósito

drogá-la e estuprá-la.

A inexperiência, o choque e a sensação de impotência pelo ocorrido contribuíram para que Isaltina não notasse as mudanças que uma gestação causa ao corpo feminino. A criança gerada pela violência, no entanto, fora amada e cuidada, pois Isaltina não depositara em sua filha a raiva que a agressão sexual com razão lhe despertara. Essa preferência narrativa, de construir mulheres negras enquanto mães, é muito característica da obra de Conceição Evaristo.

A literatura brasileira canônica, no geral, privou mulheres negras do lugar social e afetivo de mãe biológica, relegando a estas a infecundidade, a promiscuidade e o papel de ama de leite e cuidadora, como nos aponta a pesquisadora Fabiana Carneiro da Silva, em sua tese doutoral *Maternidade negra em Um defeito de cor* (2017). Sobre esse tratamento recorrente dispensado à mulher negra, Conceição Evaristo afirma que,

Observando que o imaginário sobre a mulher na cultura ocidental constrói-se na dialética do bem e do mal, do anjo e demônio, cujas figuras símbolos são Eva e de Maria e que corpo da mulher se salva pela maternidade, a ausência de tal representação para a mulher negra, acaba por fixar a mulher negra no lugar de um mal não redimido. (EVARISTO, 2005, p. 2)

Sendo assim, obedecendo à lógica do pensamento evaristiano, a maternidade não configura um peso ou uma imposição social para a personagem porque, assim como Isaltina afirma ao relembrar-se de sua gravidez, conceber uma criança não lhe era um desejo e tampouco um risco. Walquíria chega como um hiato de amor quando tudo que o mundo oferecia era incompreensão e violência; surge como uma companhia na vida que Isaltina pretendia celibatária, até o encontro com Miríades.

Formaram, as três, uma família. Foram, por anos a fio, o que muitas famílias heteronormativas não seriam capazes: fiéis, unidas, felizes. Contrariando uma ideia muito associada a relacionamentos homo e lesboafetivos, não experimentaram um romance tórrido e lúpido, mas sim um amor que somente a morte findou. Em relação a isso, a pesquisadora Hildalia Cordeiro comenta que

Finalizamos a narrativa objetivando desconstruir mais um estereótipo: a ideia de lesboerotici-dade ligada necessária e obrigatoriamente à noção de promiscuidade. Depois do falecimento da companheira, Miríades, a narrativa se finda e não deixa espaço, nem oferece pistas de que existiram outras mulheres, quanto mais em profusão. (CORDEIRO, 2015, p.12)

Cordeiro continua e afirma que

A escrita de Evaristo apresenta-se como uma proposta de positivizar, enaltecer, dignificar personagens que historicamente sempre foram colocadas à margem e quando estavam presentes na literatura canônica eram sempre tratadas com menosprezo, ridicularizadas, condenadas e colocadas no ostracismo. (IBIDEM)

Segundo Judith Butler (2003), essa abjeção da qual são alvos as mulheres que ousam se amar e desejar-se entre si está ligada à ideia de que as mulheres só são consideradas minimamente úteis se subordinadas ao homem. Quando a mulher rompe com essa compreensão de si e se emancipa dessa relação no campo amoroso e sexual, perde a proteção do patriarcalismo e se torna uma ameaça à estrutura de poder. Assim sendo, sua existência e práticas são associadas à heresia, à promiscuidade e à loucura.

Numa perspectiva complementar à posta por Butler, a pesquisadora Eduarda Lamanes, realizando um balanço racial acerca da lesboafetividade, aponta que

Embora as mulheres negras sejam vistas como lascivas, essa característica está sempre associada à servidão ao homem; da mesma forma, a mulher branca e pura poderá abdicar de sua castidade para a satisfação masculina. A lesbiandade é a negação dessa servidão e, ainda que o racismo vá, em muitos pontos, intensificar a violência contra lésbicas negras, sem dúvidas o alijamento de todas as mulheres em relação ao seu prazer e de suas pares estará sempre presente como forma de condenação ao envolvimento sexual que prescinde de homens. (LAMANES, 2017, p. 8-9)

No entanto, vale muito ressaltar que esta análise não tem por fim pontuar que um relacionamento monogâmico é a única possibilidade de satisfação afetiva para mulheres lésbicas ou heterossexuais, ou que este modelo de relação é mais ou menos válido ou positivo que outros. Busca-se, no entanto, dar luz a uma perspectiva terna num contexto social e literário em que mulheres negras de qualquer orientação sexual são constantemente consideradas parceiras aceitáveis apenas para relações efêmeras, ocasionais ou marcadamente sexuais. Construir uma personagem negra que tem a possibilidade de ocupar um papel para além do que lhe é recorrentemente condicionado, mesmo sendo este absolutamente tradicional, naturalizado e quase compulsório para uma personagem branca é, para além de necessário, humanizador e emancipatório. Nesta aparentemente simples escolha narrativa, Conceição Evaristo assevera que mulheres negras e lésbicas merecem o amor, na vida e na ficção.

Considerações Finais

A Literatura Afro-brasileira surge com a demanda de imprimir na literatura - que é espaço de disputa e poder - a visão que sujeitos negros conscientes de sua condição social e dos motivos que a desencadeiam têm sobre seu grupo racial. Sendo assim, essa presença é parte da concretização do processo de democratização do fazer literário, do papel de autor e de temas e abordagens que a literatura passa a comportar (DUARTE, 2011). Neste processo, esta e tantas outras narrativas tornam-se possíveis na medida em que uma mudança de perspectiva é executada: o olhar e a voz de sujeitos que pertencem aos grupos minoritários são os que testemunham e enunciam as próprias experiências e as dos demais. Desta forma, forja-se um espaço de autodeterminação, no qual é possível abolir a categoria de Outro, de diferente dos mais demais, de objeto.

O conto “Isaltina Campo Belo”, de Conceição Evaristo, não é construído por circunstâncias ou experiências fantásticas, com teor idealizado ou impraticável, a fim de romantizar a vivência da personagem ou aprisioná-la ao papel de vítima. Ao contrário, tem como ponto de partida narrativas que muito ocorrem em nossa sociedade, sobretudo com sujeitos que possivelmente se identificariam com a personagem Isaltina pela raça, pela sexualidade ou pelas experiências vividas, transformando-as em tema literário. E, ainda que mulheres negras já sejam um lugar-comum na Literatura Brasileira, há uma enorme diferença entre o tratamento dado à personagem nesta obra e o que é recorrentemente dispensado em obras canônicas, por exemplo, sobretudo no que tange à profundidade psicológica que lhe é atribuída e os papéis que pode ocupar. Como já pontuado anteriormente, a noção de que as personagens negras possuem possibilidades e não são apenas conformadas de seus papéis de escravizadas, pobres, solitárias e objetos de prazer e enriquecimento alheio é fundamental e revolucionário. É essa perspectiva que torna possível que Isaltina passe por situações de sofrimento e violência, mas não seja um reflexo dessas dores. A personagem é muito que suas cicatrizes! Ela é filha querida, mãe orgulhosa, profissional capacitada e mulher que experienciou o amor.

Por fim, Conceição Evaristo, em seu artigo já mencionado, lança mão de uma explicativa definitiva do papel da literatura de autoria negro-feminina. A autora afirma que “pode-se dizer que os textos femininos negros, para além de um sentido estético, buscam semantizar um outro movimento, aquele que abriga todas as suas lutas. Toma-se o lugar da escrita, como direito, assim como se toma o lugar da vida” (EVARISTO, 2005, p.7).

Referências Bibliográficas

- BUTLER, J. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CORDEIRO, H. A escrita negra feminina e lesboafetividade no conto Isaltina Campo Belo de Conceição Evaristo. In: Seminário Internacional Enlaçando Sexualidades, 4, 2015. *Anais do IV Seminário Internacional Enlaçando Sexualidades*, Salvador: UNEB, 2015. Disponível em: <www.uneb.br//files/2015/07/comunicacaooralhildaliafernandes.pdf>
- CRENSHAW, K. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Revista Estudos Feministas*, v.10, n.1, 2002, p.171-188.
- DAVIS, A. *Mulheres, Raça e Classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DUARTE, E. de A. Por um conceito de literatura afro-brasileira. In: __; FONSECA, M. N. S. *Literatura e afrodescendência no Brasil*: antologia crítica. v. 4. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/arquivos/artigos/teoricos-conceituais/artigoeduardo2conceitodeliteratura.pdf>
- EVARISTO, C. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: MOREIRA, N. M. de B.; SCHNEIDER, L. (Org.). *Mulheres no mundo*: etnia, marginalidade e diáspora. João Pessoa: Ideia; Editora Universitária UFPB, 2005. Disponível em: <<http://nossaescrevivencia.blogspot.com/2012/08/genero-e-etnia-uma-escrevivencia-de.html>>
- _____. Isaltina Campo Belo. In: __. *Insubmissas lágrimas de de mulheres*. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2016.
- LAMANES, E. Entre elas: relações afetivo-sexuais entre mulheres negras em “Beijo na face” e “Insubmissas lágrimas de mulheres”, de Conceição Evaristo. In: Seminário Internacional Enlaçando Sexualidades, 5, 2017, Salvador. *Anais do V Seminário Internacional Enlaçando Sexualidades*. Salvador: UNEB, 2017. Disponível em: <http://www.editorarealize.com.br/revistas/enlacando/trabalhos/TRABALHO_EV072_MD1_SA30_ID850_18062017222028.pdf>
- SILVA, A. R. S. da. A Literatura de escritoras negras: uma voz (des)silenciadora e emancipatória. *Interdisciplinar*, v. 10, ano 5, jan-jun de 2010. p. 175-188.
- SILVA, F. C. Maternidade Negra: a representação literária como disruptão do nacionalismo. In: __. *Maternidade Negra em Um Defeito de Cor: história, corpo e nacionalismo como questões literárias*. São Paulo, 2017. 209f. Tese de Doutorado (Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-28032018-104918/pt-br.php>> Acesso em: 5 set. 2019.
- SODRÉ, M. Por um conceito de minoria. In: PAIVA, Raquel; BARBALHO, Alexandre (Org.). *Comunicação e cultura*

das minorias. São Paulo: Paulus, 2005, p. 11-14.

TAYLOR, C. A Política do reconhecimento. In: *Argumentos Filosóficos*. São Paulo: Edições Loyola, 2000, p. 241-274.

AMOR E EROTISMO NA OBRA “DO DESEJO”, DE HILDA HILST

LOVE AND EROTICISM IN “DO DESEJO”, BY HILDA HILST

Maria do Rosário Alves Pereira¹

Resumo: O objetivo deste artigo é discorrer sobre os temas do amor e do erotismo na obra *Do desejo*, da escritora brasileira Hilda Hilst, publicada em 1992. Na referida coletânea de poemas, vislumbra-se a voz da poeta e da mulher, que reivindica sua posição como sujeito de seu próprio corpo e de seu próprio discurso, em um movimento transgressor da linguagem.

Abstract: The aim of this article is to discuss love and eroticism in *Do desejo*, by Brazilian writer Hilda Hilst, published in 1992. In this collection of poems, we can see the voice of the poet and woman who claim her position as a subject of his own body and of his own speech, in a transgressive movement of language.

Palavras-chave: Erotismo; Literatura Brasileira; Hilda Hilst; *Do desejo*.

Keywords: Eroticism; Brazilian Literature; Hilda Hilst; *Do desejo*.

A produção teatral e poética de Hilda Hilst (1930-2004), escritora brasileira conhecida por causar furor em termos de crítica e de público, apresenta-se ao leitor de modo multifacetado. “Transgredir” parece ter sido desde sempre a palavra de ordem em seus textos. Por vezes polêmica, sua escrita deixa fluir uma tríplice voz: a do ser humano, a da poeta e a da mulher: “Desde as primeiras horas o mistério da poesia e do amor foi o polo imantado que atraiu a invenção de sua palavra.” (COELHO, 1993, p. 79-80) No discurso amoroso em *Do desejo*, obra poética publicada pela autora em 1992, essas “linhas de força” articulam-se de modo a fazer com que esse texto literário adquira uma dimensão que ora tende fortemente ao erotismo (um erotismo feminino, concebido de modo distinto daquele tradicionalmente estabelecido por um discurso patriarcal/secular), ora almeja ao ideal do sublime. Para tal, a figura feminina assume fundamental importância.

Apesar de alguns textos da autora serem considerados pela crítica como pornográficos, essa não é a melhor definição para a poesia de cunho amoroso desenvolvida em *Do desejo*; em outras palavras, se os poemas desta obra não podem ser considerados explicitamente pornográficos, pode-se dizer, de modo mais sutil, utilizando expressão de Susan Sontag, que há neles uma “intenção por-

¹ Doutora em Letras – Estudos Literários (2014), pela Faculdade de Letras na Universidade Federal de Minas Gerais.

nográfica". No entanto, a conceituação mais adequada parece ser, de fato, a de "poesia erótica". Algumas considerações de Alexandrian (apud BORGES, 2005, p. 1311) parecem esclarecer a questão:

(...) a pornografia é a descrição pura e simples dos prazeres carnais; o erotismo é essa mesma descrição revalorizada em função de uma ideia do amor ou da vida social (...) o erotismo é tudo aquilo que torna a carne desejável (...) tudo que desperta uma ilusão de saúde, de beleza, de jogo deleitável (...).

Esse "despertar" do desejo parece ser a tônica na obra em xeque. A partir do texto erótico objetiva-se atrair o leitor "para as regiões limítrofes onde, em lugar da eterna e enganosa segurança das superfícies, ainda se oferecem sugestões para lidar com o risco da queda e o desafio do abismo". (Ferreira, apud BORGES, 2005, p. 1311) Partindo desse ponto, há que se rever em primeiro lugar algumas ideias acerca do assunto. Em um contexto histórico no qual as identidades não são mais essências predefinidas, sendo, ao contrário, construtos sociais, políticos, culturais, a própria concepção de gênero enquanto instância acabada passa por uma série de reformulações: a identidade feminina, nesse sentido, também passa a ser desconstruída/reconstruída sob a égide de novos valores.

Nesse cenário é que se insere a poesia de Hilda Hilst. Uma de suas veias poéticas, na definição de Nelly Novaes Coelho, "é de natureza física (psíquico-erótica), centrada na Mulher" como ser desejante que "busca em si a verdadeira imagem feminina e seu possível novo lugar no mundo" (COELHO, 1999, p. 67). E complementa: é pelo erotismo que "se expressa o problema da mulher em nossos tempos de mutação: ela se redescobrindo como algo essencial, por ser 'princípio, expansão e duração' do homem no tempo" (COELHO, 1999, p. 73). Ou seja, a Mulher se torna extensa e multiforme na medida em que se impõe e impõe seu próprio desejo. Na poesia de Hilda Hilst, há um eu poético que se quer desejante, ou seja, tem voz própria ao enunciar seu desejo. Ao realizar esse ato enunciativo, a mulher assume sua condição, deixando claros seus direitos sobre seu corpo e sua sexualidade. É nessa medida que se pode dizer que o erotismo se inscreve como uma faceta política em sua poesia: "Representar o corpo em um discurso é, sim, desencadear relações de poder entre sujeitos; é também questioná-las, negociá-las, ultrapassá-las." (AMORIM, 2002, p. 195)

Já na epígrafe do livro *Do desejo* há indícios de como a temática amorosa será abordada: "Quem és? Perguntei ao desejo./Respondeu: lava. Depois pó. Depois nada." (HILST, 2004, p. 15) Ou seja: o desejo é um sentimento ardoroso, que "queima" e pulsa tal como lava incandescente; depois, como pó, se esvai; sua marca é a efemeridade. Além de efêmero, livre, a percorrer um "sinuoso caminho": "um desejo/ Sem dono, um adorar-te vívido mas livre." (HILST, 2004, p. 18)

Hilda Hilst, em sua poesia, tenta resgatar primeiramente o desejo que se dá no *eu*, concebido como ser particularizado, para depois inseri-lo na relação Eu-Outro, concebendo-o em uma relação

com a alteridade. No poema VIII (HILST, 2004, p. 24), a dimensão assumida por esse desejo na obra em estudo apresenta-se:

DESEJO é uma palavra com a vivez do sangue
E outra com a ferocidade de Um só Amante.
DESEJO é Outro. Voragem que me habita.

Assim, o desejo expõe sua dupla face ao leitor: se, por um lado, habita aquele que o sente e o vivencia em toda sua potencialidade, consumindo-o, devorando-o, por outro constrói-se em uma relação fortemente marcada por essa alteridade, ao projetar-se em um Outro que contribui para sua completude. Portanto, a dimensão carnal sobrepõe-se à dimensão ideal. A mulher sai da posição de objeto e passa à posição de sujeito, detentora de seu próprio discurso, como aquela que enuncia o desejo, “tanto dela quanto de outrem, construindo discursivamente uma representação sobre o erotismo a partir de um específico lugar de fala”. (BORGES, 2005, p. 1310)

Por outro lado, o desejo pode ser imaterial: ao fazer poesia, ao simplesmente pensar no Outro, ele já se expressa, como observado no poema X (HILST, 2004, p. 26): “Para pensar o Outro, eu deliro ou versejo./Pensá-LO é gozo. Então não sabes? INCORPÓREO É O DESEJO.” A linguagem assume, sob essa ótica, uma dimensão fundamental na obra hilstiana. A sedução que seus textos poéticos conferem ao leitor parece advir justamente desse contato com a palavra: é no uso de seus múltiplos matizes que a poesia de Hilst ganha “alta voltagem lírica”, pelo fato de operar uma desconstrução radical no texto literário, quase visceral. Nas palavras de Michel Riaudel (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1999, p. 136): “Em Hilda Hilst [a linguagem] se constitui no e pelo desejo (...).” Não tanto pela temática, portanto, pois as relações amor-erotismo-transcendência já haviam sido “cantadas” por diversos autores em contextos literários os mais diversos. É o vocabulário que, aqui, adquire uma ressignificação, além do ponto de vista feminino que domina a cena do jogo amoroso.

Pode-se dizer que uma espécie de perturbação é estabelecida no texto poético quando da abertura do campo semântico: o desejo se concentra em maior parte no rosto, diferentemente do erotismo habitualmente concebido por um discurso tradicional muitas vezes expresso/concentrado na região genital propriamente dita. Na poesia de Hilda Hilst, o desejo é expresso pela boca, pelos olhos, pelo tato, órgãos do sentido que redimensionam o sentimento erótico: “colada à tua boca (...)/O meu vasto querer.” (HILST, 2004, p. 19) É a tensão do desejo que se instala na busca pela posse do ente que se deseja; almejar, desejar apresentam uma correlação direta com o sentimento de fome; o desejo é inesgotável e “descomedido”, pois não segue padrões; aquele que deseja filia-se a uma atitude de

descompostura. Os adjetivos e os verbos compõem o clima de tensão/tesão crescente no poema, em uma graduação: o eu poético feminino encontra-se inicialmente descomedida, depois sôfrega, em uma associação com o próprio ato sexual em si, que se realiza na tensão vida/morte, Eros/Tânatos:

Como se fosses morrer colado à minha boca.
Como se fosse nascer
E tu fosses o dia magnânimo
Eu te sorvo extremada à luz do amanhecer. (HILST, 2004, p. 19)

O desejo chega a seu ápice: vem o “dia magnânimo” (a manhã que chega/ o orgasmo que se apodera do corpo feminino), e a mulher, concretizado seu desejo, renasce, numa explosão que toma conta dos corpos à luz do amanhecer. Há uma exploração dos dois “corpos da língua”, o plano físico do desejo e seu plano imaterial: isso é percebido pela metáfora da “boca” que perpassa grande parte dos poemas de *Do desejo*: é o órgão pelo qual sai e entra qualquer tipo de matéria, ou seja, concentra a vida e a morte, por isso assume uma dimensão tanto ideal/sublime quanto abjeta. Serve para blasfemar, abocanhar, sugar, louvar, verbos estes que denotam como é fomentado o desejo erótico em sua obra.

Uma nova linguagem erótica, então, é instaurada: mais sutil, mas ao mesmo tempo ainda mais sensual; o discurso amoroso, em Hilst, opera em uma linguagem que lhe é específica. Segundo Moix (apud AMORIM, 2002, p. 197): “o erotismo é, de certo modo, indizível.” (Tradução minha.) Percebe-se então que em alguns momentos tal poesia opera uma transgressão de duplo caráter: transgride tanto em termos literários/linguísticos quanto em termos de valores, ao questionar, de certo modo, valores morais/burgueses, rompendo com as amarras que impedem que o eu poético se realize enquanto ser desejante. Conforme Bataille (apud BORGES, 2005, p. 1310): “a passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua.” O desejo antes recalcado cede lugar a um desejo explícito e consciente por parte daquele que o sente.

Por outro lado, pode-se vislumbrar um confronto entre certas aspirações metafísicas e a realidade material tangível e perecível; Deus é nomeado/interrogado/problematizado em suas diversas “caras”, por vezes contraditórias/estranhas. Na relação estabelecida com o sagrado, a poeta procura encontrá-lo em seus avessos; em busca de novas respostas para as relações Homem-Deus, o discurso adquire uma dimensão amorosa na medida em que este último – Mistério – é, por exemplo, atraído e desejado como um abismo: o sagrado causa temor, mas ao mesmo tempo atrai: “Mas atravesso abismos e um vazio de avessos/Para tocar a luz do teu começo.” (HILST, 2004, p. 119) Daí vislumbra-se

uma dupla problemática na poesia de hilstiana: a busca do “eu” e do “sagrado” deixa transparecer a diluição das fronteiras entre erotismo e misticismo. Deus e o homem constituem-se como faces diferentes de um mesmo fenômeno: uma espécie de energia que nos impele para a ação, uma “perturbação essencial”, utilizando expressão de Nelly Novaes Coelho, em texto já citado. No desejo que se constitui com o “ser sem nome”, há, novamente, uma relação de alteridade: partindo do corpo e passando por um ideal metafísico, o ser se constitui parte da totalidade na relação Eu-Outro, seja esse Outro um ente metafísico, seja ele carnal, fazendo-se quase parte dele, em uma ânsia de fundir-se com esse Outro. Nas palavras de Eliane Robert Moraes:

Ao confrontar sua metafísica do puro e do imaterial com o reino do perecível e do contingente que constitui a vida de todos nós, a escritora excede a sua própria medida, o que resulta numa notável ampliação da ideia de transcendência – daí para a frente submetida aos imperativos da matéria.(MORAES, 1999, p. 117)

Dessa forma, torna-se claro que o discurso amoroso em *Do desejo*, de Hilda Hilst, se desenvolve em duas veias poéticas – a da realização de uma nova ideia de erotismo e a busca por um ideal sublime –, porém ambas constroem-se utilizando os mesmos recursos – ressemantização do vocabulário, por exemplo – e com vistas ao mesmo propósito: fusão do eu poético com o Outro, em uma relação perturbadora.

Referências bibliográficas

AMORIM, Fabiana Brandão Silva. O erotismo e sua inscrição política na poesia de Hilda Hilst e Teresa Calderón. In: DUARTE, Constância Lima; RAVETTI, Graciela; ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). *Gênero e representação em literaturas de línguas românicas*. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras/Estudos literários: UFMG, 2002. (Coleção Mulher e Literatura, v. 5.)

BORGES, Luciana. Pornografia, coisa de mulher: identidades, gênero e autoria feminina em Hilda Hilst. In: *Seminário Nacional Mulher e Literatura, II., Seminário Internacional Mulher e Literatura - ANPOLL, 2., Anais*. Rio de Janeiro: Lidor, 2005.

COELHO, Nelly Novaes. A poesia obscura/luminosa de Hilda Hilst e A metamorfose de nossa época. In: _____. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

HILST, Hilda. *Do desejo*. Rio de Janeiro: Globo, 2004.

MORAES, Eliane Robert. Hilda Hilst In: *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 8, out. 1999.

QUEIROZ, Vera. Hilda Hilst e a arquitetura de escombros. In: *Pactos do viver e do escrever: o feminino na literatura brasileira*. Fortaleza: 7 Sóis, 2004.

QUEIROZ, Vera. *Hilda Hilst: três leituras*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000.

AS RAINHAS GINGAS DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA: UMA ANÁLISE A PARTIR DOS LIVROS “NAÇÃO CRIOLA” (1997), “O ANO EM QUE ZUMBI TOMOU O RIO” (2002) E “O VENDEDOR DE PASSADOS” (2004)

AS RAINHAS GINGAS OF JOSÉ EDUARDO AGUALUSA: AN ANALYSIS BASED ON “NAÇÃO CRIOLA” (1997), “O ANO EM QUE ZUMBI TOMOU O RIO” (2002) AND “O VENDEDOR DE PASSADOS” (2004)

Mariana Alves da Silva¹

Helder Thiago Maia²

Resumo: Neste trabalho, analisamos a construção da personagem Rainha Ginga em três romances de José Eduardo Agualusa: *Nação Criola: A correspondência secreta de Fradique Mendes* (1997), *O ano em que Zumbi tomou o rio* (2002) e *O vendedor de passados* (2004), buscando compreender como a versão literária desta figura histórica permite refletir sobre memória, passado e identidade nacional..

Abstract: In this paper, we analyse the construction of Rainha Ginga as a character of three novels written by José Eduardo Agualusa: *Nação Criola: A correspondência secreta de Fradique Mendes* (1997), *O ano em que Zumbi tomou o rio* (2002) and *O vendedor de passados* (2004). We seek to understand how the literary version of this historical figure can instigate reflections about memory, past and national identity.

Palavras-chave: Rainha Ginga; José Eduardo Agualusa; donzela-guerreira; história; gênero.

Keywords: Rainha Ginga; José Eduardo Agualusa; woman warrior; history; gender.

Introdução

A Rainha Ginga, ou Njinga Mbandi³, governante do Reino de Ndongo-Matamba, onde hoje se localiza o norte de Angola, foi uma personagem histórica do século XVII que conquistou seu lugar no imaginário cultural e literário de Angola e do Brasil. Ora retratada como cruel e bárbara, ora entendida como grande heroína da resistência portuguesa (LUGARINHO, 2016), a personagem desperta grande interesse por conta de suas notórias habilidades políticas e bélicas (HEYWOOD, 2019).

1 Bolsista PIBIC/CNPQ e graduanda em Letras na Universidade de São Paulo.

2 Bolsista FAPESP de Pós-Doutorado, número de processo, 2018-19521-4, em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade de São Paulo.

3 Esta é uma personagem cuja complexidade começa pelo nome. Afinal, ao ser transposto para o português, o nome acabou recebendo diferentes grafias: Ginga, Jinga, Nzinga ou Njinga Mbandi, sendo os dois últimos mais adequados à fonética do quimbundo, língua original do povo de Ndongo (HEYWOOD, 2019). Entretanto, como o nome “Rainha Ginga” é mais difundido no Brasil e é o nome adotado com mais recorrência na obra de José Eduardo Agualusa, optaremos por privilegiar esta versão neste artigo. Cabe ressaltar, ainda, que em inúmeros textos históricos, a personagem é referenciada, inclusive por si mesma, por um nome católico, Ana de Sousa, adotado na ocasião de seu batismo. Para os fins deste artigo, entretanto, não o utilizaremos.

As representações de Nzinga Mbandi apresentam uma dimensão forte do ponto de vista do gênero e da sexualidade, como defende Maia (2019a), que apresenta uma divisão entre os retratos coloniais e os pós-coloniais feitos da personagem. A visão deste autor corrobora a leitura de Heywood (2019, p. 7): “ela foi difamada por contemporâneos europeus e escritores posteriores, que a acusaram de ser uma selvagem incivilizada que encarnava o pior do gênero feminino”. Adiante, Heywood apresenta como a barbárie está diretamente vinculada à transgressão de normas de gênero. Por outro lado, após a independência de Angola, Lugarinho (2016) e Maia (2019c) descrevem uma “domesticação da personagem”, que para ocupar um lugar de heroína nacional, precisa também ser definida dentro de um padrão fixo de gênero, marcado pela divisão dos papéis masculinos e femininos.

Tomando, portanto, esse referencial teórico, apresentaremos algumas discussões acerca das aparições da Rainha Ginga em três textos de José Eduardo Agualusa, buscando compreender como a personagem se insere no contexto de cada obra, como ela se relaciona com as outras personagens e, também, como a construção ficcional se relaciona com alguns fatos históricos da colonização do território que hoje é Angola. Buscaremos, ainda, entender de que maneira as diferentes estratégias discursivas para retratar a Rainha Ginga articulam questões de memória e identidade nacional. Nessa tarefa, baseamo-nos nas proposições de José Manuel Oliveira Mendes que, retomando os trabalhos de Stuart Hall, Benedict Anderson e Bakhtin, rejeita uma visão essencialista e estática da identidade. Para Oliveira Mendes (2002, p. 522), é preciso entender a “identidade narrativa” como algo que é construído no discurso e que se torna um mecanismo articulador de múltiplas experiências. Nessa produção discursiva, aliás, a memória aparece como a forma de registro em que aparecem as predicações e as qualificações dos acontecimentos, opondo sujeitos e permitindo que, a partir da comparação, estes adquiram uma certa identidade que, nesse sentido, é sempre um produto relacional.

Neste trabalho, utilizaremos os seguintes romances de José Eduardo Agualusa: *Nação crioula: A correspondência secreta de Fradique Mendes* (1997), *O ano em que Zumbi tomou o rio* (2002) e *O vendedor de passados* (2004)⁴. É importante ressaltar, porém, que nosso trabalho não pretende traçar uma análise dos textos em sua integralidade, mas compreender como a personagem da Rainha Ginga aparece nessas obras como um índice da construção de identidades relacionais que podem ser associadas ora com discursos coloniais, ora com discursos pós-coloniais.

Nação Crioula: A Correspondência Secreta de Fradique Mendes

Para falar deste romance epistolar de Agualusa, é preciso antes tratar de como esta obra se apropria de um personagem da Geração de 1870 da Literatura Portuguesa: Carlos Fradique Mendes. Trata-se da construção de uma espécie de heterônimo coletivo, que foi, ao mesmo tempo, personagem e pseudônimo de obras produzidas por autores como Eça de Queiroz, Ramalho Ortigão e Antero de Quental.

Em 1869, poemas publicados em um jornal lisboeta foram atribuídos a este personagem fictício. Já em 1870, Fradique Mendes foi personagem de *Mistério da Estrada de Sintra*, romance assinado por Ramalho Ortigão e Eça de Queiroz. Finalmente, tornou-se protagonista de *A correspondência de Fradique Mendes*, de autoria de Eça de Queiroz, publicado em 1900.

⁴ É importante destacar que a personagem da Rainha Ginga aparece em outras produções do mesmo autor, como nos romances *Estação das chuvas* (1996), *Milagrário pessoal* (2010), *Teoria geral do esquecimento* (2012), *A rainha Ginga: e de como os africanos inventaram o mundo* (2014) e no conto *Os pretos não sabem comer lagosta* (1999). Esses textos serão objeto de análise de trabalhos posteriores.

O texto de Eça é dividido em duas partes: na primeira, chamada de *Memórias e Notas*, o narrador traça uma biografia extremamente elogiosa a Fradique Mendes, exaltando de maneira efusiva seu intelecto, sua experiência internacional e seu talento literário. O narrador apresenta-se como um admirador que acaba por tornar-se amigo de Fradique Mendes.

Com o intuito de divulgar as ideias do amigo, descrito como um grande português, que teria muito a contribuir no desenvolvimento da nação portuguesa, o narrador toma para si a empreitada de publicar a correspondência pessoal de Fradique Mendes. Entretanto, como o narrador do romance revela na biografia do amigo falecido, a publicação das cartas seria contrária ao desejo manifesto de Fradique Mendes de não publicar nada de sua autoria.

A segunda parte do romance de Eça de Queiroz é, portanto, fruto do sucesso do narrador em revelar ao mundo e, especialmente a Portugal, os pensamentos expressos por Fradique Mendes em sua correspondência privada. Há, entretanto, uma lacuna que será aproveitada adiante por Agualusa: o fato de que o narrador afirma que haveria ainda outras cartas não-publicadas, seja porque estivessem perdidas, seja porque o acesso a elas havia sido negado por seus destinatários.

No decorrer das cartas, a figura exaltada da primeira parte toma uma forma mais humana. Por meio das correspondências, são revelados tipos portugueses e situações que ironizam, na voz de Fradique Mendes, elementos pouco modernos de Portugal, colocando, aliás, a ideia de modernização, tão cara à Geração de 1870, em um plano de destaque no romance.

É interessante notar como Fradique é descrito como um homem viajado, experiente, que passa por uma África descrita de maneira genérica e muitas vezes estereotipada, povoada por tipos caricatos. Sendo esse desbravador admirado por seus pares, ele é questionado sobre a possibilidade de escrever um livro sobre sua experiência na África. Em mais um episódio de “humildade”, Fradique afirma que nada tem a acrescentar sobre o que já foi dito e, assim, resta uma lacuna sobre a relação deste personagem com a tal “África”.

Podemos dizer, então, que o romance de Agualusa supre a lacuna do romance de Eça no que tange à passagem de Fradique Mendes por Angola. Em *Nação crioula*, constrói-se uma aventura em que o personagem se apaixona por Ana Olímpia, mulher angolana, ex-escravizada. As circunstâncias acabam levando o casal ao Brasil, onde eles passam a conviver com membros históricos do movimento abolicionista - há, aliás, a menção a personagens históricos - e tornam-se porta-vozes da questão em solo europeu:

Na companhia de José do Patrocínio veio do Rio de Janeiro uma outra figura importante do movimento emancipalista: o advogado Luís Gama (AGUALUSA, 1997, p. 97).

Em que pese o fato de Fradique ser o grande protagonista do romance de Agualusa, seguindo a linha do romance de Eça de Queiroz, há também um destaque considerável à figura de Ana Olímpia em *Nação crioula*. Há apenas uma carta que não fora escrita por Fradique, e é uma carta de Ana Olímpia endereçada à figura de Eça de Queiroz. Esta carta, além de oferecer a perspectiva de Ana Olímpia sobre as aventuras vividas com Fradique, também constitui uma espécie de espelhamento da biografia do livro assinado por Eça.

Além disso, chama a atenção o modo como Ana Olímpia é retratada, tendo sua índole sempre associada à sua beleza. Aos olhos de Fradique, seu intelecto e seus princípios parecem ser quase reflexos da sua perfeição física. Isto é algo que marca as duas mulheres de maior destaque do romance. Como

contraponto direto ao encanto e à moralidade de Ana Olímpia, a personagem Gabriela Santamarinha é descrita como o cúmulo da fealdade e da hediondez. É uma mulher capaz de incomensuráveis torturas contra suas escravas.

O curioso é ser justamente Gabriela Santamarinha a personagem associada diretamente à Rainha Ginga no romance. Em uma festa que oferece logo depois de voltar de uma temporada no Brasil, acompanhada de um séquito de mucamas brancas, Gabriela faz uma aparição que remete a um dos episódios mais célebres da vida da Rainha Ginga, aquele em que a figura histórica, em visita diplomática ao governador português em Luanda, usa uma escrava como cadeira:

O ano passado [Gabriela Santamarinha] regressou de uma demorada viagem ao Brasil com uma corte de mucamas brancas, e pouco depois preparou um baile em sua casa, recebendo os convidados sentada, segundo o exemplo da famosa Rainha Ginga, ou Nzinga Mbandi, nas costas de uma destas escravas. No Brasil ter-se-iam rido dela, mas em Luanda, onde os europeus vivem no constante terror de que os negros se revoltem, o atrevimento foi visto como um mau presságio (AGUALUSA, 1997, p. 55).

Há primeiro uma equiparação de gênero que chama a atenção. Quanto à raça, não se pode traçar nenhuma afirmação porque esta característica de Gabriela Santamarinha nunca é explicitada. Entretanto, é notável como ecoa, na superposição da Rainha Ginga com esta personagem tão terrível e cruel, a visão colonizadora que se construiu sobre a governante do reino de Ndongo-Matamba.

É algo que remete diretamente à visão que o padre capuchinho Antonio Cavazzi de Monteuccolo, em sua obra *Istorica descrizione* (1687), tem de Ginga antes de sua conversão ao cristianismo. Neste livro, com o objetivo de criar um retrato do sucesso das conversões em África, o religioso esboça uma oposição clara entre a Ginga católica praticante e sua suposta índole anterior, marcada por crueldade, violência e transgressão. Nesse sentido, é este retrato negativo e de caráter colonizador que se reflete na associação com Gabriela Santamarinha.

Mas há ainda outros elementos a serem destacados em relação ao paralelo entre essas personagens. Logo após a descrição da cena, há um comentário de Fradique sobre a repercussão que a festa causa. Ora, há neste trecho um esboço de comparação entre o problema da escravidão e da questão racial no Brasil e em Luanda, que sugere a ideia de que não havia ameaça de revolta negra no Brasil. Isso é reforçado mais adiante no livro, quando Fradique diz que, no Brasil, os africanos tratam brancos como se fossem deuses. É uma visão novamente colonizadora que apaga a força daqueles que foram trazidos ao país em condições tão desumanas.

Por fim, cabe um último destaque quanto à Rainha Ginga em *Nação crioula*. Chama a atenção a sua ausência no momento em que, estando no Nordeste brasileiro, Fradique descreve as congadas. Festas populares que foram objeto de estudo do folclorista Câmara Cascudo (1962), referenciado por Maia (2019b) e Lugarinho (2016), essas celebrações costumam dar grande destaque à Rainha Ginga ao lado do Rei Congo. Essas festividades foram, aliás, as grandes responsáveis pela difusão dessa personagem na cultura brasileira.

Ora, o fato de Fradique Mendes referir-se à personagem histórica para compará-la a uma personagem desprezível, mas não destacar a presença de uma Rainha Ginga nas congadas reforça a ideia de que, neste livro, há uma visão negativa e muito próxima da perspectiva colonial sobre quem fora Njinga Mbandi.

O Ano em que Zumbi Tomou o Rio (2002)

Este romance, cuja trama se passa no Rio de Janeiro, acompanha um número considerável de personagens e tramas paralelas. Apesar das múltiplas narrativas que atravessam o livro, destacamos, para esta leitura, principalmente, as comparações entre Brasil e Angola no que tange questões de raça e classe e o seu reflexo em conflitos armados. Neste ponto, é notável, portanto, o traço de continuidade em relação a certos pontos já presentes em *Nação crioula*. Mantém-se uma perspectiva complicada e questionável que vê no Brasil a necessidade de uma revolta da população negra que nunca teria sido realizada, como se o projeto escravocrata não tivesse tido oposição suficiente, principalmente da parte daqueles que foram escravizados.

Se, por um lado, há pontos de continuidade, há elementos também que distinguem os dois livros. Ao contrário do que acontece em *Nação crioula*, em *O ano em que Zumbi tomou o Rio*, Ginga não é comparada a uma outra personagem do livro, mas a uma figura histórica, Ekuikui.

Para contextualizar um pouco essa menção a Ginga, é preciso esmiuçar o capítulo um tanto quanto peculiar do livro em que a personagem é citada. O episódio envolve Euclides Matoso da Câmara, descrito como um jornalista anão, negro, homossexual, órfão e criado por padres que residem no Brasil para escapar da perseguição perpetrada pelo governo angolano.

Euclides, por intermédio de um ex-militar angolano, chamado Francisco Palmares, acaba por travar relações com Jararaca, chefe do tráfico no Morro da Barriga, que será um dos protagonistas da tomada do Rio de Janeiro referenciada no título do livro. Um grande estopim para que isso aconteça, aliás, é a tragédia que Euclides testemunha e que ele irá reportar como correspondente de um jornal português. Trata-se de uma invasão policial ao Morro da Barriga que tem um resultado trágico: o assassinato de oito crianças negras vestidas de anjo.

Por conta do impacto da tragédia e da efervescência política e social do Rio, Euclides acaba por se lembrar de um caderno guardado, de autoria de Dona Felicidade, mulher que era vista como “louca” e que “mendigava moedas” nos arredores do local onde Euclides fora criado. Na sua memória, porém, Dona Felicidade marca-se como aquela que as crianças cruéis de sua escola diziam ser sua mãe: “anão, cabeça de melão, tua mãe é Dona Felicidade” (AGUALUSA, 2002, p. 723).

O caderno de Dona Felicidade, um conjunto de escritos um tanto quanto herméticos, cifrados, é que guarda a menção à Rainha Ginga. Ao abrir o objeto ao acaso, Euclides depara-se com uma espécie de profecia que prevê tragédia para os guerreiros negros de Ginga e Ekuikui:

Levanta-se e procura o caderno de Dona Felicidade. Abre-o ao acaso e lê: “Virão gafanhotos, grandes como elefantes e armados de armaduras resplandecentes, e os guerreiros negros de Ginga e Ekuikui não terão descanso. Virão os tempos da ruína e do êxodo. Os paus de imbondo nascerão com cabeças de gente no lugar das mucusas, e as cabeças hão de cantar canções tristíssimas, soprando e soprando sombras à boca pequena da noite. Uma escuridão como nunca se viu antes cairá sobre todas as coisas.” (AGUALUSA, 2002, p. 1693)

Logo de imediato, ressalta-se a associação entre as duas figuras históricas. Ekuikui foi um governante da região de Huambo que combateu a ocupação portuguesa por 14 anos. Ele está, entretanto, um pouco distante de Ginga no aspecto espaço-temporal, já que viveu mais ao sul do território angolano e no século XIX. Governante do reino de Ndongo-Matamba, localizado mais ao leste da atual Angola, Ginga resistiu à dominação portuguesa por quase quatro décadas, utilizando diversas estratégicas bélicas e diplomáticas. Ambos, Ekuikui e Ginga, são tidos como “heróis nacionais”, de tal forma que a menção conjunta aos dois remete a esse panteão de heróis que embasam a ideia de uma identidade angolana de resistência.

Resta, portanto, pensar para quais sentidos a profecia aponta. Afinal, quem seriam os guerreiros de Ginga e Ekuikui aos quais se refere? Poderíamos inferir que se trata da resistência à colonização portuguesa, ou, mesmo, aqueles que viriam a constituir a Angola pós-Independência, com o desafio de lidar com o legado da violência e das reconfigurações coloniais? Poderia, até mesmo, ser a população negra brasileira, ainda marcada pelo desafio de lidar também com um passado colonial e escravista?

A obra permite todas essas interpretações, e é justamente na superposição das questões que a construção literária permite a conexão entre cenários históricos distintos e a proposição de comparações. Ao propor essas relações, a literatura se revela como instrumento de reflexão e também um articulador discursivo da construção de identidades, como propôs Oliveira Mendes (2002). Neste aspecto, temos, primeiro, a comparação entre duas figuras históricas que, colocadas em relação, caracterizam-se mutuamente como oposição ao domínio colonial. Por outro lado, há, ainda, as circunstâncias da comparação, dadas pela profecia de Dona Felicidade e pelo contexto geral da obra de Agualusa, que levam a reflexões mais gerais sobre a herança do colonialismo português no Brasil e em Angola.

Quanto à caracterização de Ginga, mais especificamente, destaca-se uma dimensão bélica da personagem. Nesse sentido, ela pode ser entendida como uma figura inserida no panteão nacional angolano, equiparada a outros heróis, como Ekuikui, também um líder guerreiro de resistência aos portugueses. Trata-se, portanto, de uma perspectiva distinta do que se viu em *Nação crioula*. Se antes havia um olhar próximo ao colonial, agora, em *O ano em que Zumbi tomou o Rio*, há um retrato de Ginga muito mais vinculado às caracterizações anticoloniais de uma figura a ser exaltada pelo povo de Angola.

O Vendedor de Passados

Este romance, publicado em 2004, apresenta como tema motivador a relação entre passado, ficção, memória, verdade e identidade nacional. É narrado por uma lagartixa, Eulálio, que vive na casa de Félix Ventura, um vendedor de passados. Esse ofício, já referenciado no título, envolve a comercialização de um “passado”, ou seja, de um histórico familiar, normalmente prestigioso, àqueles que procuram Félix Ventura. Ao longo da obra, portanto, o problema da venda de passados aponta para a relação entre a identidade pessoal e a identidade social que os personagens buscarão construir para si mesmos, algo que também está presente nas reflexões de Oliveira Mendes sobre o problema da construção das identidades (2002).

Entre narrações do presente, sonhos e rememorações de seu passado como humano, Eulálio nos apresenta à grande questão que move a narrativa: Félix Ventura, acostumado a vender passados,

é procurado por um estrangeiro que quer comprar uma identidade nova, não apenas um passado. Embora reticente no começo, Félix acaba consentindo, principalmente por conta da insistência e da oferta monetária do estrangeiro.

É justamente a partir das consequências dessa transação que o romance irá propor reflexões sobre a maneira como contamos e recontamos, construímos e reconstruímos nosso passado e os impactos que isso causa na nossa “identidade”. É uma discussão que extrapola o âmbito pessoal para abarcar toda a questão da identidade nacional angolana. Aliás, o livro aborda acontecimentos que remontam à década de 1970, chegando a momentos contemporâneos à sua publicação, de certa maneira revisitando as três décadas de independência de Angola.

Com esse enredo como pano de fundo, a Rainha Ginga aparece apenas como uma menção, em um capítulo da metade final do romance. Embora curta e pontual, essa menção cumpre um papel significativo dentro de um romance que tem como fio condutor as reflexões sobre passado, memória, ficção e história. Afinal, a própria personagem da Rainha Ginga é um índice, no romance e no próprio imaginário da cultura angolana, de uma identidade nacional, uma identidade unificadora para o povo de Angola.

A Rainha Ginga é citada no capítulo “o Ministro”, onde um ministro do país vai à casa de Félix Ventura conhecer o passado que estava adquirindo. Colocado diante da escolha entre ser descendente de um governador colonial ou um neto da Rainha Ginga, o tal ministro prefere a primeira opção, Salvador Correia de Sá e Benevides, que teria sido o responsável pela expulsão dos holandeses de Angola.

O Ministro suspendeu a respiração, ansioso, enquanto o meu amigo lhe declamava a genealogia: – Este é o seu avô paterno, Alexandre Torres dos Santos Correia de Sá e Benevides, descendente em linha directa de Salvador Correia de Sá e Benevides, ilustre carioca que em 1648 libertou Luanda do domínio holandês... – Salvador Correia?! O gajo que deu o nome ao liceu? – Esse mesmo. – Julguei que era um tuga. Algum político lá da metrópole, ou um colono qualquer, por que mudaram então o nome do liceu para Mutu Ya Kevela? – Porque queriam um herói angolano, suponho, naquela época precisávamos de heróis como de pão para a boca. Se quiser ainda lhe posso arranjar outro avô. Consigo documentos provando que você descende do próprio Mutu ya Kevela, de N’Gola Quiluange, até mesmo da Rainha Ginga. Prefere? – Não, não, fico com o brasileiro. O gajo era rico? (AGUALUSA, 2004, p. 120).

O fato é, portanto, que o ministro pretere Ginga, escolhendo um representante da colonização portuguesa. Precisamos, então, recapitular alguns dados históricos que relacionam Salvador Correia de Sá e Benevides e a Rainha Ginga. Em primeiro lugar, é preciso notar que, quando Salvador Correia de Sá e Benevides esteve em Angola, na qualidade de governador colonial, entre 1648 e 1651, a Rainha Ginga reinava em Ndongo-Matamba. Ou seja, há, reconhecidamente, uma interação entre esses dois personagens históricos.

Logo, antes da chegada de Salvador Correia de Sá e Benevides a Angola, Ginga havia se aliado aos holandeses e imputado severas derrotas aos portugueses. É preciso recordar que os holandeses haviam chegado a Luanda em abril de 1641, conquistando a cidade. A chegada desses outros europeus que não os portugueses, representou, para alguns dos principais líderes da África Central, como Ginga e o rei Garcia II do Congo, uma possibilidade de aliança para derrotar e expulsar os portugueses.

Há, aliás, registros históricos, de que Ginga comemorou a vitória dos holandeses em Luanda, enviando imediatamente diplomatas para negociar com eles, como o relato do padre Cavazzi, *Istorica*

descrizione (1687). De fato, seus interesses eram distintos daqueles dos holandeses, que queriam o controle do tráfico de escravos na região, mas ambos os lados poderiam trilhar uma parte do caminho comum, que seria a expulsão dos portugueses.

Entretanto, é a chegada de Salvador Correia de Sá e Benevides que muda a situação do conflito na região, pois ele consegue reconquistar Luanda. Os holandeses, rendidos, deixam a região e abandonam o exército de Ginga, que é obrigado a recuar. É possível dizer, portanto, que embora Correia de Sá não tenha lutado diretamente com Ginga, ele impediu que ela expulsasse os portugueses da região.

A partir desses dados, é interessante notar como, no romance *O vendedor de passados*, o ministro, um representante do estado nacional angolano, pretere uma figura célebre africana para associar-se a um líder português que representou a expulsão dos holandeses. Não é possível afirmar quais foram os motivos do ministro, porque isso não é tratado no livro, mas podemos propor que essa nova reconstrução da memória angolana continua em diálogo direto com a história do colonialismo português em Angola.

Podemos, assim, pensar em algumas questões. A primeira é a constatação de que a obra, nesse ponto, parece apontar para a complexidade do conflito que se deu no território angolano: não se pode falar simplesmente em um embate entre portugueses e o reino da rainha Ginga, o principal reino do território que hoje é Angola. Havia, ali, muitos interesses e alianças bastante variáveis, que eram estabelecidas por questões pragmáticas mais imediatas. Estavam ali, do lado europeu, portugueses e holandeses, em lados opostos, apesar dos interesses similares em relação ao tráfico de pessoas escravizadas; e, do lado africano, havia o reino de Matamba-Ndongo, da Rainha Ginga, o reino do Congo, e uma infinidade de sobas (líderes locais), chefes jagas (etnia conhecida por sua ferocidade militar e crueldade), entre outros.

Essa complexidade impacta a imagem da Rainha Ginga, portanto, e seu lugar no “panteão de heróis de Angola”. Afinal, ela não é apenas líder da resistência aos portugueses, ela foi também uma aliada, ainda que pragmática, dos holandeses, europeus interessados basicamente no tráfico de escravos da região. Se levarmos em consideração uma parte considerável de textos históricos, sociológicos, literários, e até mesmo a associação entre Ginga e Ekuikui proposta em *O ano em que Zumbi tomou o Rio*, a escolha óbvia no caso do tal ministro seria adquirir um passado relacionado à Rainha Ginga. Assim sendo, há indícios de que Agualusa apresenta, em sua construção da rainha Ginga, um olhar que não necessariamente vê apenas como heroína nacional, mas como uma personagem dotada de grande complexidade histórica, principalmente quando lemos a sua obra em uma perspectiva mais transversal.

Dessa forma, o fato de Ginga ser preterida é também uma mostra de como a reconstrução do passado, da memória angolana, apresenta complexidades que também estão marcadas por contingências pessoais e por disputas narrativas em torno das figuras heroicas de uma Angola pós-independência.

Considerações Finais

É importante dizer que a Rainha Ginga não é a protagonista de nenhum dos romances analisados. De fato, ela é apenas citada nos três textos. Isso não impede, entretanto, que a mera menção à sua figura dispare um grande número de reflexões que conectam temas como raça, identidade nacional, resistência à colonização, história, memória, passado, ficção e gênero. Trata-se, portanto, de uma personagem dotada de grande potência literária, especialmente quando pensada a partir de discussões sobre o colonialismo português e a construção de Angola no contexto pós-colonial.

É possível afirmar que a construção da personagem em *Nação crioula* (1997) se dá por meio de uma perspectiva colonial, alinhada, por exemplo, à visão do padre catequizado Cavazzi. Isso se dá, principalmente, por conta da perspectiva daquele que escreve as cartas, Fradique Mendes. Apesar de afirmar-se “quase um africano” e de aliar-se a movimentos abolicionistas, o personagem jamais abandona completamente a posição de homem branco colonizador que pode interferir nos territórios colonizados e avaliar as relações sociais ali existentes.

Por outro lado, nos romances *O ano em que Zumbi tomou o Rio* (2002) e *O vendedor de passados* (2004), a perspectiva é outra. Há que se reconhecer, nas duas obras, uma postura crítica, que passa a apontar para relações possíveis entre a construção das personagens e a formação de uma identidade e uma memória angolanas.

Em *O ano em que Zumbi tomou o Rio*, a construção da Rainha Ginga aproxima-se das representações anti-coloniais (MATA, 2006), principalmente àquelas vinculadas à independência de Angola, que, segundo a análise de Lugarinho (2016) e Maia (2019b), priorizam a construção de heróis nacionais, dotados de uma identidade completamente positiva a ser mimetizada pelo povo angolano.

Por outro lado, em *O vendedor de passados*, a figura da Rainha Ginga parece ganhar contornos mais complexos. Seria possível, portanto, como propôs Maia (2019a), visualizar uma terceira maneira de retratar a personagem histórica. Por um lado, não se vislumbra uma vinculação à visão colonial que imputa apenas残酷 e violência à governante do Ndongo-Matamba. Mas também, por outro lado, não há apenas a idealização da personagem. A Rainha Ginga, em *O vendedor de passados*, torna-se um elemento de memória e da identidade angolanas a ser revisitado, contextualizado e repensado de maneira multidimensional. Na continuidade destas pesquisas, portanto, resta verificar se essa nova construção da personagem trará outros desdobramentos.

Referências bibliográficas

- Corpus

AGUALUSA, José Eduardo. *Nação Crioula: A correspondência secreta de Fradique Mendes*. Lisboa: Dom Quixote, 1997.

AGUALUSA, José Eduardo. *O ano em que Zumbi tomou o Rio*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010. Edição Kindle.

AGUALUSA, José Eduardo. *O Vendedor de Passados*. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

QUEIROZ, Eça de. *A correspondência de Fradique Mendes*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

- Estudos críticos e teóricos

AGOSTINHO NETO, Antônio. O içar da bandeira. In: *Sagrada esperança*. São Paulo: Ática, 1985.

CAVAZZI DE MONTECUCCOLO, Giovanni Antonio. *Njinga, Rainha de Angola*. Lisboa: Escolar Editora, 2013.

GALVÃO, Walnice. *A donzela-guerreira: um estudo de gênero*. São Paulo: Senac, 1998.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HEYWOOD, Linda. *Jinga de Angola: A Rainha guerreira da África*. São Paulo: Todavia, 2019.

LUGARINHO, Mário. A apoteose da Rainha Ginga: gênero e nação em Angola. In: *Cerrados*, Brasília, v. 25, n. 41, 2016, p. 88-96.

MAIA, Helder Thiago. *Trangressões canônicas: Queerizando as donzelas-guerreiras*. In: *Cadernos de Literatura Comparada* (Univ. do Porto), n. 39, 2018, p. 91-108.

MAIA, Helder Thiago. *Notas sobre donzelas-guerreiras, gênero e sexualidade em A Rainha Ginga de José Eduardo Agualusa*. Revista Mulemba, v.11, n. 20, p. 74-96, 2019a.

MAIA, Helder Thiago. *A ginga da Rainha: apoteose da Rainha Ginga no carnaval carioca*. Moderna Sprak, v. 113, n. 1, p.129-163, 2019b.

MAIA, Helder Thiago. *Entra na roda e ginga: imaginário literário brasileiro sobre a Rainha Ginga*. No prelo, 2019c.

MATA, Inocência. *Laços de Memória & Outros Ensaios Sobre Literatura Angolana*. Luanda : União dos Escritores Angolanos, 2006.

MATA, Inocência. Representações da rainha Njinga/Nzinga na literatura angolana. In: MATA, Inocência (Org.). *A Rainha Nzinga Mbandi: História, Memória e Mito*. Lisboa: Edições Colibri, 2014.

MENDES, José Manuel de Oliveira. O desafio das identidades. In: SANTOS, B. S. (Org.) *A globalização e as ciências sociais*. São Paulo: Cortez, 2002.

OLIVEIRA PINTO, Alberto. Representações culturais da Rainha Njinga Mbandi (c.1582-1663) no discurso colonial e no discurso nacionalista angolano. In: *Estudos Imagética*, 2014.

PELBART, Peter Pál. Da loucura à desrazão. In: *A nau do tempo-rei: sete ensaios sobre o tempo da loucura*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

A DUPLA COLONIZAÇÃO DA MULHER NOS ROMANCES “O ALEGRE CANTO DA PERDIZ”, DE PAULINA CHIZIANE, E “JESUSALÉM”, DE MIA COUTO

DOUBLE COLONIZATION OF WOMEN IN O ALEGRE CANTO DA PERDIZ, BY PAULINA CHIZIANE, AND JESUSALÉM, BY MIA COUTO

Keiliane da Silva Araújo Carvalho¹

Resumo: O trabalho propõe uma reflexão concernente à dupla colonização da mulher, nos romances *O Alegre Canto da Perdiz* (2008), de Paulina Chiziane, e *Jesusalém* (2009), de Mia Couto. Para tanto, as teorizações formuladas por Cristian Pagoto (2007); Thomas Bonnici (2000; 2005; 2007); Michelle Perrot (2007); Deepika Bahri (2013); Kathryn Woodward (2014), entre outras, servem como base de sustentação.

Abstract: This study reflects on the double colonization of women in the novels *O Alegre Canto da Perdiz* (2008), by Paulina Chiziane, and *Jesusalém* (2009), by Mia Couto. The theories conceived by Cristian Pagoto (2007), Thomas Bonnici (2000; 2005; 2007), Michelle Perrot (2007), Deepika Bahri (2013), Kathryn Woodward (2014), and other authors, serve as basis for this study.

Palavras-chave: Dupla colonização; Mulher; Gênero; Romance Pós-colonial.

Keywords: Double colonization; Women; Gender; Postcolonial Novel.

Considerações Iniciais

O resultado das discussões circunscritas aos estudos pós-coloniais e aos estudos culturais aportam um redirecionamento cultural, social e político, e influencia na maneira com que as mulheres, os periféricos e as minorias são retratados e/ou retratam a si. É a partir desses novos parâmetros que a hegemonia ocidental “passa a ser contestada e os discursos produzidos por historiadores, políticos, administradores, missionários, que sempre serviram para solidificar a imagem ideológica do outro como o diferente, são relidos” (BONNICI, 2000, p. 8). Mesmo diante da vasta contribuição fornecida a partir desses arcabouços interpretativos, ainda há muito a se fazer, a se pensar, a se discutir.

Embora difundido, um dos aspectos pouco contemplados nesses campos discursivos, na concepção de Cristian Pagoto e Thomas Bonnici (2007), diz respeito à “dupla colonização da mulher”, ponto que tentarei esboçar no decorrer desta pesquisa. Para tanto, os romances pós-coloniais *O Alegre Canto da Perdiz* (2008), de Paulina Chiziane e *Jesusalém* (2009), de Mia Couto, servem como objetos investigativos.

¹ Mestranda em Letras/Literatura pela Universidade Estadual do Piauí - UESPI

Colonização e Dupla Colonização: Breves Reflexões

Na perspectiva de Frantz Fanon (2005, p. 197), “o domínio colonial, porque total e simplificador, logo fez com que se desarticulasse de modo espetacular a existência cultural do povo subjugado”. Nesse sentido, a invisibilidade, a subalternidade, e a categoria de não-humana (mulher infértil) conferidas à mulher, se estabelecem como um efeito colateral da ação colonizadora. Isso porque, nas ideias de Bonnici (2005, p. 263), a colonização e, consequentemente, o discurso colonialista “eram também impregnados pelo patriarcalismo e pela exclusividade sexista”. O autor explica que esse essencialismo pode ser ilustrado pela utilização totalizante do termo “homem e seus derivados”, que “incluíam o homem e a mulher [...]. A ideologia subjacente consistia, portanto, na junção das noções metrópole e patriarcalismo que estavam empenhados em impor a civilização europeia ao resto do mundo” (BONNICI, p. 263). Em outras palavras, isso implica dizer que a cultura patriarcalista, bem como a colonização, moldaram a linguagem a contento. Dessa maneira, tal qual o sujeito homem, que é representativamente holista, o emprego de classes gramaticais e palavras outras, também, é feito no gênero masculino.

Para além disso, Deepika Bahri (2013, p. 662) contribui para o discurso ao afirmar que “a teoria feminista e a teoria pós-colonial se ocupam de temas semelhantes de representação, voz, marginalidade e da relação entre política e literatura”. No que se refere às discussões sobre gênero, os estudos pós-coloniais contemplam, também, as consequências internamente colonizadoras do patriarcado, social e/ou literário, nas sociedades colonizadas. Dentre os aspectos aludidos está a “dupla colonização da mulher”. Essa circunstância justifica a íntima relação entre o feminismo e os estudos pós-coloniais, conforme sugere Bonnici (2000). O autor explica, *a posteriori*, que “se o homem foi colonizado, a mulher, nas sociedades pós-coloniais, foi duplamente colonizada” (BONNICI, p. 16). Assim, ao trazer à tona essas questões, o propósito consciente dos discursos pós-coloniais e do feminismo:

É a integração da mulher marginalizada na sociedade. De modo semelhante ao que acontece nas reflexões do discurso pós-colonial, no primeiro período do discurso feminista, a preocupação consistia na substituição das estruturas de dominação. Essa posição simplista evoluiu para um questionamento sobre as formas literárias e o desmascaramento dos fundamentos masculinos do cânone. Nesses debates, o feminismo trouxe à luz muitas questões que o pós-colonialismo havia deixado obscuras, e vice-versa. De fato, o pós-colonialismo ajudou o feminismo a precaver-se de pressupostos ocidentais do discurso feminista (BONNICI, 2005, 266).

No bojo dessa questão, é lícito afirmar que as narrativas pós-coloniais, imbricadas de um discurso feminista, travestem-se de um caráter “desconstrutivista”, porque refutam o lugar de subalterna em que a mulher foi, histórica e socialmente, colocada. Nos romances pós-coloniais *O Alegre Canto da Perdiz* (2008) e *Jesusalém* (2009), como será evidenciado, adiante, essas temáticas se apresentam de modo a provocar uma reflexão no que toca à alteridade e o respeito à diferença.

A Dupla Colonização da Mulher nos Romances *O Alegre Canto da Perdiz*, de Paulina Chiziane, e *Jerusalém*, de Mia Couto

Autora de *O Alegre Canto da Perdiz* (2008), Paulina Chiziane denomina-se contadora de histórias, quando, na verdade, é considerada uma das maiores escritoras do continente africano. Ela foi a primeira mulher moçambicana a escrever um romance, o *Balada de Amor ao Vento*, ao inaugurar a sua atividade literária romanesca em 1990. Igualmente moçambicano é o escritor Mia Couto, autor de *Jesusalém* (2009). Consagrado como um dos principais nomes da produção literária africana, ele é um dos responsáveis pelo desenvolvimento e solidificação da literatura do seu país. Em conformidade com o juízo formulado por Francisco Noa (2017, p. 75), “as literaturas africanas modernas, [...], têm uma existência relativamente curta, cerca de um século, portanto, dificilmente elas poderão ser dissociadas de perspectivas de representações onde prevalecem questões de poder”. Nesse sentido, Paulina Chiziane e Mia Couto, ao fazerem uso de uma postura que se estabelece, *a priori*, como anti-colonialista, desenvolvem muitas de suas produções literárias à luz de um engajamento social que reflete alguns dos problemas ocasionados pela colonização, bem como pela longa temporada de guerra que objetivava a emancipação de Moçambique. E isso é perceptível nos romances supracitados.

O Alegre Canto da Perdiz (2008) contextualiza a colonização em Moçambique. A narrativa tem como *lócus* principal a província de Zambézia que, dada a sua influência na construção da personalidade dos personagens, assume, também, um papel de protagonismo. No romance, há um constante aviltamento do corpo negro feminino, o que condiciona as mulheres negras a uma dupla marginalização potencializada por esses demarcadores sociais (mulher/negra). A obra conflui sofrimento e misticismo, de modo a evidenciar as arbitrariedades do poder colonial português. Paralelo a isso, *O Alegre Canto da Perdiz* (2008) evoca as vivências de Serafina, Delfina, Maria Jacinta e Maria das Dores. Esta última, que se estabelece como alegoria representativa da própria Zambézia, devastada, desnudada, emudecida e destituída de sua própria identidade, em face dos impactos da colonização e da guerra, é a personagem a ser analisada neste estudo.

A primeira cena do livro traz à luz uma mulher negra, “tão negra como as esculturas de pau-preto” (CHIZIANE, 2008, p. 7), despida nas margens do rio Licungo. “Maria das Dores é o seu

nome. Deve ser o nome de uma santa ou uma branca porque as pretas gostam de nomes simples. Joana. Lucrécia. Carlota. Maria das Dores é um nome belíssimo, mas triste” (CHIZIANE, 2008, p. 13). O epíteto atribuído à personagem é mais que um símbolo identitário individual. Demasiado significativo à sucessão de acontecimentos na narrativa, ele ilustra que, em uma atmosfera patriarcal e regida pelo domínio do colonizador, o nome Maria das Dores configura-se, também, como metáfora da consternação coletiva.

Equidistante, ao fazer uso de sua voz, Paulina Chiziane lembra que, outrora, as sociedades eram matriarcais:

Os homens invadiram o nosso mundo – dizia ela –, roubaram-nos o fogo e o milho, e colocaram-nos num lugar de submissão. Enganaram-nos com aquela linguagem de amor e de paixão, mas usurparam o poder que era nosso (CHIZIANE, 2008, p. 19).

Sobre esse aspecto, vale mencionar as ideias formuladas por Michelle Perrot. Em *Minha História das Mulheres* (2007), a autora explica que, mesmo sem o reconhecimento devido, as mulheres sempre trabalharam e que, sem o trabalho delas, as sociedades jamais se sustentariam. No cerne dessa questão, é oportuno observar que a personagem de *O Alegre Canto da Perdiz* (2008) se vale de uma estratégia discursiva que reivindica esse lugar de soberania na sociedade. Como uma mensageira, Maria vem de “um reino antigo para resgatar nosso poder ultrapassado. Trazia consigo o sonho da liberdade. Não a deviam ter maltratado e nem expulsado à pedrada” (CHIZIANE, 2008, p. 19).

Entre tiranias, indignações, pauladas e pedradas, Maria das Dores divaga pelo mundo a procura dos filhos que perdeu. Dos filhos que roubaram dela, a bem da verdade. A personagem é tida como louca, fato creditado ao desaparecimento de seus pequenos. Sem lembrar-se do passado, ela rememora os fatos concernentes à própria existência através da mulher do régulo. Esta é uma contadora de histórias que narra a chegada dos portugueses à Zambézia, sem deixar de conferir a eles a culpa pelo flagelo que assola a província moçambicana. A fim de ilustrar, o trecho abaixo se faz necessário, pois mostra que:

Tudo começou quando o pai branco amou a sua. Tudo começou quando nasceu a sua irmã mulata. Tudo começou quando a sua mãe vendeu sua virgindade para melhorar o negócio de pão. Tudo começou com uma relação que envolvia sexo e amargura. Filhos e fuga. Torpor e ausência. Escalada de uma montanha. Soldados brancos na defesa de Portugal. Dinheiro e virgindade. Magia e fortuna (CHIZIANE, 2008, p. 23).

No que toca a mulher do régulo, vale ressaltar que ela exerce uma importância na narrativa.

Ela “refaz e tonifica todo um saber atracado a tradições seculares que a memória coletiva se encarrega de preservar” (NOA, 1998, p. 119), ao passo que atesta a relevância de um dos principais símbolos da tradição africana, a saber: a oralidade.

Além disso, o trecho denota que, culturalmente, “a virgindade é um valor supremo para as mulheres e principalmente para as moças” (PERROT, 2007, p. 64). Por essa razão, “a virgindade das moças é cantada, cobiçada, vigiada até a obsessão” (PERROT, p. 45) e negociada. Outrossim, o fragmento testemunha que “entre o colonizador e o colonizado estabeleceu-se um sistema de diferença hierárquica fadada a jamais admitir um equilíbrio no relacionamento econômico, social e cultural” (BONNICI, 2005, p. 262). O colonizador, munido de um discurso civilizatório, apropria-se das terras, em primeiro plano. É *a posteriori*, pois, que a mulher colonizada se estabelece como uma extensão das terras ocupadas. Nessa perspectiva, é pertinente observar que, não por acaso, a “submissão patriarcal, [...], é o resultado da inferiorização da mulher diante da superioridade masculina. [...], como a metrópole exerce seu poderio sobre a colônia, o homem prova sua superioridade diante da mulher, fazendo dela uma propriedade” (PAGOTO; BONNICI, 2007, p. 151). E dando forma à logicidade dos essencialismos europeus, que se constituem para além da dicotomia branco/negro, como se sabe.

Ao abordar o conceito de essencialismo, Bahri (2013, p. 269) afirma que ele é “marcado pelas expectativas de estabilidade estereotipada e de invariabilidade.” A herança da colonização sustenta que “estereótipos essencialistas podem ser e têm sido usados para inferiorizar e privar de direitos, criar hierarquias raciais e explorar” (BAHRI, p. 270). Em *O Alegre Canto da Perdiz* (2008), os imigrantes, ao adotarem uma postura eminentemente ontológica, exploram as terras e os corpos das mulheres. Na “invasão original”, eles descobriram que:

De todas as sereias, a Zambézia era a mais bela. Os marinheiros invadiram-na furiosamente, como só se invade a mulher amada.

[...]

Os navegantes correram de aldeia em aldeia derramando sangue, profanando túmulos, pervertendo a história, fazendo o impensável. A Zambézia abriu o seu corpo de mulher e se engravidou de espinhos e fel. Em nome desse amor se conheceram momentos de eterno tormento e as lágrimas tornaram-se um rio inesgotável no rosto das mulheres.

Havia lógica em tudo aquilo. O homem apaixonado tudo arrasa para possuir a mulher amada. (CHIZIANE, 2008, p. 60-61-62).

Os trechos exemplificam que há uma constante analogia entre Zambézia e o corpo feminino, isto é, o *lócus* provinciano é continuadamente personificado. Por esse viés, é cognoscível que a mu-

lher africana “foi sempre encarada pelos colonos portugueses tão somente enquanto um instrumento de dominação sobre os espaços e sobre os homens colonizados” (PINTO, 2007, p. 48). Assim, a mulher mantém uma posição de dependência, porque se relaciona com o colonizador como estratégia de “progresso”, e de servidão, porque é usada por ele. Na esteira do que defende Gayatri Spivak (2010), é lícito afirmar que a mulher colonizada é “subalterna por excelência”. Essa subalternidade traduz a violência colonial em muitos contextos em que a cultura “dita norma sobre homens e mulheres” (CHIZIANE, 2008, p. 23).

Importa mencionar que narrativas como a de Paulina Chiziane desestruturam o ideal colonial, que, como se sabe, não se findou com a descolonização geográfica. Elas se compõem de estratagemas discursivos que enfatizam “a necessidade de ruptura com o estado de submissão àqueles modelos e a consequente procura dos caminhos para afirmar essa diferença” (MATUSSE, 1998, p. 74). O mesmo itinerário é feito pelo escritor Mia Couto, que, em *Jesusalém* (2009), dá voz àqueles que foram historicamente silenciados, ao passo que questiona as estruturas de poder.

Traduzido para o Brasil como *Antes de Nascer o Mundo*, o romance *Jesusalém* (2009) dá vazão às aventuras de uma família composta por cinco homens. Estes, ao fugirem de um ambiente conflituoso e devastado pela guerra, encontram abrigo em uma coutada distante das áreas urbanas. As únicas mulheres que compõem a narrativa são: Dordalma, esposa falecida de Silvestre Vitalício; Marta, a estrangeira, e Noci, a nativa. Todas as mulheres, na pequena “humanidadezita”, são subjugadas pelos homens que as cercavam. Mas elas assumem posturas diferentes diante das imposições masculinas.

Mwanito, narrador-personagem, fica desolado ao saber que a mãe, Dordalma, suicidou-se após ser cruelmente “arremessada no solo, entre balas e grunhidos, apetites de feras e raivas de bichos. [...] Um por um, os homens serviram-se dela urrando como se se vingassem de uma ofensa secular. Doze homens depois, a tua mãe restou no solo, quase sem vida” (COUTO, 2009, p. 258). Nas sociedades colonizadas, a lógica que decorre da dicotomia metrópole/colônia mostra “como o poderio masculino tenta impor sua vontade sobre a mulher sem pedir seu consentimento, objetificando-a e tentando anular a sua identidade” (BONNICI, 2000, p. 175). A fim de tentar explicar esse comportamento, as palavras de Perrot (2007, p. 76) explicam que “o corpo das mulheres é também, no curso da história, um corpo dominado, subjugado, muitas vezes roubado”. O estupro coletivo a que Dordalma foi sujeitada indica que à mulher duplamente colonizada resta a invasão territorial e, também, corporal, que, no mais das vezes, se estabelece como um ato violento, brutal. No que concerne à ideia de mulher como propriedade do homem, Noa (2007, p. 97) explica que essa lógica descabida “é um dos fundamentos da sociedade tradicional e patriarcal. [...], o homem concede-se o direito de posse sobre as colheitas,

a casa e os filhos” e, extremadamente, sobre a mulher.

Marta, ao chegar naquele que era o espaço sagrado de Silvestre Vitalício, o pai de Mwanito e Ntunzi, visita justificada pela procura de seu ex-marido, Marcelo, descobriu que “*as mulheres são todas umas putas*” (COUTO, 2009, p. 38 – itálico no original). Com uma ordem de expulsão direcionada à portuguesa, Vitalício determina que:

— *A partir de hoje não há cá mais <<pai>> nem meio <<pai>>. A partir de hoje eu sou a autoridade. Ou melhor, sou o presidente. [...] Sou o Presidente Vitalício.*

[...] E a lei marcial seria imposta em resposta àquilo que ele, fixado no olhar de Marta, designou de <<ingerências dos poderes coloniais>>. Que tudo seria vigiado diretamente por ele, o Presidente. E executado com ajuda do seu braço direito, o Ministro Zacaria Kalash [...].

— *E pontos finais...* (COUTO, 2009, p. 203- itálico no original).

Para além da recusa à mulher no ambiente predominantemente masculino: a coutada patriarcal, o recorte ilustra que as “ingerências dos poderes coloniais” perpetuam. Por uma espécie de ocidentalização da memória, os povos colonizados internalizam as ações empreendidas pelo sistema colonial, de modo a reproduzirem-nas. Mas, ao fazer uso de tal artifício argumentativo, Mia Couto promove uma reflexão ambivalente, pois o exposto também exerce uma função contestatória dos males da colonização.

Voltando à tônica da “dupla colonização da mulher”, é oportuno mencionar que a temática é verbalizada e, assim, percebida com mais perspicuidade em *Jesusalém* (2009) na cena em que Mwanito narra o desejo que Ntunzi, o irmão mais novo, nutria pela portuguesa Marta:

À noite, meu irmão se vangloriava dos avanços sobre o coração dela. Semelhava um general dando informação sobre territórios conquistados. Que lhe espreitava os seios, lhe fragranteara intimidades e que a vira toda nua tomando banho. Faltava pouco para ele se consumar no corpo dela (COUTO, 2009, p. 163).

Nas narrativas coloniais, quase que como um fator natural da história, e nas narrativas pós-coloniais, como uma proposta de reflexão denunciativa, esse aspecto consiste no prestígio do sujeito, homem, e a coisificação do objeto, mulher, que é regulada a contento do sujeito colonizador. Bonnici (2005, p. 67) afirma que “o fim do colonialismo e o entrelaçamento deste com o patriarcalismo durante a era colonial não aboliram a opressão da mulher nas ex-colônias” (BONNICI, p. 67). Porque essa “dupla colonização”, nas palavras do autor supracitado, “é a subjugação da mulher nas colônias,

“objeto do poder imperial em geral e da opressão patriarcal colonial e doméstica” (BONNICI, p. 67). Ela acontece à medida que o corpo feminino torna-se uma amplitude da colônia, fazendo com que a mulher sinta, mutuamente, os efeitos do colonialismo e do patriarcalismo. Desta maneira, a mulher colonizada apresenta-se não só como uma integrante do local colonizado. Na linguagem dos tropos², é possível afirmar que ela é o próprio espaço dominado pelo homem colonizador.

Não diferente da realidade de Dordalma e de Marta, Noci era apenas um produto, uma vez que era constantemente objetificada, como atesta o excerto abaixo:

Para conseguir emprego, ela se entregou nos braços de um comerciante, dono de negócios. Chamava-se Orlando Macara e era o seu patrão diurno e amante nocturno. Na entrevista para selecção do posto de trabalho, Orlando chegou tarde, coxeando como ponteiro do relógio e medindo-a de alto a baixo, sorriso matreiro, disse:

— *Nem preciso de olhar para o currículo. Fica recepcionista.*

— *Recepcionista?*

— *Para me recepcionar a mim.*

Obtivera emprego demitindo-se de si mesma. No fundo, dentro dela se havia formado uma decisão. Ela se separaria em duas como um fruto que se esgarça: o seu corpo, era a polpa; o caroço, era a alma. Entregaria a polpa aos apetites deste e de outros patrões. A sua própria semente, porém, seria preservada. De noite, depois de ter sido comido, lambuzado e cuspido, o corpo retornaria ao caroço e ela dormiria, enfim, inteira como um fruto. Mas esse sono reparador tardava a ponto de ela desesperar (COUTO, 2009, p. 169 – itálico no original).

O dualismo patrão/amante subjaz o consumo do corpo comprado: a prostituição. Perrot (2007, p. 77) explica que, motivada, no mais das vezes, “pela miséria, pela solidão, a prostituição é acompanhada de uma exploração, ou mesmo de uma super-exploração, do corpo e do sexo das mulheres”, em detrimento de suas subjetividades e dignidades. Isso mostra que “a gama de violências exercidas sobre as mulheres é ao mesmo tempo variada e repetitiva” (PERROT, 2007, p. 76), isto é, se manifesta sob várias facetas.

Outro ponto importante a ser dito sobre o trecho destacado é que Noci é uma mulher negra. Por esse motivo, ela tem seu corpo hipersexualizado em face de um estigma oriundo da colonização: o de que a mulata é fogosa. Fanon (2008) teoriza essa questão e refuta a ideia de que, por razões estritamente epidérmicas, os pretos são dotados de potência sexual.

Consoante afirma Bonnici (2005, p. 265), “a opressão, o silêncio e a repressão das sociedades pós-coloniais decorrem de uma ideologia de sujeito e de objeto mantida pelos colonizadores”. O au-

2 “Uma mulher da colônia é uma metáfora da mulher como colônia” (DU PLESSIS, 1985, apud BONNICI, 2005, p. 266).

tor acrescenta que, “nas sociedades pós-coloniais, o sujeito e o objeto pertencem a uma hierarquia em que o oprimido é fixado pela superioridade moral do dominador” (BONNICI, 2005, p. 265), que é sempre “homem-branco-europeu-cristão”. Para Kathryn Woodward (2014, p. 54), é “por meio dessas dicotomias que o pensamento europeu tem garantido a permanência das relações de poder existentes”. Mas, a autora explica, na esteira do pensamento derridiano, que as dicotomias não são ontologicamente fechadas e, portanto, podem ser desconstruídas.

Dessa maneira, algumas produções literárias pós-coloniais, como *O Alegre Canto da Perdiz* (2008) e *Jesusalém* (2009), tendem a desfazer essa visão dicotômica essencialista e excludente.

Considerações Finais

A partir do exposto, vale ressaltar que “é exatamente a experiência da supressão de sua cultura e da eliminação de suas identidades que integra o conteúdo das narrativas de povos pós-coloniais” (BONNICI, 2005, p. 11). Desse modo, os discursos denotados nas narrativas analisadas acima surtem efeito porque se estabelecem como veículos desconstrucionistas da visão eurocêntrica fabricada pelo domínio colonial. Em *O Alegre canto da Perdiz* (2008), Maria das Dores recusa as imposições de Simba, deserta as amarras que a circunscrevem e foge das discrepâncias que perpassam o gênero. Em *Jesusalém* (2009), Marta chega e desestabiliza a lógica patriarcal de Silvestre Vitalício, uma vez que a estada dela na coutada, significa, por si só, uma afronta ao ambiente hegemonicamente masculino.

Os estereótipos herdados do colonialismo, como é sabido, perpetuam durante longas datas porque estão impregnados no imaginário coletivo. É necessário, pois, lançar mão de reflexões que refutem essa realidade herdada. Assim, muitos escritores como Paulina Chiziane e Mia Couto “criam obras literárias que resistiram aos valores historicamente construídos pelos colonizadores e fornecem uma visão diferente e alternativa do mundo” (BONNICI, 2005, p. 11).

Referências

- DEEPIKA, Bahri. “Feminismo e/no pós-colonialismo” In: *Revista Estudos Feministas*. V. 21, nº 2, (2013). Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2013000200018>. Acesso em 27/09/2019.
- BHABHA, H. *O local da cultura*. Belo horizonte: UFMG, 2005.
- BONNICI, T. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2005.
- _____, T. *O Pós-colonialismo e a literatura*. Maringá: Eduem, 2000.
- CHIZIANE, Paulina. *O alegre canto da perdiz*. Ed. Caminho, 2008.
- COUTO, Mia. *Jesusalém*. Ed. Caminho, 2009.
- FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.
- _____, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Bahia: Editora Edufba, 2008.
- PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Trad. Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.
- NOA, Francisco. *Uns e outros na literatura moçambicana*. São Paulo: Editora Kapulana, 2017.
- _____, Francisco. *A escrita infinita: ensaios sobre a literatura moçambicana*. Maputo: Livraria Universitária/UEM, 1998.
- MATUSSE, Gilberto. *A construção da imagem de moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani ba ka Khosa*. Maputo: Livraria Universitária/UEM, 1998.
- PAGOTO, Cristian e BONNICI, Thomas. A dupla colonização da mulher no romance *A Escrava Isaura*. In: *Línguas & Letras*, v. 8, nº 15, 2007.
- PINTO, Alberto Oliveira. O colonialismo e a ‘coisificação’ da mulher no cancioneiro de Luanda, na tradição oral angolana e na literatura colonial portuguesa. In MATA, Inocêncio; PADILHA, Cavalcante. *A mulher em África – Vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Colibri, 2007, p. 35-49.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

LEE-LI YANG: A RADICALIZAÇÃO DO FINGIMENTO POÉTICO

Luciana Brandão Leal¹

Resumo: Este artigo apresenta uma leitura de poesias escritas por Lee-Li Yang, heterônimo feminino do poeta moçambicano Virgílio de Lemos. Para tanto, consideram-se os aspectos semióticos que caracterizam a dicção feminina, bem como o erotismo e a melancolia presentes nos poemas de Lee-Li Yang. A partir da leitura dos poemas selecionados, evidencia-se que há, realmente, características literárias que são predominantemente do universo feminino. Pretende-se, também, avaliar em que medida o poeta Virgílio de Lemos simula, na escrita de Lee-Li Yang, a “experiência corporal, interior, social e cultural” (JORGE, 1995, p. 23) inerente ao universo das mulheres.

Palavras-Chave: Erotismo, Heterónima, Lee-Li Yang, Melancolia, Virgilio de Lemos

Abstract: This article presents a reading of poems written by Lee-Li Yang, female heteronym of the Mozambican poet Virgílio de Lemos. Therefore, we consider the semiotic aspects that characterize female diction, as well as the eroticism and melancholy present in Lee-Li Yang's poems. From the reading of the selected poems, it is evident that there are, indeed, literary features that are predominantly of the feminine universe. The aim is also to evaluate the extent to which Lemos poet Virgil simulates in Lee-Li Yang's writing, an “corporal, inward, social and cultural experience” (JORGE, 1995, p.23) inherent in the women universe.

Keywords: Eroticism, Heteronym, Lee-Li Yang, Melancholy Virgilio de Lemos

Para uma reflexão sobre a escrita feminina, retomam-se, aqui, alguns conceitos discutidos por Lúcia Castelo Branco (1991), que afirma que a “literatura feminina” não pode ser entendida exclusivamente como sinônimo de literatura produzida por mulheres, como se esse tipo de texto só pudesse ser escrito por mulheres. Por outro lado, para justificar que não existem dois polos distintos definidos pelo gênero de quem escreve, Julia Kristeva afirma que tanto Joyce quanto Proust são autores que manifestam uma “*écriture féminine*”. Lúcia Castelo Branco, inspirada pelas reflexões de Julia Kristeva, considera, ainda, que os textos de autoria feminina se diferenciam dos demais porque possuem um “tom, uma dicção, um ritmo, uma respiração próprios” (CASTELO BRANCO, 1991, p. 13). Observando-se os elementos semióticos predominantes na escrita de mulheres, constata-se que a feminilidade é adquirida; ou seja: não está essencialmente determinada pelo corpo de uma mulher, mas está, de alguma forma, relacionada à mulher; mesmo quando ela é praticada por homens, o que se tem é um olhar característico do universo feminino.

Na história da literatura portuguesa, as cantigas medievais de amigo apresentam vozes femininas cujos versos são tecidos como os fios de Penélope, esposa de Ulisses que, durante a ausência do marido, permanece fiel e devota. São mulheres que cantam enquanto tecem ou trabalham, sempre à espera do regresso do homem amado, falando à mãe, à amiga, à irmã ou mesmo à natureza. Prevalece o tema da relação amorosa e da mulher se queixa ora por não ter seu amor correspondido, ora pela separação de seu amado, que acontece por diversos motivos, como as guerras ou as expedições

¹ Professora Adjunta na Universidade Federal de Viçosa, atuando no Campus Florestal. Doutora em Letras – Literatura de Língua Portuguesa, pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (2018). Atuou como pesquisadora visitante na Universidade de Lisboa (2017).

marítimas.

Vejamos um exemplo:

Amiga, bem sey do meu amigo
que é mort' ou outra dona bem,
ca nom m'enuia mandado, nem uem,
e, quando se foi, posera comigo
que se uesse logo a seu grado,
senon, que m'enuyasse mandado.
A mim pesou muyto, quando s'ya
e comecey-lhi entom a perguntar:
cuydades muyt' amig' alá morar?
e jurou-me él par Santa Maria
que se uesse logo a seu grado,
senon, que m'enuyasse mandado.
(SANCHEZ, *apud* NUNES, 1953, p. 288)

Nesses versos escritos por Sancho Sanchez, a voz feminina se queixa pela falta do seu amigo, que pode estar morto ou ter se apaixonado por outra mulher, uma vez que não lhe envia recado algum, nem retorna “de bom grado”, conforme prometido. A aparente simplicidade semântica ocorre, sobretudo, pela repetição do pensamento com poucas variações formais, além da reiteração de verbos e do uso de sinônimos. O ritmo e a musicalidade são dados pelos paralelismos e pela repetição dos pares de versos, como em um refrão. O peso do refrão aparece como determinante da cantiga citada, servindo de mote para o poema. É certo que a música e a oralidade são fundamentais para a construção das trovas, que privilegiam o som, ao invés do registro escrito.

O tom das cantigas de amigo se aproxima do confessional, que é próprio do universo feminino, uma vez que as mulheres, historicamente confinadas ao âmbito doméstico, “teriam encontrado nesse tipo de escrita o veículo ideal para expressão de sua vida íntima, seus desejos, suas fantasias” (CASTELO BRANCO, 1991, p. 30).

A natureza também pode figurar como confidente e, geralmente, está em sintonia com o estado de espírito do eu lírico. As ondas ora representam a esperança e a possibilidade de trazer notícias do amigo: “Ai ondas que eu vin veer / se me saberedes dizer / por que tarda meu amigo?” (CODAX, *apud* NUNES, 1953, p. 356); ora surgem como desconsolo pela morte solitária: “[E] nem ey barqueyro [e] nem sey remar / e morrerey, fremosa, no alto mar. / eu atendend' o meu amigo!/ eu atendend' o meu amigo!” (MEENDINHO, *apud* VIEIRA, 1987, p. 115).

Nas cantigas de amigo, o poeta cria um eu lírico feminino que expressa a disparidade dos sentimentos amorosos. O estado de alma oscila entre a expectativa pela concretização do amor e a frustração causada pela falta do amigo/amado. Em algumas cantigas trovadorescas, o erotismo surge como mote e viés dos poemas. Enquanto as cantigas de amor encenam o desejo por uma senhora inacessível, em um cenário platônico, nas cantigas de amigo existe a possibilidade do reencontro.

Prevalecem verbos que expressam um futuro incerto, o que reforça o tom condicional. Tomemos como exemplo este trecho de uma cantiga de Johan de Requeixo: “A Far um dia irei, madre, se vos prouguer / rogar se verria meu amigo, que mi ben quer / e direi lh’ eu enton / a coita do meu coraçon” (REQUEIXO *apud* NUNES, 1953, p. 212). Consta-se, nesses versos, a possibilidade do encontro amoroso, apesar dos obstáculos que se interpõem entre os amantes. A expressão “um dia” reforça o tom de indeterminação, porque o encontro só acontecerá com o consentimento da mãe, a quem o eu lírico suplica que a autorize rever seu amigo.

Em outro poema, intitulado “Fui eu, madre, lavar meus cabelos”, de Johan Soarez Coelho, o potencial erótico é trazido pelas metáforas e pela carga simbólica evocada pelos versos. A donzela conta à mãe que foi lavar seus cabelos na fonte e se encantou com o que viu, porque, ao se observar refletida nas águas, achou-se bela. Em seguida, relata a chegada do amigo, “senhor dos seus cabelos”, que lhe agradou com palavras gentis:

Fui eu, madre, lavar meus cabelos
a la fonte e paguei-m’eu d’elos
e de mí, louçana.
Fui eu, madre, lavar mias garcetas
a la fonte e paguei-m’eu delas
e de mí, louçana
A la fonte e paguei-m’eu deles,
alo achei, madr’, o senhor deles
e de mí, louçana.
Ante que me eu d’alí partisse,
fui pagada do que me el disse
e de mí, louçana.
(COELHO *apud* NUNES, 1953, p. 356)

O apelo erótico está no ato de lavar os cabelos, e na menção a uma fonte, local de renovação e fertilidade. Como esclarece Huizinga (2010), era comum, no período medieval, a representação simbólica de questões sexuais ou mesmo a descrição do ato sexual através de imagens de atividades sociais. Lavar os cabelos ou as vestes, como no exemplo citado, tem conotação erótica, porque à água e ao movimento dos cabelos são atribuídos significados figurativos que evocam sensualidade. A penúltima estrofe sugere ao leitor um possível encontro amoroso, já que a moça se refere ao amigo/amado como “o senhor de seus cabelos”, metonímia de seu próprio corpo: “alo achei, madr’, o senhor deles / e de mí, louçana”.

Virgílio de Lemos, ao criar seu heterônimo feminino, Lee-Li Yang, retoma algumas características das cantigas de amigo: em ambos os casos, o poeta simula vozes de mulheres que se queixam da ausência do amigo/amado e expressam todo o erotismo e a sensualidade da comunhão amorosa, vivenciada ou apenas pretendida.

Dialogando com cantigas medievais de amigo e com as “Cartas Portuguesas”, os poemas

de Lee-Li Yang têm caráter confessional, partilham o tom sensual e melancólico, provocado pela ausência do amado, motivo da escrita e da paixão. Produzidas no século XII, as “Cartas Portuguesas”, de Sóror Mariana Alcoforado, também ecoam na lírica de Lee-Li Yang. As cinco missivas escritas pela freira portuguesa, publicadas, em 1669, sob o título “*Lettres Portugaises*”, tornaram-se um clássico da literatura universal. Mariana Alcoforado, mesmo sem vocação religiosa, fora levada para um convento aos onze anos. Suas cartas de amor foram escritas para Noël Bouton de Chamilly, oficial francês que lutou em solo português durante a Guerra da Restauração. Mariana vivia enclausurada, à espera de notícias de seu amado. As cartas têm a mesma tônica: tecidas pela melancolia de uma mulher que experimenta a paixão e o abandono. No fragmento a seguir, transcrito da primeira carta da freira Sóror Mariana Alcoforado, lê-se:

[...] Considera, meu amor, a que ponto chegou a tua imprevidência. Desgraçado!, foste enganado e enganaste-me com falsas esperanças. Uma paixão de que esperaste tanto prazer não é agora mais que desespero mortal, só comparável à crueldade da ausência que o causa [...] (ALCOFORADO, 2013, p. 10)

Assim como nas cantigas medievais e nas cartas de Sóror Mariana Alcoforado, o tom apelativo e o sofrimento pela ausência se repetem em vários poemas do heterônimo feminino de Virgílio de Lemos: “é sempre a tua ausência o que / me empolga e / me leva de joelhos a pedir-te / que voltes / do mar das ilhas / do desejo / primavera tropical e / lívida nas elipses / da paixão”.

No caso de Lee-Li Yang, o que se vê, entretanto, é a radicalização do fingimento poético: Virgílio de Lemos atribui a ela a autoria dos poemas. Quando simula a voz e a autoria de Lee-Li Yang, Virgílio de Lemos prima por reforçar as características que são próprias do universo feminino, porque, como escreve Ana Mafalda Leite:

Ser mulher é ser diferente, e semelhante diferença estabelece a relação da estranheza; entre os mitos de bruxa, virgem, demônio ou anjo, que são ambígua, irônica, e textualmente des(construídos) pelo discurso da poeta, nota-se, no entanto, a figuração propositada de um outro [...] (LEITE, 2006, p. 389).

Lee-Li Yang representa a condição de mulher independente contrapondo-se aos rígidos parâmetros da realidade colonial moçambicana, marcada pela opressão sexual e social das mulheres e suas lutas de libertação. É uma mulher independente, viajada e culta, que não se curvou ao domínio dos homens; ao contrário, assumiu uma postura transgressora e ousada frente aos moldes machistas de sua época. No emblemático poema “O Mar de mim”, Lee-Li Yang reforça sua postura subversiva, contradizendo várias imposições sociais que pesam sobre as mulheres, silenciando-as, mutilando-as. A insubmissão parte das negações de condutas pré-estabelecidas, o primeiro verso de cada estrofe

ratifica que “A alma da mulher não é... silêncio / cicatriz sem voz / vergonha de ser / desfocado rosto m’siro”. Vejamos:

O Mar de mim

1.

A alma
da mulher não é
silêncio
insustentável voz
de um véu
redutor uma oração
que aconteceu e
desteceu. Já não é.

2.

A alma
da mulher não é
bem a luz
de um mutilado ser
em ti oculto
cicatriz sem voz
meu desviver.

3.

A alma
da mulher não é
bem o Eu
não ter
vergonha de ser
EU
estética visão
do insubmissso fundo
de mim.

4.

A alma
da mulher não é
bem kapulana sari e
hijab
desfocado rosto m’siro
cor e perfume
do meu gesto
mas vertigem entre
o pleno e
o vazio
o mar
em mim.

(YANG *in* LEMOS, 2009, p. 145-146)

Mesmo com todo o rigor e a inflexibilidade do sistema patriarcal, Lee-Li Yang faz ecoar sua atitude reivindicativa e crítica em relação ao pensamento opressor. Nos versos de “Submersa voz de mim”, o eu lírico incorpora a subversão (ao dar vazão à submersa voz feminina) e reivindica a

liberdade do “Amor” por meio da palavra poética:

Submersa voz de mim
Para mim serei
Entrelaçados mitos
Rituais de reconciliação e
Liberdade
Na ponte da poesia
Inquietação lucidez e
Fantasia Amor por
Amor.
(YANG in LEMOS, 2009, p. 151)

A dicção do poema, – metonímia da lírica de Lee-Li Yang – aproxima-se do que analisa Luíza Neto Jorge sobre a “identidade feminina”, na medida em que a sua voz resgata “as suas realizações simbólicas, procurando encontrar uma linguagem própria para as experiências do corpo e da intersubjetividade, deixadas mudas pela cultura dominante” (JORGE, 1995, p. 19).

Virgílio de Lemos define a singularidade poética de Lee-Li Yang, que escreveu cerca de trinta e sete poemas entre 1951 e 1953. Ao falar sobre os traços e peculiaridades desse heterônimo, afirma:

Essa macaísta, no fundo, reivindicava o direito de ser dona exclusiva de seu corpo de mulher, numa sociedade machista, que marginalizava tanto as negras, como as brancas, as chinesas, indianas, as mulatas e as mestiças. Lee-Li Yang metaforiza o corpo do desejo de uma escritura que se faz arma política de libertação feminina. Mulher viajada e com grande cultura, ela não se batia contra os homens; procurava dialogar com eles, mesmo quando denunciava o machismo. Não se restringia a qualquer feminismo de época. Entre sol e sombra, ardor e solidão, buscava a própria voz. O oriente a que recorria era metáfora do Infinito, o outro lado da vida, espaço de liberdade do próprio inconsciente. (LEMOS, 1999, p. 146).

Lee-Li Yang escreve poemas que se assemelham a breves cartas de amor, missivas, que possuem grande densidade emocional e um ciclo especialmente marcado pela musicalidade e pelo erotismo. Como se sabe, a carta é um gênero que pressupõe a presença de um interlocutor específico que, no caso das de Lee-Li Yang, é outro heterônimo virgiliano: Duarte Galvão. Virgílio de Lemos esclarece: “Os poemas eram dedicados ao seu amado Duarte Galvão. Eram pequenos poemas ligados por um fio comum, fio de luz, força da paixão de Lee-Li Yang e do Dom Juanismo do seu companheiro” (LEMOS, 1999, p. 146).

A sensualidade erótica é uma característica da lírica de Lee-Li Yang, uma vez que o erotismo do corpo se transfigurava em arma para liberação feminina, desdobrando-se em ritmo e visualidade. Seus poemas simulam movimentos corporificados, na letra, por sons que erotizam ainda mais a escrita desse heterônimo. A dicção dos poemas de Lee-Li Yang reitera o que afirma Jorge (1995) sobre a escrita feminina – escrita do corpo:

Observamos nestes textos a corporização da ideia de uma escrita feita com o próprio corpo, uma “body writing”, como lhe chamam algumas correntes críticas americanas. Essa escrita tem a ver, por um lado, com uma percepção interior em que o corpo, em vez de ser olhado de fora, é expresso a partir de dentro. (JORGE, 1995, p. 31).

É como se a cadência da poesia aproximasse o corpo desejante da mulher ao de seu amado, em uma dança melancólica, marcada pela cicatriz da falta. Tem-se a procura irremediável pelo outro, a busca por retomar as experiências amorosas vividas que, agora, persistem apenas na memória e no desejo. Esse tom melancólico está estampado no poema “Todo o meu desencanto”, onde o eu lírico simula um movimento sensual e triste, como um corpo que suplica, “um caracol de abismos e silêncios”. Vejamos:

Todo o meu desencanto
Não atas nem desatas
deixas a coisa tal barca
de papel
a flutuar
De quando em quando
és vendaval
submarino
a ressaca
de teus próprios gritos
na obsessão de mim
Mas nesta viagem salgada
por teu imerso sol
sei que me deixas perdida
entre o querer-me livre e
a deriva
E entre renúncia e feridas
entre a aceitação e
a incerteza
meu corpo de súplicas
é
um caracol de abismos e
silêncio.
(LEMOS, 2009, p. 5-6)

Já no título desse poema, a expressão “todo meu desencanto”, determinada pelo pronome possessivo, indica que se trata de uma imersão na subjetividade do eu lírico. O pronome indefinido “todo” marca a totalidade do desencanto causado pelo romance que “não atas nem desatas / deixa a coisa tal barca / de papel / a flutuar”. Um barco frágil, de papel, que já não pode mais ser alcançado pela voz poética, porque está ao longe, a flutuar.

A disposição formal do verso “a flutuar”, solto, distante dos demais da mesma estrofe, também adquire novas significações; além do movimento do próprio barco, pode ser interpretado como o movimento do desejo do eu lírico, que flutua em direção às suas memórias e ao reencontro de seu amado, além das palavras e metáforas, que flutuam no texto e propõem significados múltiplos.

Num primeiro momento, existe a pulsão erótica metaforizada pelas palavras “vendaval” e “ressaca”, como se, numa primeira acepção, o eu lírico defuisse a intensidade da paixão, que se perde como “a ressaca / de teus próprios gritos / na obsessão / de mim”. Assim está o barco, à deriva, em águas que se constituem como espaço privilegiado para a comunhão do desejo. Mais uma vez, a água assume seu potencial erótico; no poema em análise, tem-se uma viagem por águas salgadas, o que reforça o tom melancólico.

Aí, também, se vê o eu lírico que suplica a presença do amado, marcado pelo espaço da separação que se faz “entre renúncias e feridas; entre a aceitação e a incerteza”. Águas em movimento, o mar e o poema simbolizam um estado transitório entre as possibilidades ainda incertas, como o coração humano, enquanto lugar das paixões.

No poema “Se partes serei luto”, a voz poética expressa como a ausência do amado lhe causa melancolia e dor:

Se partes serei luto e
Sofrimento
De joelhos implorarei
O poder das bruxas, serei
Melancolia
Ausência e desprazer [...]
(YANG in LEMOS, 2009, p. 159)

A incerteza e a frustração são também acentuadas pelos tempos verbais recorrentes nos poemas de Lee-Li Yang. Nos versos “Se partes serei luto e / sofrimento”, tem-se uma condicional do tempo e do sentimento do eu lírico que vincula sua dor à ausência do amado.

Também o poema “A solidão do mar” evidencia o tom melancólico, por intermédio de imagens que reiteram a cicatriz da falta, a cária, a ausência e a solidão. Vejamos:

Alma
na solidão das horas
a solidão do meu corpo
despossuído e nu
solidão da voz
de quem ama e
se extingue,
ausência extrema e
violência
deserto e solidão do mar.
Cordas e cordames

buda contra
confúcio que recuso
solstício
nau solidão
de antigos mastros delírio
das velas
vulvas bússolas e
inebriados falos
de vento e tempestades. [...]
(YANG in LEMOS, 2009, p. 139)

As referências aos corpos masculino e feminino estão em imagens como: “nau”, “mastros”, “velas”, “inebriados falos”; “vulvas” e “bússolas”. São sinais anunciantes do desejo, que extrapolam os significados lógicos desses sinais. O tom de sussurro, dado pelo fonema [S], marca a dicção desse poema. Os silêncios trazem a ideia da falta, a ausência que está tanto no conteúdo quanto na forma apresentada. A solidão sentida pelo eu lírico se desdobra em várias imagens: “o corpo despossuído e nu”, “a solidão da voz”, “a ausência extrema”, “deserto”. O desnudamento é um momento decisivo na atividade erótica, uma vez que caracteriza a passagem de um instante de descontinuidade para a predisposição à continuidade, um estado de comunicação entre os corpos, que se revelam parceiros.

O desnudamento reforça o tom erótico e sugere a desordem que perturba os corpos, em sua individualidade. Pode-se constatar, como explicita Angélica Soares, a propósito de análises de poemas escritos por mulheres, “o território sem fronteiras do desejo, as demarcações do gozo, espaço de manutenção da vida” (SOARES, 2009, p. 28).

O mar, com seu movimento contínuo, confere visualidade e sonoridade aos poemas de Lee-Li Yang e se confunde com os corpos que também se movimentam pelo desejo. Essa metáfora está presente no poema “Acontece que na tua ausência”, transcrito a seguir:

ACONTECE QUE NA TUA AUSÊNCIA

O mar é quem me acalanta
o coração
o mar é quem me canta melodias
num estertor
de orgasmos musicais e cores
voz do amor
de coração a coração.

Acontece que na tua ausência
o mar é quem me suaviza
minhas febres
em cada um dos lados de mim
de ponta a ponta
das minhas ilusões de amor
contra a tempestade e
dentro dela mar
que em mim se vem

se vai e me acalma
a fome
desta paixão.

(YANG *in* LEMOS, 2009, p. 141)

Como se vê, a ausência e a solidão alimentam as cartas-poema de Lee-Li Yang endereçadas a Duarte Galvão. Ana Mafalda Leite, quando analisa o processo de escrita desse heterônimo, afirma que se trata de “uma escrita que vive do corpo, e das sensações causadas por ele, provocadas pela ausência do amor, e pela presença crescente de uma força erótica do desejo” (LEITE, 2013, p. 32). No poema lido, a falta do amado não impede que Lee-Li Yang satisfaça seus desejos, porque o mar se transforma em elemento erótico, fonte de prazer.

A escrita do corpo revela a percepção apurada dos diversos sentidos: a visão, o olfato, a audição, o tato, o paladar, mostram-se como antenas igualmente importantes e nítidas para uma captação plural da vida: “Orgasmos musicais e cores / voz do amor”. A linguagem de Lee-Li Yang vale-se de substantivos perfumados, adjetivos palpáveis e verbos audíveis, dando sabor e movimento ao texto. A lírica de Lee-Li canta a vivência e a “satisfação do Desejo insatisfeito” (SOARES, 1999, p. 11), e se apodera do lugar imperativo na realização do erotismo. Para Angélica Soares (1999), a poesia torna-se a própria experiência erótica, uma das características da escrita das mulheres contemporâneas, “da constante tensão entre a consciência literária do erotismo e a consciência erótica do literário; como se, pela textualização do erotismo, melhor se explicitasse o caráter erótico de toda criação” (SOARES, 1999, p. 35).

Reforçando sua personalidade transgressora e libertária, que busca pelo espaço da voz feminina e pela liberdade amorosa, os poemas de Lee-Li Yang, trazem, algumas vezes, erotismo explícito:

Um coração de gozo!

Apalpa minha xaxa, minha noite
inquieta surpreende-me arrebata-me
liberta-me deste sonho e
que eu não seja mais
o silêncio do mar. [...]

Apalpa minha xaxa, meus
seios, lábios, meu tudo
em fogo e terás visto
quanto perdes
deixando-me sonhar
com Sófocles devorando
minhas incertezas e
Epaminondas sem perder
o fôlego

engalanando seu mastro
de delírio!
(YANG in LEMOS, 2009, p. 184)

A linguagem é o espaço da liberdade de sentimentos e sentidos. Revela uma mulher se apodera de seu corpo e de seus desejos. Ao promover o encontro entre o erotismo e a criação literária, o poema enaltece o prazer feminino. Como afirma Ana Mafalda Leite: “a consumação livre desse desejo passional, numa expansão metaforizada pelo Mar e pela assumpção livre do prazer físico que, por vezes, quase narcisicamente, se auto-satisfaz” (LEITE, 2006, p. 384). A escrita do corpo, da autorreferencialidade, reforça o erotismo difuso, escancarando a sensualidade feminina e conferindo uma intensidade singular ao texto de Lee-Li Yang., em cuja poética há a intenção latente de se fazer do gesto da escrita o gesto de libertação da voz feminina. Ao vivenciar e descrever o próprio gozo, a voz lírica intenta combater os mecanismos repressores da subjetividade feminina, ditados pelos padrões convencionais do comportamento social.

Nos versos transcritos acima, tem-se o ritmo frenético do orgasmo, o gozo, que está explícito no título. Nota-se que a falta do amado é retomada pelo sonho, pulsão do desejo erótico. Predomina a linguagem oral, reforçando o apelo e a interlocução, que convoca o outro ao toque, de forma explícita e sensual.

A musicalidade reforça a sensualidade e o erotismo, por meio das metáforas que sugerem os movimentos corporais e o desejo. Nos poemas analisados, percebe-se que o próprio gesto da escrita está em consonância com o universo feminino e, retomando as discussões de Lúcia Castelo Branco (1991), tem o tom, a dicção, o ritmo e a respiração próprios da mulher.

Para Lee-Li Yang, sua interlocutora apaixonada, Duarte Galvão escreve o poema “A solidão se afunda na nudez da alma”, cujos versos metapoéticos assim se enunciam:

A solidão se afunda na nudez da alma

Entre textos e pre(textos)
a solidão se veste
de gala e se
desveste
para naufragar na nudez
da alma.

Em mim a chama da
poesia é
cúmplice da náusea e
da melancolia
um outro espelho virtual
da morte
que por ti se enternece.

Milagre

só o perfume
da ficção!
(DUARTE GALVÃO *in* LEMOS, 2009, p. 190)

Nos versos de Duarte Galvão dirigidos a Lee-Li Yang, prevalece a autorreferencialidade, uma reflexão íntima que se mistura com a análise dos processos de escrita e sua gênese.

Uma mulher apaixonada e melancólica, que através de seus versos eróticos troca missivas com Duarte Galvão, interlocutor constante dos poemas de Lee-Li Yang. Essas são algumas das feições da poética de Virgílio de Lemos em sua heteronímia surpreendente e avassaladora, que arrebata o leitor para intermináveis leituras.

Referências Bibliográficas

- ALCOFORADO, Mariana. Cartas de amor de uma freira portuguesa. [1669] Título original: *Lettres Portugaises*. Disponível em: <<https://www.luso-livros.net/wp-content/uploads/2013/02/Cartas-de-Amor-de-uma-Freira-Portuguesa.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2017.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- CASTELO BRANCO, Lúcia. *O que é escrita feminina?* São Paulo: Brasiliense, 1991.
- HANNA, Vera Lúcia. *O contraponto poético em “Ó Madalena, ó cabelos de rastros”, de Camilo Pessanha*. 1980. Dissertação (Mestrado em Letras - Literatura Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1980.
- HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade Média*. Tradução de Francis Petra Janssen. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- JORGE, Luíza Neto. O sexo dos textos: traços da ficção narrativa de autoria feminina. In: MAGALHÃES, Isabel Allegro de Magalhães. *O sexo dos textos e outras leituras*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995. p. 15-54.
- LEITE, Ana Mafalda. Lee-Li Yang, um heterônimo feminino de Virgílio de Lemos. In: MATOS, Inocência. *A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Edições Colibri/Centro de Estudos Africanos, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa - FLUL, 2006. p. 381-390.
- LEMOS, Virgílio de. Jogos de prazer. *Virgílio de Lemos & heterônimos*: Bruno Reis, Duarte Galvão e Lee-Li Yang. Organização do volume e prefácio de Ana Mafalda Leite. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2009.
- LOPES, Elizabeth. A magia das máscaras: ator e seu duplo. In: BELTRAME, Valmor Níni; ANDRADE, Milton de (Org.). *Teatro de Máscaras*. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, 2010.
- MACHADO, Camila Toledo Piza. Lee-Li Yang: o espistolar em trânsito poético. Rio de Janeiro, 2007. 107f. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1mp3k75dmCYiQpyVmIRR3cY04U5y7JCxb/view> Acesso 04/05/2018.
- VIEIRA, Yara Frateschi. *Poesia medieval: literatura portuguesa*. São Paulo: Global, 1987.

A NOITE DAS MULHERES CANTORAS: LUZ E SOMBRA

THE NIGHT OF SINGING WOMEN: LIGHT AND SHADOW

Adilson Fernando Franzin¹

Resumo: *A noite das mulheres cantoras* é o décimo romance publicado por Lídia Jorge, uma das mais importantes escritoras portuguesas da atualidade. Na trama romanesca, num jogo de luz e sombra, à medida em que a narrativa caminha para o desfecho, revelações de cariz sexual irão abalar a relação de João de Lucena e Solange de Matos, as quais poderão ser compreendidas neste artigo sob a luz dos estudos de gênero.

Palavras-chave: Romance português contemporâneo; Estudos de gênero; Lídia Jorge.

Abstract: *The night of singing women* is the tenth novel published by Lídia Jorge, one of the most important Portuguese writers today. In the novel's plot, in a play of light and shadow, as the narrative goes towards the end, revelations of a sexual nature will shake the relationship of João de Lucena and Solange de Matos, which can be understood in this article in the light of gender studies.

Keywords: Contemporary Portuguese novel; Gender studies; Lídia Jorge.

Lídia Jorge é considerada uma das mais importantes escritoras portuguesas da contemporaneidade, cujo universo romanesco tenta revelar com maior ênfase o papel feminino nas práticas sociais e políticas de seu país. Com efeito, seu projeto literário esboça simultaneamente um olhar crítico e denso na configuração de um peculiar panorama de Portugal após o 25 de Abril. Atenta também às minorias², entretanto, em seu décimo romance intitulado *A noite das mulheres cantoras*, a escritora algarvia colocará em cena um personagem tão carismático quanto intrigante: João de Lucena, bailarino e coreógrafo, o qual, ao lado de Solange de Matos – letrista-cantora do grupo e narradora da história –, estabelecerá um contraponto romântico na narrativa, a despeito das ardilosas intrigas que atravessarão o romance. Ora, perto do desfecho, o leitor será surpreendido pela ruptura inesperada desse terno casal em virtude de revelações e situações de ordem sexual, as quais poderão ser com-

¹ Doutorando em Estudos Portugueses pela Université Paris-Sorbonne (Paris IV), igualmente em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP).

² Tal asserção pode ser verificada no romance de estreia de Lídia Jorge, *O dia dos prodígios* (1980), no qual a escritora perpetua no enredo personagens idosos de um real e mítico Algarve; igualmente em *Notícia da cidade silvestre* (1984), trama ambientada em Lisboa, através da qual se verificam cenas de violência contra as crianças. Além de tais exemplos, os emigrantes retornados da África – apesar de numerosos, parcela minoritária da sociedade portuguesa – têm permeado a escrita de Lídia Jorge e podem ser constatados facilmente em *O cais das merendas* (1982), nas páginas de *O jardim sem limites* (1995) e no romance *A noite das mulheres cantoras* (2012), entre outros títulos.

preendidas aqui sob a luz dos estudos de gênero.

Portanto, João de Lucena, nome cuja etimologia hebraica e latina aponta para algo em torno de “graça luminosa”, ao que parece, funcionará como chave de leitura e concederá, estruturalmente, uma espécie de contradança aos fios da trama romanesca para que a “noite” – palavra polissêmica e imprescindível para a compreensão da história – não seja sorumbática em demasia, tal qual será dado saber ao longo da matéria narrada. Embora a narrativa se debruce minuciosamente sobre as complexas relações interpessoais das cinco mulheres cantoras ante as arbitrariedades do mundo do espetáculo, sobretudo através do relato memorialístico de Solange de Matos, Lídia Jorge, de modo muito sutil, utilizará o personagem João de Lucena numa espécie de jogo de luz e sombra, isto é, de desvelamento e ocultação, provavelmente com a intenção de reproduzir através da letra literária os interditos e as omissões verificáveis na sociedade portuguesa contemporânea frente à questão da homossexualidade.

É de se ressaltar que João de Lucena, 21 anos após ter ensaiado as frenéticas coreografias com as mulheres cantoras para os shows e eventos midiáticos, encontra-se debilitado e doente. Porém, o leitor jamais saberá que tipo de patologia se trata, uma vez que Lídia Jorge, assim como a questão da homossexualidade de Lucena, opta por sugerir ao invés de definir as circunstâncias ao redor dele. Todavia, a falta de traços linguísticos explícitos que evidenciem suas predileções sexuais, bem como a ausência deliberada da definição de sua doença no enredo de *A noite das mulheres cantoras*, parece concorrer para a invisibilidade de parte importante e ontológica do personagem. Além disso, o desconforto do leitor em querer colmatar essas lacunas diegéticas estrategicamente operadas por Lídia Jorge contribui para que o romance se constitua como um verdadeiro texto de fruição, conforme os moldes barthesianos (2008, p. 25).

Os signos da noite

Haveria de ser uma célebre homenagem às cinco mulheres cantoras, no entanto, no programa que se passa *en direct*, uma delas está ausente. Destarte, situado temporalmente em 2009, vinte e um anos após o surgimento do grupo das mulheres cantoras, numa noite de celebração típica de programas midiáticos que recuperam de maneira épica o passado de certos artistas, podemos acompanhar nas primeiras páginas do romance o auge do que Lídia Jorge designa como A Noite Perfeita:

[...] um homem vestido de branco veio ao meu encontro, voando, de braços abertos – ‘Lem-

bras-te de mim?” Perguntou. Abraçámo-nos. O seu corpo estava tão leve que dançávamos sem dar por isso, e essa leveza era de tal forma evidente que as câmaras fixaram-nos, pousando o seu grande olho minúsculo sobre as nossas costas, horas as minhas, horas as dele, enquanto rodopiávamos. Como tudo se passava simultaneamente, à nossa volta algumas pessoas gritavam – “Vejam, vejam! Olhem como João de Lucena dança com Solange de Matos...” E a acreditar no que diziam, sobre a imagem dos nossos vultos, projectados no ecrã, deslizava uma fina passadeira de letras. O homem leve perguntou de novo – “Lembras-te de mim?” Então Gisela Batista, a protagonista da noite, veio até nós e exclamou – “Que maravilha, toda esta gente se vai lembrar de vocês para sempre. Que lindos que são, que lindos! Não parem, por favor. Olhem como sobre vossas cabeças a produção está a fazer cair uma montanha de estrelas...” (JORGE, 2012, p. 11).

Para além da performance inusitada do casal no programa de televisão, podemos constatar a presença de Gisela Batista no centro do palco, a *maestrina*, modo como é chamada pelas integrantes do grupo. Trata-se da personagem central do romance, a qual exerce um verdadeiro fascínio entre as demais artistas. Dentre as cinco mulheres cantoras foi a única a seguir carreira no *mainstream* televisivo. Dessa forma, à medida em que a narrativa avança, ela vai se tornando uma persona cada vez mais inescrupulosa, pois o que antes era visto como atitude de dedicação em prol da perfeição artística, paulatinamente, transforma-se em uma busca mefistofélica pelo sucesso.

No grupo, a voz mais bela pertencia a Madalena Micaia, a *African Lady*, cujo destino fora interrompido por uma inopinada morte. Ao que se sabe, a africana contraria os planos minuciosamente engendrados por Gisela Batista para controlar o grupo e galgar a escada da fama. Consequentemente, na tentativa instituir a disciplina entre as cantoras, a *maestrina* lhes impõe um pacto de exclusividade para que elas se esquivem de relações passionais a favor dos objetivos artísticos do grupo e, no entanto, a santomense surge grávida.

Não vendo outra saída, em razão da coincidência da data de um possível parto normal e do show de estreia das cantoras, Gisela Batista fornece a Micaia uma soma considerável de dinheiro e um contato médico para que o parto da africana seja induzido e, obviamente, antecipado para que a integrante não esteja ausente nos compromissos agendados. Sendo assim, a *African Lady* finge seguir as recomendações, volta aos ensaios na data prevista, mas na verdade havia se passado apenas três dias que a cantora tinha dado à luz um menino, não dez como dissera à *maestrina*. Desse modo, nesse fatídico episódio, submetida não apenas ao enorme esforço físico das performances no ensaio, mas também a seu estado debilitado oriundo da recente maternidade, Micaia, ao tomar banho no vestiário da casa onde as cantoras ensaiavam, fatalmente vem a falecer. Em suma, é essa história traumática que eclipsa para sempre a noite e a vida das mulheres cantoras.

A exemplo das práticas salazaristas³ de outrora, o que torna ainda mais terrível o falecimento

³ Sobre a ditadura de António Oliveira Salazar, a qual vigorou entre 1932 e 1968, sendo posteriormente prorrogada por Marcelo Caetano

de Madalena Micaia é a noite sequente à sua morte, a qual parece reacender, em fins do século XX, as antigas sevícias da dominação colonial portuguesa sobre os corpos africanos. Dessa forma, a enganosa perfeição de uma noite midiática, na qual falam publicamente que a *African Lady* não participa por residir em África, é apenas um ardil na tentativa de suplantar a noite obscura na qual o corpo de Madalena Micaia não fora mais que um incômodo objeto a ser sordidamente ocultado de todos, inclusive de sua própria família, sob as ordens do Senhor Simon, padrasto da *maestrina*.

Em suma, há evidentemente múltiplas maneiras de se abordar o romance *A noite das mulheres cantoras*, mas não podemos escamotear a latente questão racial intrínseca aos resquícios coloniais da relação entre Portugal e África, a qual se torna evidente, e a mais perceptível no romance com o malfadado destino da *African Lady*. Além disso, o fato de todas as cantoras da trama fazerem parte de família de retornados parece adensar a problemática da identidade nacional portuguesa no alvorecer do século XXI, através da qual a escrita de Lídia Jorge se apresenta como manifestação simbólica e alegórica. Nesse sentido, o problema de gênero que analisaremos a seguir, a partir da figura de João de Lucena, muito mais dissimulado na trama romanesca, também será revelador de certa opressão no seio da sociedade lisboeta.

Amor e sexo

Ao lançarmos luz sobre a relação amorosa de Solange de Matos e João de Lucena, devemos levar em consideração que a letrista-cantora era filha de retornados que se estabeleceriam em área rural de Portugal, tendo deixado os montes do Gurué, em Moçambique. Ela, por sua vez, com apenas 19 anos, experimentava longe de casa o ambiente universitário da Universidade Nova de Lisboa e logo se dedicaria ao projeto artístico das mulheres cantoras. Por outro lado, João de Lucena, do alto de seus 34 anos, já havia frequentado a Juilliard School, nos Estados Unidos, integrado a Companhia de Martha Graham, além de fazer parte do balé de Baryshnikov, um dos mais renomados do mundo.

Na verdade, João de Lucena cuja presença vivaz e profissional se manifestava como uma verdadeira promessa de inevitável sucesso para o grupo no concorrido universo da música *pop*, na altura em que foi contratado, logo nos primeiros ensaios, passou a ser objeto de encanto e desejo entre elas: até 1974, altura em que a Revolução dos Cravos pôs termo ao regime, o historiador Malyn Newitt tecê o seguinte comentário: “Salazar e Caetano aprenderam muito com o fascismo contemporâneo – o uso do termo “estado” para descrever o seu regime fazia lembrar a ênfase italiana e alemã nas necessidades do estado por oposição aos direitos e liberdades do indivíduo. Tal como os seus contemporâneos fascistas, foram grandes criadores de mitos, usando a história para conferir legitimidade à sua ideologia e ao seu sistema político. Gostavam de realçar o caos e o desregramento da República, a sua falta de ordem e a incoerência das suas ideias e ideais.” (1997, p. 390) De resto, é imperioso lembrar que Salazar intensificou através da PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado) as ações repressivas e de censura nas cinco ex-colônias africanas e é responsável pela guerra colonial portuguesa ocorrida entre os anos de 1961 e 1974, a qual resultou em dezenas de milhares de mortos entre portugueses e africanos.

João de Lucena exemplificava com seu próprio corpo, e um campo de ordem, de atração e poder desenhava-se em torno daquele homem, o seu ascendente sobre cada uma de nós exercia-se como um chicote de força e de graça. (...) Era um mestre. Onde teria ele aprendido? Teria nascido assim? Nós cinco bebíamos-lhe as palavras. Gostávamos particularmente do momento em que fazia calor dentro da garagem e ele retirava a camiseta. Um fauno. (JORGE, 2012, p. 117-118).

A recusar as investidas de Murilo, dedicado estudante de ciências sociais e morador da mesma pensão em que residia Solange de Matos, a letrista-cantora, enfim, apaixona-se por João de Lucena, envolta a um turbilhão de sentimentos próprios de uma primeira experiência amorosa:

O amor. Quem não fizer essa experiência da ordem do absoluto nunca ficará a saber como nasceram as flores. (...) Em breve as minhas mãos estavam dentro das mãos nodosas de João de Lucena, e todo o seu corpo deveria ser nodoso, pois quando ele me fazia encostar ao seu peito, eu sentia uma carapaça de músculos. O formato de uma armadura romana. (JORGE, 2012, p. 162).

A viver intensamente os momentos ao lado de João de Lucena, na trama romanesca o par romântico funciona como uma espécie de válvula de escape diante dos desmandos de Gisela Batista e as razões pelas quais Madalena Micaia morre. Assim, até determinado ponto do romance, Lídia Jorge conduz a narrativa de tal modo que as questões ligadas à sexualidade do casal parecem bem resolvidas e não despertam nos leitores uma curiosidade voyeurística, afinal, havia muitos meses que era do conhecimento de todos o relacionamento amoroso de ambos; portanto, há certa obviedade de que mantinham uma vida sexual ativa, ainda mais por transitarem em esferas artísticas, nas quais teoricamente há mais liberdade e menos tabus.

Em virtude da precariedade material dos artistas de Lisboa, João de Lucena divide sua moradia com José Alexandre, quem constantemente o leva de carro para ensaiar com as mulheres cantoras, e além dos dois, há também como *colocataire* a Foggy, artista estadunidense, cujo apelido se deve ao fato de ser uma fumante inveterada. Ora, é apenas numa segunda leitura de *A noite das mulheres cantoras* que podemos observar com maior rigor as ambiguidades postas estrategicamente no texto por Lídia Jorge e a relação sub-reptícia que existe entre João de Lucena, José Alexandre e a estrangeira, algo que desestabiliza a narrativa à medida em que lhe imprime maior complexidade.

Consequentemente, em certa ocasião João de Lucena viaja com Solange de Matos para lhe apresentar sua mãe e suas cinco tias que habitam a cidade interiorana de Sete Rios. Em outra oportunidade, o casal, juntamente com José Alexandre, vai a uma extravagante quinta, de um tio rico de

José, para uma grande festa de inauguração do imóvel. Enfim, é nessa confraternização, enquanto João de Lucena e José Alexandre se divertem na piscina, que Solange terá uma epifania através do discurso sexista do anfitrião.

Através das reflexões de Stuart Hall sabemos que é precisamente dentro e não fora do discurso que as identidades são construídas como produto dos lugares históricos, submetidas ao poder e a produzir exclusão (2008, p. 271). Diante disso, vejamos abaixo as palavras, ao mesmo tempo misóginas em relação a Solange e denunciadoras da homossexualidade de Lucena:

[...] “Você é senhora ou menina?” [...] “Aposto que você já foi visitar as sete mães. Confesse lá.” (...) O homem de blusa Indiana (o tio de José Alexandre) começou a contar, como se envolvido num complexo problema de cálculo, e no final desdobrou-se em gargalhadas – “Sim, claro que são seis. Sabe o que foi? Confundi com Sete Rios...” Parou de rir para me dizer – “Mas olhe que você também não fez as contas bem. Se somar o rapaz à família, verá que a soma é diferente...” (JORGE, 2012, p. 271).

Mesmo com a emergência de outros tipos sociais nas sociedades contemporâneas, os papéis atribuídos ao gênero masculino parecem estar sempre atrelados normativamente à virilidade, não levando em consideração a sexualidade como construto social, que é submetida às esferas sociais e políticas. Portanto, João de Lucena está subjugado a uma opressão que o torna invisível e é traduzida por uma recusa de sua existência legítima, pública, ou seja, conhecida e reconhecida, em particular pela lei e por uma estigmatização que nunca aparece (BOURDIEU, 2002, p. 162).

Com efeito, Judith Butler afirma que o gênero é a estilização repetida do corpo, isto é, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural do ser (2006, p. 64). Ora, sabemos através do romance que o ofício de bailarino e coreógrafo, numa sociedade que ainda não se desvencilhou de uma mentalidade retrógrada atravessada pelo patriarcalismo, é *per se* signo de desconfiança quanto à afirmação de uma masculinidade moldada e regulada para atender às práticas políticas e sociais. Nesse sentido, as predileções sexuais de João de Lucena derivam de um paradigma masculino instituído no seio da sociedade portuguesa.

Movida pelo ódio e ainda atordoada com a revelação do tio de José Alexandre, Solange está prestes a ceder às investidas do anfitrião, o qual, percebendo a inquietação da jovem, deixa o tom jocoso de lado para tentar dissuadi-la. No entanto, em seu discurso ainda podemos constatar a arrogância própria da dominação masculina:

(...) Veja só, Solange. No meu tempo qualquer rapazola de treze anos resolia o problema da prima, à pressa, num vân de escada, enquanto a família se preparava para assistir à missa. Agora, são precisos dois homens de trinta anos para darem conta de uma rapariga que ainda não é mulher. Mas não se engane, eles próprios não precisam de si, eles só a querem para manivela. Eu já lhe disse o que tinha a dizer...” – O homem não ria, falava muito a sério. Passado um pouco, o homem aconselhou – “Não vá para lá, vá para além, naquela direcção. O meu quarto é a terceira porta, ao fundo, mas fica deste lado, não do outro. Não se engane.” Eu comecei a desapertar as sandálias. (...) Sim, eu irei. Prometo que irei. (JORGE, 2012, p. 279).

Para além da descoberta de segredos nunca antes revelados, tal trecho diegético parece se constituir como clímax narrativo, a indicar também que o fator determinante para essa tomada de decisão se deve ao fato de Solange perceber que José Alexandre, tal como deveria acontecer com Foggy, sugeria-lhe, despidoradamente, que nessa fatídica noite fossem para um mesmo quarto em companhia de João de Lucena para um *ménage à trois*. Passado o entrevero, eis as indagações da narradora:

Era assim o amor de Lucena (...). Então, se assim era, não valia a pena aquele banzé, nada se tinha ganho, nada se tinha perdido. Nem valia a pena agora, gritarmos palavras conforme uma suposta gramática que afinal não servia de norma para nenhum de nós. O que teria acontecido se eu tivesse entrado no quarto de João de Lucena e lá estivesse José Alexandre em vez de João de Lucena? E se estivessem ambos no mesmo quarto? E se eles estivessem no mesmo quarto e eu não estivesse lá? E se a Foggy estivesse? E se eu, naquela noite, estivesse em vez da Foggy, como tudo levava a crer? E se eu não quisesse para mim o papel da Foggy? E se João de Lucena quisesse, e não quisesse? E se José Alexandre só quisesse o Lucena? E se Lucena só quisesse o José Alexandre e a Foggy? Todas as combinações estavam em aberto, e pela minha parte, aquela experiência poderia ter sido bem mais desagradável do que fora na realidade. (JORGE, 2012, p. 283).

À guisa de conclusão

Sendo inteligível como masculino, segundo a visão estereotipada do tio de José Alexandre, João de Lucena não pode se libertar da lei do gênero, o qual, conforme o pensamento de Judith Butler, fixa-se como definição normativa no binômio masculino-feminino a estabelecer, pois, coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo, o que exclui, inevitavelmente, boa parte dos indivíduos que acabam por ser marginalizados, proscritos e obliterados do convívio social. Daí que a filósofa defende que há a “transformação cultural de uma polissexualidade biológica em uma hete-

rossexualidade culturalmente comandada” (2006, p. 113). Portanto, para a figura do tio na narrativa, o sexo biológico de João de Lucena não está em plena sintonia com seu gênero, tampouco com suas práticas e desejos sexuais, contrariando desse modo a imposição de uma gramática cultural heteronormativa.

No romance, somente após esses desdobramentos inesperados de cariz sexual é que o leitor pode se dar conta de que ao longo do relato de Solange havia muitas prolepses a prenunciar um desfecho disfórico para a história de amor entre ela e o coreógrafo. Porém, a condução do leitor à total decepção em relação ao romântico casal – essa também uma leitura inconscientemente androcêntrica – é mais um engenho ficcional de Lídia Jorge, uma vez que ela compõe seus personagens como seres complexos “que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério” (CANDIDO, 2007, p. 60).

A propósito dessas relações sexuais corroborarem para a construção identitária das personagens e igualmente apontarem para a representação ficcional de um *ethos* não ortodoxo, o pensamento de George Steiner pode nos ajudar a refletir sobre *A noite das mulheres cantoras* e seu enredo:

Les relations sexuelles sont, ou devraient être, une des citadelles de l'intériorité, le refuge nocturne où il nous serait donné de rassembler les fragments harassés de notre conscience en une manière d'ordre inviolable et de repos. C'est dans la expérience sexuelle qu'un être humain solitaire, et deux êtres tendus vers une communication entière qui est aussi communion, peuvent découvrir le pli inimitable de leur identité. C'est à travers elle que nous inventons à notre usage, après bien des efforts maladroits et de multiples échecs, les mots, les gestes, les images mentales qui mettent le sang en feu. Dans ces ténèbres merveilleuses et inépuisables, les approches aussi bien que l'illumination doivent nous appartenir en propre. (2010, p. 89).

No entanto, se as relações sexuais são “uma dobra inimitável da identidade” presente na aventura humana, ao manipular com destreza os fios da trama romanesca através do emblemático casal, Lídia Jorge, após as referidas peripécias, parece antes querer provar que ontologicamente no amor é possível desdobrar-se para além do sexo, do gênero e do desejo:

[...] Andávamos juntos por toda a parte, beijávamo-nos em qualquer lugar, e corria, segundo a convenção de então, que estávamos em estado de noivado. Éramos filhos daquela década, e injuriarei quem falar de hipocrisia. Nós não éramos hipócritas, éramos apenas crianças mudas a quem tinham dado o poder do fogo e não sabíamos usá-lo sem queimar o que não devíamos [...]. Foi um tempo perfeito. (JORGE, 2012, p. 288).

A escritora portuguesa ao inaugurar o romance diz que “na história de um bando conta-se sempre a história de um povo” (JORGE, 2012, p. 11). Diante disso, na escuridão em que temos vivido, sobretudo, no que tange às questões de gênero no Brasil, a literatura pode e deve iluminar as mentes mais recalcitrantes e sensibilizar o público leitor para a arquitetura de um mundo no qual a diversidade cultural possa ser compreendida sem estigmas. Afinal, a história de amor envolvendo João de Lucena e Solange de Matos pode nos ajudar a sair das sombras e a compreender de modo mais vertical o sentido da palavra alteridade. Por enquanto, infelizmente, nosso povo e a relação que mantém com pessoas de orientação sexual dissidente é uma história ignóbil, um *pas de deux* descompassado.

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine*. 4. ed. Paris: Éditions du Seuil, 2002.
- BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*. 1. ed. Paris: Éditions la Découverte, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- HALL, Stuart. *Identités et cultures. Politiques des cultural studies*. 2. ed. Paris: Éditions Amsterdam, 2008.
- JORGE, Lídia. *A noite das mulheres cantoras*. 1. ed. São Paulo: Leya, 2012.
- NEWITT, Malyn. *História de Moçambique*. 3. ed. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1997.
- STEINER, George. *Langage et silence*. 9. Ed. Paris: Les Belles Lettres, 2010.

VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER NEGRA: DO RACISMO AO ESTUPRO

VIOLENCE AGAINST BLACK WOMEN: FROM RACISM TO RAPE

Cinthia da Silva Belonia¹

Resumo: Este artigo pretende analisar a condição da mulher negra no período colonial a partir da narrativa de Isabela Figueiredo, *Caderno de memórias coloniais* (2010), abordando como o racismo era justificativa para toda a violência sofrida pela mulher negra durante o período colonial em Moçambique. A análise partirá de bell hooks e Angela Davis, dentre outros.

Palavras-chave: Gênero; Violência; Hipersexualização; Racismo.

Abstract: This paper aims to analyze the condition of the black women in the colonial period under the narrative of Isabela Figueiredo, *Caderno de memórias coloniais* (2010), addressing how racism was justification for all the violence suffered by the black women during the colonial period in Mozambique. The analysis will start from bell hooks and Angela Davis, among others.

Keywords: Gender; Violence; Hypersexualization; Racism.

Introdução

Este artigo pretende analisar a condição da mulher negra no período colonial de Moçambique a partir da narrativa de Isabela Figueiredo, *Caderno de memórias coloniais* (2010), abordando a hipersexualização dessas mulheres, pois é ostensiva a forma como a narradora apresenta ao leitor o racismo do colono que “ia às negras”, pois os homens, incluindo os casados, somente procuravam as negras para relações sexuais. A perpetuação desse racismo e machismo era dada por suas respectivas esposas que, ao invés de defenderem essas mulheres, criticavam-nas, considerando-as inferiores por “gostarem de fazer sexo”.

Caderno narra a infância da personagem narradora em Moçambique, o racismo por parte dos colonos portugueses e do pai, que, para ela, era quem lhe “trazia o mundo”. Em entrevista no final do livro, Isabela Figueiredo diz que esse livro é uma espécie de ajuste de contas com o pai, uma forma de absolvê-lo, mas também um ajuste de contas com os outros retornados vivos e com os portugueses que os maltrataram quando estes chegaram a Portugal sem saber que eles já haviam pagado um preço alto ainda na colônia. A autora é também uma retornada, assim como sua personagem. Branca, nascida em Moçambique, considera-se uma portuguesa moçambicana, segundo explica no anexo. Este livro é escrito em Portugal muitos anos após o seu retorno.

¹ Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense. Concluiu pesquisa acerca da presença do colono português em Moçambique nos romances *Caderno de memórias coloniais*, de Isabela Figueiredo, e *Crónica da Rua 513.2*, de João Paulo Borges Coelho.

Esse romance é a memória a partir do olhar de uma criança sobre o colonialismo português personificado na figura do pai. O livro alinha-se à geração dos netos que Salazar não teve: os filhos da Guerra Colonial, da ditadura, dos retornados, crianças com uma memória própria dos eventos que levaram ao fim o império português em África, ou a pós memória (aqueles que não têm memória própria desses eventos, mas cresceram ouvindo as histórias das quais não foram testemunhas). *Caderno* nos mostra, também, a violência bruta cotidiana dos brancos contra os negros: o racismo de cor, personificado na hipersexualização da mulher negra e na infantilização do homem negro.

A hipersexualização da mulher negra

Entre si, as mulheres brancas gostavam de criticar as mulheres negras, como podemos observar no segundo capítulo de *Caderno de memórias coloniais*, que inicia dizendo: “Os brancos iam às pretas” (FIGUEIREDO, 2010, p. 13). O assunto da mulher branca era o corpo da mulher negra, e este era reduzido ao sexo:

As pretas tinham a cona larga, mas elas diziam as partes baixas ou as vergonhas ou a badalhoca. As pretas tinham a cona larga e essa era a explicação para parirem como pariram, de borco, todas viradas para o chão, onde quer que fosse, como os animais. A cona era larga. A das brancas não, era estreita, porque as brancas não eram umas cadelas fáceis, porque à cona sagrada das brancas só lá tinham chegado o do marido, e pouco, e com dificuldade, que elas eram muito estreitas, portanto muito sérias, e convinha que uma soubesse disso das outras. (FIGUEIREDO, 2010, p. 13).

Segundo a narradora, comumente as negras que se relacionavam com os brancos engravidavam. No entanto, não cobravam deles a paternidade do filho, pois não tinham esse direito. Além disso, ninguém acreditaria nelas: “Como é que uma negra descalça, de teta pendurada, vinda do caniço a saber dizer, sim patrão, certo patrão, dinheiro patrão, sem bilhete de identidade, sem carteira de assimilada, poderia provar que o patrão era o pai da criança” (FIGUEIREDO, 2010, p. 14). Elas nada faziam por saber que poderiam apanhar. Muitos desses filhos jamais conheciam o pai. As negras se deitavam com o branco “a bem ou a mal”, que em seguida iam para suas honestas casas de família. O que ocorria a essas mulheres negras era a violação do corpo e não uma relação consensual.

O estupro da mulher negra é usado como castigo desde o tempo da escravidão, segundo Angela Davis. Enquanto os negros eram açoitados e mutilados, as negras eram também estupradas: “O estupro, na verdade, era uma expressão ostensiva do domínio econômico do proprietário e do controle do feitor sobre as mulheres negras na condição de trabalhadoras” (DAVIS, 2016, p. 20). Não só castigo para a mulher, mas também para seu companheiro, pois o estupro era usado como forma de

dominação e repressão, sendo seu objetivo oculto o de aniquilar o desejo de resistência das negras e, ao mesmo tempo, desmoralizar seus companheiros. Como a mulher negra trabalhava tanto quanto o homem negro e tinha a sua feminilidade apagada por conta disso, ela podia perceber a própria força e ter noção do seu poder de resistência. Para que isso não acontecesse, eram violadas sexualmente e, dessa forma, elas se lembrariam da sua condição de fêmea. “Na visão baseada na ideia de supremacia masculina [...], isso significa passividade, aquiescência e fraqueza” (DAVIS, 2016, p. 37).

bell hooks atenta para a programação da televisão nos Estados Unidos, na qual uma única semana é suficiente para notar como as mulheres negras são estereotipadas na sociedade norte-americana com a imagem predominantemente da mulher “perdida”, “da rameira, da vadia, da prostituta” (HOOKS, 2018, p. 92). Segundo ela, é do sistema da escravatura que radica a designação de todas as mulheres negras como sexualmente imorais. Tanto as mulheres brancas como os homens brancos justificavam a violação do corpo das negras cativas com o argumento de serem elas quem tomavam a iniciativa. Exatamente por isso, não é espantoso que além do corpo, a sexualidade da mulher negra também fosse tema da conversa entre as mulheres brancas de *Caderno*, que, quando reunidas, gostavam de comentar acerca delas e da facilidade com que tinham filhos, em uma gravidez seguida da outra, atribuindo essa característica da mulher negra ao fato delas “gostarem de fazer sexo” e de serem muito “abertas”, como supunham:

Uma branca não admitia que gostasse de foder, mesmo que gostasse. E não admitir era uma garantia de seriedade para o marido, para a imaculada sociedade toda. As negras fodiam, essas sim, com todos e mais alguns, com os negros e os maridos das brancas, por gorjeta, certamente, por comida, ou por medo. E algumas talvez gostassem, e guinchassem, porque as negras eram animais e podiam guinchar. Mas, sobretudo, porque as negras autorizavam-se a si próprias a guinchar, a abrir as pernas, a ser largas. (FIGUEIREDO, 2010, p. 22-21).

Mesmo sabendo da possibilidade de um estupro do branco contra a negra, a branca não se penalizava, como se a mulher negra fosse culpada pelo que lhe acontecia, pois eram vistas como animais que viviam com as pernas abertas. Segundo Angela Davis, em países capitalistas, as leis contra estupro foram fundadas para proteger os homens das classes altas das agressões que poderiam sofrer as suas mulheres: filhas e esposas. Não importava aos tribunais o que poderia acontecer com as mulheres das classes trabalhadoras. Exatamente por isso, os homens que estupraram essas mulheres, não sofrem as consequências dessa violência. No caso das mulheres negras e trabalhadoras de Moçambique, não só pouco importaria a um possível tribunal, como essa violência não era reconhecida como tal. O gesto de “ir às pretas” era algo naturalizado entre eles, inclusive entre suas mulheres. Essa violência contra o corpo da mulher negra se dá dessa forma porque ela sempre esteve atrás de todos na sociedade, segundo hooks:

Desde os tempos da escravatura que as gentes brancas estabeleceram uma hierarquia social assente na raça e no sexo que punha os brancos em primeiro lugar, as brancas em segundo, ainda que por vezes no mesmo patamar dos negros, que se encontram em terceiro, e as negras em último lugar. O que isto quer dizer, no contexto da política sexual da violação, é que se considera mais importante e significativo uma branca ser violada por um negro que milhares de negras serem violadas por um só branco. (HOOKS, 2018, p. 93-4).

No contexto moçambicano, segundo Figueiredo, um branco poderia casar com uma negra e esta ascender socialmente, por respeito ao branco, e sempre com ressalvas. No entanto, como a narradora de *Caderno* ressalta, uma mulher branca jamais poderia assumir um relacionamento com um homem negro, seria uma proscrição social, pois este nunca seria suficientemente civilizado. Além disso, hooks observa que estava bastante disseminada a tendência dos homens olharem para as negras como sexualmente indignas de respeito e, por isso, desprezavam suas conquistas. Uma negra poderia ter qualquer tipo de trabalho digno que seria sempre vista pelo branco como vadia ou prostituta. A mulher negra era sempre vista como um objeto sexual a disposição do homem branco.

Segundo Boaventura de Sousa Santos, a demonização do colonizado atinge o ápice quando se refere à mulher, pois esta é considerada responsável pela miscigenação que, nesse caso, é estigmatizada ao ser considerada um fator de degeneração da raça. Sergio Costa escreve que, para Gobineau², o negro estaria no degrau mais insignificante da hierarquia racial e, dessa forma, seriam inábeis para a vida civilizada:

Gobineau [...] mostra-se cético quanto ao progresso da humanidade, fundamentando seu pessimismo no ‘paradoxo racial civilizatório: quanto maior a ‘pulsão civilizatória’ da raça, tanto mais ela tende a assimilar as outras. E, quanto mais absorve sangue estranho, mais enfraquece e decai’ (COSTA, 2006, p. 157).

A posição subalterna do negro em sociedades colonizadas nunca ocorreu por questões de inferioridade biológicas, mas devido à escravidão e das questões sociais antagônicas. Portanto, a tentativa de branquear ou não a raça não apagaria esse período da história. bell hooks (2018) nos relata que durante a escravidão e depois é grande a desvalorização da feminilidade negra. Essa foi uma tentativa consciente e deliberada das pessoas brancas para sabotarem a autoconfiança e o amor-próprio da mulher negra. Essa desvalorização constante não era apenas consequência do ódio racial, mas sim um método calculado de controle social. Dessa forma, uma mulher negra não “se atreveria” a pensar que poderia disputar o mesmo espaço social que uma mulher branca. Além disso, a desvalorização institucionalizada da feminilidade negra permitia que os homens brancos as vissem

² Filósofo francês, foi um dos mais importantes teóricos do racialismo no século XIX.

como vadias ou prostitutas:

Os homens de classe baixa, que durante a escravatura pouco contacto sexual tinham tido com negras, eram incentivados a acreditar que tinham direito de acesso ao corpo das negras. Em grandes cidades, a sua luxúria por objectos sexuais negros levou ao nascimento de inúmeros bordéis, que forneciam corpos negros para suprir as necessidades crescentes dos brancos. O mito perpetuado pelos brancos de que as negras eram donas de uma sexualidade apurada encorajava os violadores e abusadores sexuais brancos. (HOOKS, 2018, p. 108).

Não à toa Frantz Fanon já observava a necessidade que mulheres negras tinham de embranquecer a raça, ao procurar se relacionar com homens brancos com esse intuito. Embranquecer é salvar a raça, não para preservar “a originalidade da porção do mundo onde elas cresceram” (FANON, 2008, p. 57), mas para assegurar sua brancura. Para o psiquiatra martiniano, qualquer mulher negra sabe disso e terá uma preocupação em escolher seus pares, para que sejam brancos podendo gerar filhos mestiços, até que seus descendentes sejam brancos. “As pessoas costumam pedir desculpas quando ousam propor um amor negro a uma branca” (FANON, 2008, p. 63). Segundo ele, as mulheres negras vivem assombradas pelo grande sonho de se casar com um branco e europeu, pois precisam de um homem branco, e nada mais que isso. Porque a negra se sente inferior, então aspira ser admitida no mundo branco, para passar da casta dos escravos para a casta dos senhores. No entanto, essa lógica não cabia no contexto moçambicano, pois lá não existia essa possibilidade de ascensão social, segundo a narrativa de Figueiredo. Em *Caderno*, a autora escreve que uma negra jamais poderia cobrar a paternidade de um filho seu a um homem branco.

A filósofa Djamila Ribeiro reforça o discurso de bell hooks ao observar que o mesmo apagamento da feminilidade da mulher negra ocorre aqui no Brasil desde o período colonial (mais antigo que o moçambicano). Aqui as negras também são estereotipadas como sendo “quentes”, naturalmente mais sensuais que a mulher branca e sedutoras de homens. No entanto, essa classificação que parte do olhar do colonizador, nada mais é que romantizar o fato de que a mulher negra, na verdade, foi estuprada por ele quando estava na condição de escrava. Ou seja, romantizam a violência sofrida por mulheres que não tinham direitos perante seus “senhores”.

A mulher negra, diferente da branca, não é tratada como frágil e casta. Por conta da escravidão, elas tiveram que realizar trabalhos que necessitassem do uso da força. A natureza feminina da negra escravizada, por exemplo, sempre fora ofuscada já que elas faziam o mesmo trabalho que os homens negros também na condição de escravos. O que diferencia a mulher negra do homem negro nessa mesma situação é o estupro. A mulher tem o seu corpo violentado sexualmente, o homem não. “A mulher negra ter sido submetida a esse tipo de violência sistematicamente evidencia uma relação

direta entre a colonização e a cultura do estupro” (RIBEIRO, 2018, p. 117). É claro que a mulher branca também está suscetível à violência sexual. No entanto, a negra encontra-se em um grupo mais propício a essa violência, visto que seus corpos já vêm sendo violentamente desumanizados historicamente, “ultrassexualizados, vistos como objeto sexual” (RIBEIRO, 2018, p. 117). São com esses estereótipos racistas, comuns na conversa entre as mulheres brancas de *Caderno*, que contribuem bastante para a cultura do estupro contra essas mulheres. Afinal, são as negras que “são vistas como lascivas, ‘fáceis’, as que não merecem ser tratadas com respeito” (RIBEIRO, 2018, p. 117).

No século XIX³, segundo hooks, a mulher branca se tornou um mito de pureza e virtuosidade, símbolo da Virgem Maria, isentando os homens brancos de vê-la com os estereótipos sexistas negativos da mulher comumente usados antes disso. Para isso a mulher branca teve que pagar o preço de abdicar dos seus impulsos sexuais. Segundo a autora, devido aos sofrimentos dos partos e ao grande número de gravidez e como isso se reduziu depois dessa mudança, provavelmente, essas mulheres não se importaram em abrir mão do prazer sexual. É no sistema escravagista que inicia a raiz de que a mulher negra é sexualmente depravada, imoral e perdida. A mulher branca e o homem branco justificaram a exploração sexual da mulher negra escravizada alegando que ela era promotora da relação sexual com o homem naturalmente. Afinal, a mulher branca era pura. É desse pensamento que nasce o estereótipo da mulher negra como selvagem sexual, semi-humana, animal tão sustentado pelas mulheres brancas de *Caderno*.

Sobre a necessidade que a mulher negra tinha de embranquecer a raça, dita por Fanon, este faz uma observação acerca das relações consensuais. Segundo o psiquiatra: “O fato de que alguns colonos brancos argelinos dormem com suas empregadinhas de quatorze anos não prova de modo algum a ausência de conflitos raciais na Argélia.” (FANON, 2008, p. 57). Como já fora mencionado antes, o contrário não existe. Um homem negro propor amor a uma mulher branca, no contexto colonial, é algo inadmissível. Não é que o amor seja aceitável em sociedade entre homem branco e mulher negra, mas a relação sexual, mesmo que essa mulher tenha seu corpo violado, é algo que todos sabem que acontece. Para Angela Davis, uma vez que as mulheres negras eram vistas como “fáceis” e prostitutas, as suas queixas de abuso sexual não careciam de legitimidade. A verdade é que “o racismo sempre serviu como um estímulo ao estupro” (DAVIS, 2016, p. 181).

É curioso como os estupros não são narrados na literatura e nem na teoria. O que se descreve sobre é que eles ocorrem e porque ocorrem. Virginie Despentes, em *Teoria King Kong* (2016), aponta a dificuldade em encontrar uma narrativa sobre esse tema, até mesmo para a sobrevivência de quem sofre o mesmo trauma:

Nenhuma mulher, após passar por um estupro, havia conseguido usar a linguagem para fazer dessa experiência o tema de um livro. Nada, nem guia, nem companhia. Isso não passa ao

³ Segundo hooks, no entanto, esse ideal de pureza da mulher branca é ainda mais antigo.

domínio do simbólico. É assombroso que nós mulheres não digamos nada às meninas, que não exista nenhuma transmissão de saber, de conselhos de sobrevivência, de conselhos práticos simples. Nada. (DESPENTES, 2016, p. 34).

Bruno Machado observa que, através do decreto nº 146, 10/05/1952, o então governo salazarista procurou contrariar o déficit de mulheres brancas nas colônias portuguesas em África estimulando o embarque de professoras e datilógrafas. A chegada dessas mulheres devia ser vista como parte de uma resposta mais ampla a problemas de controle colonial como a mestiçagem. Ao contrário do que se costuma pensar, o papel civilizador durante o período colonial não ficou apenas a cargo do colono homem. As mulheres brancas tinham sua função civilizadora de educar a mulher negra aos hábitos europeus, além de ensinar as crianças negras e aportuguesar tudo ao seu redor.

bell hooks (2018) escreve que não é difícil entender o significado de uma mulher negra oprimida sendo brutalmente torturada na frente das mulheres brancas da família (esposa e filhas), como na cena em que ela descreve um senhor de escravos ao castigar uma escrava, enquanto as filhas o observam escondidas atrás da cortina do quarto. Esses incidentes mostram para essas mulheres que a violência do marido servia de aviso caso elas não se mantivessem passivas. Certamente essas mulheres brancas, em algum momento, perceberam, de forma bastante cruel, é claro, que onde não houvesse mulheres negras, as vítimas seriam elas.

Ainda sobre a política de representação, Sérgio Costa observa que ora o negro é representado com o desenvolvimento moral e intelectual limitado, sendo infantilizado, ora cultiva-se a fantasia do negro hipersexualizado (oversexed). A “cona larga” citada em *Caderno de memórias coloniais* é, ainda hoje, uma forma da concepção das mulheres negras ao redor do mundo. O negro nesse livro é representado como os negros costumam ser em outras narrativas, reforçando sempre a imagem de indivíduos inferiores, irracionais, animalescos, infantilizados e hipersexualizados. Segundo Costa, essa política de concepção utiliza o corpo, na “sua estilização, sua performatividade e sua (re-) construção simbólica” (COSTA, 2006, p. 115) como meio vantajoso de sua viabilização.

Conclusão

O que o leitor percebe em *Caderno de memórias coloniais* é que o estupro da mulher negra, assim como as outras violências sofridas por ela, ocorre justamente por ela ter a cor que tem. A violência sofrida por essas mulheres é, antes de tudo, racismo. No entanto, diferente dos homens do mesmo grupo racial, por ser do gênero feminino, elas sofrem mais. Estão abaixo do homem negro,

que estão abaixo da mulher branca na hierarquia da humanidade criada pelo patriarcado branco.

Para as mulheres brancas deste romance, o sexo e, consequentemente, o prazer que se sente nele, era algo relegado apenas à mulher negra. A mulher branca é marcada pela presença religiosa e seu preconceito, sendo assim, a ausência do sexo confere a ela alguma dignidade. No entanto, essa era apenas mais uma forma de opressão. Ninguém era livre sexualmente, nem a mulher branca, ao negar gostar de sexo ou silenciando sobre o assunto, nem a mulher negra, ao ser estuprada pelo homem branco. Além disso, mesmo sendo ambas, negras e brancas, vítimas do sexismo, as primeiras eram vítimas também do racismo, sendo sujeitas a opressões que nenhuma branca precisava suportar. O imperialismo racial branco, tão discutido por Albert Memmi (2007), deixa claro que a mulher branca, por mais vítima do machismo que possa ser, também era capaz de adotar o papel de opressora em relação às negras e negros.

Bibliografia

COSTA, Sérgio. *Dois Atlânticos*: teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução: Heci Regina Candiani. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

DESPENTES, Virginie. *Teoria King Kong*. Trad. Márcia Bechara. São Paulo: n-1 edições, 2016.

FANON, Frantz. *Pele negra máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FIGUEIREDO, Isabela. *Caderno de memórias coloniais*. 4. ed. Coimbra: Angelus Novus, 2010.

HOOKS, bell. *Não serei eu mulher?* As mulheres negras e o feminismo. Tradução: Nuno Quintas. Lisboa: Orfeu Negro, 2018.

MEMMI, Albert. *Retrato do Colonizado precedido do Retrato do Colonizador*. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro?* 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Pela mão de Alice*: O social e o político na transição pós-moderna. São Paulo: Cortez, 1997.

A ARTE É DIVINA DEMAIS PARA SER NORMAL: DRAG QUEERS E POLÍTICAS DE SUBJETIVAÇÃO NA CENA TRANSFORMISTA¹

ART IS TOO DIVINE TO BE NORMAL: DRAG QUEERS AND SUBJECTIVE POLICIES IN THE TRANSFORMIST SCENE

Djalma Thürler²

Armando Azvdo³

Resumo: Os autores entendem a *drag queen* enquanto uma experiência artística, enquanto espetáculo, existência temporária de um corpo sobre outro. Se valem de artistas estrangeiras e brasileiras para pensar como uma *drag queer* cria modos dissidentes, contraculturais para abrir pontos de fuga e implodir certos paradigmas normativos e essencialistas da arte drag.

Palavras-chave: Arte, Políticas de Subjetivação, Drag Queen.

Abstract: The authors understand the drag queen as an artistic experience, as a spectacle, the temporary existence of one body over another. They use foreign and Brazilian artists to think like a drag queer creates dissident, countercultural ways to open vanishing points and implode certain normative and essentialist paradigms of drag art.

Keyword: Art, Subjectivation Policies, Drag Queen

Uma das expressões artísticas de maior importância a nível representativo para a chamada comunidade LGBTQI+, o transformismo vive atualmente um momento de grande popularização, atingindo outros nichos de público, especialmente após a estreia do *reality show* estadunidense “RuPauls Drag Race”, em 2009, programa de competição que visa entregar o título de *America's next Drag Superstar*. O *reality*, composto por desafios semanais, testa as habilidades, o desempenho e os conhecimentos sobre atuação, canto, dança, costura, performance, dentre outras mais para avaliar se as participantes possuem *charisma, uniqueness, nerve and talent*, “contudo, muitos ainda não entendem o que é a cultura *drag*, nem o longo percurso enfrentado por esses profissionais para alcançar a posição de destaque na mídia” (SILVA; SANTOS, 2018, p. 1).

1 Este trabalho foi realizado no âmbito da Linha de Investigação “Intersexualidades”, do ILCML, financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do Programa Estratégico “UID/ELT/00500/2013” e por Fundos FEDER através do Programa Operacional Fatores de Competitividade – COMPETE “POCI-01-0145-FEDER-007339”.

2 Professor Associado II e Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFBA, Coordenador do NuCuS e diretor artístico da ATeliê voadOR | djalmathurler@ufba.br

3 Mestrando do Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade da UFBA | armando.azvdo@gmail.com

Muitas vezes confundidas com transsexuais e/ou travestis, concordamos com Igor Amanajás, para quem é preciso

desassociar o pensamento de que a *drag queen* é uma identidade de gênero, uma forma artística relacionada com a questão sexual do indivíduo. Por mais que a *drag queen* se apresente, na maioria das situações, em ambientes de cultura gay, a forma artística em si não se correlaciona diretamente com o conceito de identidade de gênero ou orientação sexual. (AMANAJÁS, 2014, p. 2)

Entendemos, então, que as/os artistas transformistas estão a problematizar questões ligadas ao gênero enquanto fator biológico, mostrando em suas performances nos palcos dos bares ou casas noturnas onde costumam fazer *shows*, potências teatrais, ora femininas, ora masculinas, “espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes” (BARTHES, 1964, P. 41-42 *apud* PAVIS, 1999, p. 372). Por essa ótica, entender uma *drag queen* enquanto uma experiência de gênero que está para o palco e não para a vida, se mostra uma peça chave para a compreensão de algumas distinções entre o ser *drag* e a vivência trans, embora a primeira, enquanto experiência artística, possa ser performada tanto por homens e mulheres cis, quanto pelas pessoas transexuais e travestis.

Drag queens/kings e transformistas, de modo geral, são artistas que performam gênero enquanto espetáculo, enquanto existência temporária de um corpo sobre outro, um corpo utópico temporal que existe durante o tempo da performance, o tempo da montação⁴, que é um tipo de performance, “um tipo de tradição das poéticas plásticas e visuais cuja centralidade de objeto se encontra enunciada na corporeidade do próprio artista. O artista toma o seu corpo como objeto central de sua reflexão, fazendo-a integrar-se ao conjunto do que se chama a *body art*” (NORONHA, 2005, p. 131). Fazendo uso da performance de gênero de maneira hiperbólica e muitas vezes estereotipada, a performance *drag* “subverte o sujeito que copia” (LOURO, 2016, 87-88) em shows, brinca com os conceitos de *homem* e *mulher* de maneira lúdica e cênica, traz uma corporeidade relativa à leitura que se tenha sobre o feminino e faz uso de elementos externos de caracterização, como figurinos, maquiagem e perucas que auxiliam o processo de transformação, porque

a montagem acontece por meio de truques e próteses com duração temporal. Nos rituais de metamorfose, o disfarce é a principal e mais eficiente estratégia para atingir um referencial estético idealizado. Porém, ao mesmo tempo em que se apagam atributos de um corpo, este suporte tem todas as suas características visuais eliminadas para dar vida ao personagem,

⁴ Termo proveniente do pajubá, espécie de dialeto usado por travestis e demais membros da comunidade LGBTQI+ brasileira que “pode ser a marca de uma aliança, (...) focos de resistência à cisheteronormatividade na sua política de apagamento e destruição material e epistemicida” (OLIVEIRA, 2019, p. 1).

mas são convocados para construir em conjunto os códigos de um novo ser. (SANTOS, 2013, p. 3)

A montação seria então o processo pelo qual as artistas se submetem para atingir o visual desejado e corporificar suas personagens *drags*. Laís Fontenelle Pereira destaca que

o termo se generalizou para a vestimenta *Clubber* e passou a significar um modo de se adornar mais extravagante ou *fashion*. Mas não podemos esquecer que o excesso como norma de vestimenta sempre encontrou sua expressão suprema na figura das *drag queens*, que, sem querer ser confundidas com mulheres, reproduziam um espírito hollywoodiano, com perucas, muitos paetês muitas cores berrantes, refletindo a estética do exagero e recuperando o *glamour* feminino. (PEREIRA, 2003, p. 76)

A Genealogia da Montação

A história do transformismo remete à própria história do teatro. Amanajás, em seu artigo intitulado “Drag Queen: um percurso pela arte dos atores transformistas” (2014), apresenta uma linha cronológica do surgimento, inicialmente, de homens fazendo uso de máscaras e figurinos, atuando enquanto personagens femininas no teatro grego a partir de 534 a. C. até os dias de hoje, quando a arte transformista consegue atingir espaços além dos palcos dos teatros.

Ainda segundo Amanajás (2014), por volta de 1100 d.C., incapaz de controlar as manifestações populares pagãs da sociedade, a Igreja teria decidido trazer o teatro para dentro de seu espaço, propondo pequenas encenações de algumas passagens bíblicas. Por seu caráter altamente patriarcal, a igreja nunca teria permitido que as mulheres atuassem em funções diretas em suas atividades. Desse modo, as poucas personagens femininas que tinham em suas narrativas teatrais eram interpretadas por rapazes ainda adolescentes.

Alguns anos mais tarde, já desvinculado da igreja, mesmo que não houvesse lei impedindo ou proibindo a aparição de mulheres no palco elisabetano e jacobino, o então teatro elisabetano do século XVI, também reservava os papéis femininos⁵ a jovens adolescentes homens – meninos entre dez e treze anos. Especula-se, inclusive, que “Shakespeare, ao conceber suas personagens femininas, ao rodapé da página em que descrevia tal papel, marcava-o com a sigla *drag - dressed as a girl*⁶ -, para sinalizar que aquela personagem seria interpretada por um homem” (AMANAJÁS, 2014, p 10).

5 As mulheres somente vão entrar em cena, no teatro inglês, depois da Restauração da monarquia, após 1662.

6 Vestido como menina, em tradução livre.

Para o autor, algumas das causas que tornaram possível o desdobramento dessa linguagem (assim como um maior acolhimento pelo público de diferentes esferas sociais) foram as crescentes mudanças de pensamento da sociedade em relação aos direitos humanos e cívicos da comunidade LGBTQI+, além da reordenação da concepção de identidade sexual e da luta das minorias por um espaço de igualdade e respeito. Acrescentaríamos que, para a população LGBTQI+, o *armário* se constituiu uma política de sobrevivência e resistência a partir da criação de uma subcultura, dando “consistência abrangente à cultura e à identidade gays, ao longo do século XX” (SEDWICK, 2007, p. 22), criando modos específicos de sociabilidade mas, também, novos arranjos estéticos, como é o caso da cultura *drag*.

Em 1990, o aclamado documentário “Paris is burning”, da diretora Jennie Livingston, gravado em Nova Iorque em diferentes fases da década de 1980, apresentava para o mundo o universo dos chamados *BallRooms* – espaços de socialização dos corpos da comunidade LGBTQI+ negra dos Estados Unidos que “frequentemente serviam como um substituto para as famílias dos jovens gays e pessoas trans que haviam sido rejeitadas por suas famílias de origem, devido à sua sexualidade ou identidade de gênero” (SIERRA; NOGUEIRA; MIKOS, 2016. p.7). Nesse sentido, homens e mulheres, *bichas*, travestis e *drag queens* se organizavam nas chamadas *Houses*, que, em sua maioria, eram rotuladas com nomes de grifes e estilistas, sendo chefiadas por membros lendários que assumiam as posições de “pais” ou “mães” dos grupos. Mais do que coletivos, as *houses* funcionavam como espécies de famílias, unidas não só pelas semelhanças nas narrativas de vida de seus membros, mas por muito afeto e apoio mútuo.

Nos bailes (ou *Ballrooms*), as casas (ou *houses*) se reuniam para desfilar seus melhores trajes e performances, disputando em verdadeiras guerras, em diversas categorias. Os vencedores recebiam troféus e a alcunha de *legendary*, tornando-se figuras de grande prestígio. O *runway*, uma das categorias mais importantes para os bailes, tratava-se de um desfile temático, no qual os competidores de cada família precisavam apresentar-se com a maior verossimilhança possível, segundo o tema definido, seja como uma grande atriz hollywoodiana ou um empresário branco. A idéia por trás das categorias era mostrar que mesmo colocados em condição de marginalidade, tendo acesso negado a espaços e oportunidades de emprego, os membros da comunidade sabiam se portar como suas inspirações. Era o mais perto que conseguiram chegar da fama, da fortuna, do estrelato e dos holofotes, tendo como grande fantasia de vida o *American way of life* que vinha determinando o melhor jeito estadunidense de se viver. Baseado em muito luxo e poder, esse modo de vida era representado em narrativas protagonizadas por homens e mulheres de família tradicionalmente construídas por pessoas brancas, em todo tipo de publicidade, no cinema e demais espaços de pro-

paganda da época, como aponta Pepper Labeija, *drag queen*, mãe da *House Of Labeija*, em uma das passagens no documentário “Paris is burning”:

Sempre via como os ricos viviam e sentia isso, sabe, me estapeava e dizia: “eu tenho que ter isso!”. Porque eu nunca me senti bem em ser pobre. Nunca! Nem classe média serve para mim. Vendo os ricos como na novela “*Dynasty*” viviam, aquelas mansões, e eu pensava: “essas pessoas tem quarenta quartos em casa! Meu deus, que tipo de casa é essa?”. Nós temos três. E se eu poderia ter isso, porque não tive? sempre me senti enganada. Sempre me senti enganada por essas coisas assim”. (LBEIJA *In LIVINGSTON*, 1990)

Em outro momento do documentário, a mãe da família Labeija fala sobre a influência que as vedetes tiveram para as *drag queens*, até serem superadas pela febre das divas do cinema como Marilyn Monroe e Elizabeth Taylor, as quais também foram substituídas, enquanto referência de beleza, estética e comportamento por *top models*, a citar, como exemplo, Christie Brinkley. Dorian Corey, outra *persona drag* de grande contribuição para a construção do documentário em questão, enfatiza a rejeição que existia em relação às personalidades negras enquanto influência, afinal

as crianças de hoje, as crianças que são jovens, eles usam a televisão, sabe? Fui à vários bailes e eles tinham categorias como da novela “*Dynasty*”. Sabe, querem que você se pareça com Alexis ou Krystle. Acho que é um sinal dos tempos. Quando cresci você queria parecer Marlene Dietrich, Betty Grable. Infelizmente, eu não sabia que queria era parecer com Lena Horne. Quando cresci, claro... As estrelas negras eram estigmatizadas. Ninguém queria parecer Lena Horne. Todos queriam parecer Marilyn Monroe. (COREY *In LIVINGSTON*, 1990.)

O depoimento de Dorian Corey reforça que, nos bailes, a subjetividade mirada pelas frequentadoras ia em direção à verossimilhança da mulher e dos ideais femininos hegemônicos, “ligados a padrões brancos de beleza e, portanto, dizem respeito a um sistema de poder e exclusão aprofundado em racismo” (SALES; MELLO, 2015, p.2), assim como fora “*Dynasty*”, a novela citada tanto por Labeija quanto por Corey. Essa série de televisão estadunidense, produzida pela emissora ABC, criada por Richard e Esther Sapiro e transmitida entre os anos de 1981 a 1989, com recordes de audiência, contava a saga da poderosa e milionária família de Petroleiros Carrington. Houve exibição de nova versão em 2017, que pode chegar em 2018 aos lares de todo o mundo através do sistema de *streaming* Netflix. Tal série foi, assim como o filme “*Gentlemen prefer blondes*” (1953), estrelado por Marilyn Monroe e tantos outros produtos da chamada *indústria cultural* estadunidense, a criar e reforçar um modelo padrão de vida, baseado em muito luxo e consumo de roupas de grife e jóias, além de propor um padrão de beleza branco e higienizado, que logo se

tornou o grande objeto de desejo não só de *drag queens*, como de travestis e mulheres transsexuais como Venus Xtravaganza. No citado documentário, Venus fala sobre a fantasia de vida da América branca: “Eu queria ser uma menina branca, rica e estragada. Elas conseguem o que querem e quando querem. Não tem que lutar com as finanças para conseguir coisas legais, roupas legais... Não é um problema para elas. (XTRAVAGANZA In LIVINGSTON, 1990).

Em algumas outras passagens do documentário podemos ver, ainda, *posters* de celebridades brancas e glamurosas colados nas paredes dos quartos das entrevistadas, enquanto elas as endeusam e falam do sonho das modificações corporais, como implantes de silicone ou uso de hormônios para atingir o ideal de corpo feminino, vendidos na mídia e largamente consumidos pela sociedade.

Agora, as *drag queens* já alcançavam o rádio, a televisão e o cinema, a exemplo da *drag* Divine que se tornou um ícone do cinema *underground* estadunidense atuando em diversos filmes do cineasta John Waters. Porém, é na década de 90 que a cultura *drag* atinge o *mainstream*, sendo retratada no aclamado filme “Priscilla: a rainha do deserto”. Além disso, houve também a ascensão da *drag queen* RuPaul, que representou o ápice da cultura, tendo ainda hoje feitos de grande relevância para sua categoria artística, como o *reality show* “RuPaul’s Drag Race”, citado por Luiz Henrique Silva e Aldo Luiz Santos, no artigo “Ascensão da cultura *drag*: Um fenômeno pós-”RuPaul’s Drag Race”:

RuPaul, uma *drag* negra, alta, loira, elevou a arte tão marginalizada nos anos 70 e 80 para o mundo da música, com seu *single Supermodel*; para o cinema, com suas produções originais e participação em filmes diversos; e para o mundo da moda, sendo modelo para diversas marcas. Contudo, nenhum desses feitos superou a criação de seu *reality show*, “Rupaul’s Drag Race”. (SILVA; SANTOS, 2018, p. 4)

Estreado na televisão estadunidense em 2009, apresentado por RuPaul, a competição protagonizada por *drag queens* premia em dinheiro e com o título de *America’s Next Drag Superstar*, ou seja, a melhor *queen* de cada temporada, tendo finalizado há pouco tempo a sua décima primeira edição, movimentando e incentivando a cena *drag* de todo o mundo.

Nesse mesmo, movimento, em 2018, estreou na TV estadunidense pelo canal FX, a série ficcional “*Pose*”, criada por Ryan Murphy, Brad Falchuk e Steven Canals, que retrata alguns dos dramas vivenciados pela comunidade de *drag queens*, em Nova Iorque, no final dos anos 1980, em meio ao auge dos BallRooms, a crise da Aids e todas as demais violências às quais estavam submetidas. Sucesso de audiência, a série teve sua segunda temporada lançada no ano de 2019 e já tem

uma terceira temporada agendada, com lançamento previsto para 2020.

As *Divinas brasileiras*

Talvez possamos dizer que, no Brasil, alguns dos artistas que mais tenham tido visibilidade nos palcos dos teatros, travestidos, foram os escandalosos *Dzi Croquettes*, artistas masculinos, barbados e de pernas peludas que, na década de 70, se apresentavam vestidos em saltos altos, paetês e muito glitter. Alcançaram reconhecimento em teatros no Brasil e na França, com *shows* de grande potência política e artística, como é retratado no documentário “*Dzi Croquettes*”, de 2009, dos diretores Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Djalma Thürler, pesquisador na Universidade Federal da Bahia, em 2011, reuniu as teorias de gênero de Butler e de poder de Foucault como fontes principais para o estudo “*Dzi Croquettes: a instabilidade como imperativo, o hibridismo como riqueza*” e pensou que

além de ser um grupo de estética arrojada, de rompimentos e mudanças radicais, foram responsáveis por questionar um padrão hegemônico de masculinidade e sexualidade. Os *Dzi* foram pós-estruturalistas quando ainda desenhávamos os pilares teóricos dessa corrente. Para eles o gênero era mutável, múltiplo, e não apenas o masculino e o feminino. Eles implodiram a constituição da masculinidade quando foram mulheres e *bichas* em corpos marcados por pêlos. 13 homens que ajudaram a dilatar as normas, a flexibilizar os “corpos dóceis” que, em plena ditadura militar, eram mais do que vigiados e punidos. (THÜRLER, 2011a, n.p.)

De alguma forma o fenômeno *Dzi*, “a história do grupo, bem como seus desdobramentos, merecem destaque na memória recente da cultura brasileira” (THÜRLER, 2011b, n.p.) porque, sem dúvidas, não apenas foram lidos como precursores do movimento gay no Brasil, mas, também, inspiradores de uma atmosfera cultural que contagiou, pelo menos, os últimos 30 anos do século passado, como o gênero teatral Besteiro e o grupo musical “As Frenéticas”. Além disso, também inspiraram *shows* em boates, bares, teatros, aparições na TV, como das personagens Vera Verão, Nanny People e, mais recente, na cena musical, Pabllo Vittar. Também são desencadeadores de inúmeras ações de *transmedia storytelling*, como redes sociais, *vlogs* e canais de comunicação que não param de crescer, num processo aparente de retroalimentação de si mesma.

Outro fenômeno que não podemos esquecer, quando se fala na história do transformismo no Brasil, é o das *Divinas Divas*, retratadas em documentário homônimo, em 2017, dirigido por Leandra Leal. O filme apresenta a trajetória dos ícones da primeira geração de artistas travestis reconhecidas do país, que, no palco do teatro Rival, no Rio de Janeiro, fizeram história.

Com relatos colhidos em meio a uma apresentação realizada em 2014 no próprio teatro Rival, Rogéria, Jane Di Castro, Divina Valéria, Eloína dos Leopoldos, Camille K, Fujika de Halliday, Marquesa e Brigitte de Búzios contam sobre suas vidas nos palcos e nas ruas do Rio de Janeiro e do mundo, num período marcado pela ditadura militar. Este período, sinteticamente, privou muitas pessoas de liberdade, direitos e bom gosto, sensação próxima da que capturou Fernanda Young, em um paralelo entre o atual governo do Brasil e o regime militar. Segundo a escritora, há algo em comum entre o hoje e o ontem, “a cafonice que detesta a arte” (YOUNG, 2019, p.3).

As artistas travestis que surgiram durante os anos 60 e ganharam destaque com seus espetáculos, substituindo as famosas vedetes com seus teatros de revista – que aos poucos já deixavam de lotar as casas de *shows* da época (VENEZIANO, 1991) –, estiveram desafiando as lógicas normativas expressando suas identidades de gênero, enquanto travestis na vida e artistas transformistas nos palcos. Enfrentamento, nesse sentido, diferentes formas de cerceamento, porque

na década de 60, em plena ditadura militar, período em que essas artistas começaram a fazer sucesso nos teatros e boates *gays* do centro do Rio, as travestis não podiam circular nas ruas porque eram perseguidas pela polícia. Elas também eram impedidas de conceder entrevistas na divulgação dos *shows* que aconteciam no Teatro Rival, importante espaço cultural da época. Era um contexto de muita opressão, em um momento em que a homossexualidade ainda era oficialmente considerada uma doença no Brasil. (CHAMUSCA; JUNIOR, 2018, p 2)

No referido documentário, fica explícita, à época, a forma desumana como eram tratadas as travestis. Em uma das passagens do filme, a personagem Marquesa fala sobre ter interrompido a sua performatividade de gênero enquanto travesti, aceitando a transformação apenas nos palcos, para não afrontar sua família que, em certo momento, teria chegado a interná-la, submetendo-a a tratamento em um sanatório.

As divinas divas, no palco do teatro Rival, ao largo da prostituição que se mostrava como única perspectiva para um corpo travesti, eram um ato político, se apropriavam de ferramentas artísticas para firmar suas existências e afirmar publicamente suas percepções sobre identidades de gênero. Pioneiras na constituição de uma identidade coletiva travesti a partir da apropriação de tecnologias médicas, como o uso de hormônios e o implante de silicones, artistas como Rogéria e Camille K, que iniciaram suas carreiras enquanto maquiadoras de celebridades, passaram também a se verem como estrelas. Inspiradas em outras celebridades, como é o caso da Camille K em relação à cantora Marlene – famosa em meados dos anos 1940 –, começam a experimentar o feminino para atuar em *shows* e, pouco tempo depois, cotidianamente.

No filme, a, partir das muitas músicas incluídas nos repertórios de algumas das artistas e seus relatos de viagens à França, fica perceptível a relação que as divinas divas tinham com a cultura francesa e com as divas deste país. Em dado momento do filme, Eloína dos Leopoldos, em conversa com as demais *divinas*, pergunta à Valéria como teria sido chegar em França e ter visto pela primeira vez um universo de travestis “prontas”, referindo- se à Zambella, Minouche, Bambi, Capucin – travestis que fizeram sucesso nas noites francesas, especialmente numa espécie de boate (ou *cabaret*) chamada de *Le Carrousel*, em Paris.

Eloína dos Leopoldos, em suas falas, parece se orgulhar da aparência que construiu, citando em dado momento a extensa lista de procedimentos cirúrgicos pelos quais se submeteu, como as duas cirurgias plásticas no nariz, duas nas orelhas, além da diminuição dos lábios que, segundo a mesma, parecia o de uma “mulatona”, e o implante de seios que teria feito em Hong Kong. É importante ressaltar que, embora a experiência travesti, hoje, não necessariamente dependa de tais modificações no corpo, Eloína demonstra como em sua época tais procedimentos eram importantes para se atingir passabilidade:

Eu tive sempre isso de querer ser mais perfeita, sabe?! Eu procurei logo a fazer porque eu acho que para ser um bom travesti, tem que ter uma bonita pele, tem que tá com manicure, tem que ter uma bela mão... Eu sou de opinião assim, senão, se não tá dando, se cobre ou então não faz. Eu também vejo cada coisa aí na rua, que chega a assustar né. Primeira coisa: pra virar mulher tem que tirar a barba! que hoje não dói nada, na quarta vez já está bem. (LEOPARDOS In LEAL, 2017)

A cultura estadunidense também é forte influência para as *Divinas Divas*, assim como foi para os *Dzi Croquettes*, o que pode ser percebido a partir das referências que fazem aos grandes *shows* da *Broadway*, ao quadro com a imagem de Marilyn Monroe posicionado ao lado de Rogéria enquanto esta cede uma entrevista, ou à repetição constante da música “*New York, New York*”, presente em seus repertórios.

No contexto histórico do transformismo no Brasil, é válido ainda citar como uma das precursoras a emblemática Madame Satã, retratada no longa-metragem dirigido por Karim Ainouz, em 2002. Protagonizado pelo ator Lázaro Ramos, o filme acompanha a trajetória de José Francisco enquanto um anti- herói: uma *bicha preta*, atravessada por contradições, embora malandro violento e chefe de família rígido, sonhadora, sensual e sofisticada dançarina, inspirada por Josephine Baker.

Frequentadora do boêmio bairro da Lapa, no Rio de Janeiro, em meados do século XX, referência da cultura marginal do período, teria sido detida em vários momentos ao longo de sua

vida, na maioria das vezes por desacato à autoridade. Lutando capoeira com mais de um policial em muitas dessas ocorrências, geralmente estava respondendo a insultos que tivessem como alvos mendigos, prostitutas, travestis e negros.

Marginalizada, dentre outros motivos, por não ter submetido o seu corpo aos binarismos de gênero, apesar das diferenças de contextos e épocas vividas, a história de Madame Satã pode hoje ser colocada em paralelo à das *Divinas Divas* que, embora tivessem seus corpos travestilizados enquanto armas políticas frente à grande repressão que enfrentaram em suas épocas, ocuparam um lugar de reconhecimento por seus trabalhos. Porém, também por conta da estética higienizada que representavam, assim como Pabllo Vittar e RuPaul, as *Divinas Divas* estão a representar o feminino a partir de referências hegemônicas do cinema e da música *pop*, de modo geral, com visuais marcados por traços da heteronormatividade.

Vale ressaltar aqui também os contextos que separam as *Divinas Divas* de Pabllo Vittar, já que estiveram ativas artisticamente em períodos sociopolíticos distintos, além de representarem letras diferentes na sigla LGBTQI+, sendo as *Divinas*, em sua maioria, travestis ou transexuais, e a Pabllo, uma personagem *drag* do jovem gay Phabullo Rodrigues da Silva:

Se, na década de 60, as oito artistas travestis apresentadas no documentário estavam disputando a existência, uma vez que até os dias de hoje a expectativa de vida das travestis está muito abaixo do restante da sociedade, e tiveram suas carreiras circunscritas a casa de *shows* específicas, na atualidade, Pabllo Vittar disputa manter-se nos grandes palcos, pulverizando as barreiras que dividem cenas musicais *mainstream* e das comunidades LGBTQ. (CHAMUSCA; JUNIOR, 2018, p 3)

Como afirma Tess Chamusca e Edinaldo Mota Junior, Pabllo Vittar teria começado a ganhar notoriedade fazendo versões abrasileiradas de músicas *pop* internacionais, se inspirando também nas divas desta indústria musical como Rihanna, Beyoncé, Lana Del Rey, Nick Minaj e Ariana Grande, as novas divas internacionais após o fenômeno *pop* Madonna, que muito influenciou uma geração de *drags* ainda anterior à Pabllo. Para as autoras,

se Rogéria se intitulava a travesti da família brasileira, poderíamos dizer que Pabllo seria a *drag* da família brasileira, presente nos sons dos aniversários de crianças, nos programas de auditório de maior de audiência da televisão, nas latas do refrigerante mais consumido no país. (CHAMUSCA; JUNIOR, 2018, p. 3).

Após RuPaul se popularizar no Brasil e Pabllo Vittar chegar à maioria dos lares brasilei-

ros com suas músicas dançantes, podemos registrar um grande crescimento da cena *drag*, ocupando especialmente o cenário musical brasileiro, a citar Glória Groove e Aretuza Lovi que, assim como Pabllo, muito têm investido em parcerias com artistas renomados do cenário pop nacional...

Drag Queers e outras estranhezas

Como diz Fujika de Halliday, em “Divinas Divas”: “Diva é diva!”. A problemática em torno do conceito deste termo, especialmente dentro da comunidade LGBTQI+, se dá pelo vínculo com as glamurosas mulheres do cinema e da música, que são colocadas enquanto referência de beleza e comportamento, como Marilyn Monroe, Madonna, Lady Gaga e tantas outras divas já mencionadas. Elas servem de influência para a transformação de *drag queens* e transformistas, que muitas vezes encontram dificuldade na reprodução de tais estéticas, sobretudo pelo alto preço que sua manutenção necessita.

A reprodução de um visual marcadamente heteronormativo parece ser uma premissa para o devir *drag*, com o uso de perucas das mais variadas tonalidades e tamanhos e maquiagens corretivas. Nesse sentido, em uma das primeiras temporadas do *reality show* “RuPaul’s Drag Race”, Onigina, uma das candidatas ao título de *America’s next Drag Superstar*, foi constantemente criticada por não usar perucas, embora estivesse sempre muito bem maquiada e vestida na maioria de suas montações. Enquanto fenômeno da indústria cultural estadunidense, como já dito anteriormente, RuPaul tem quebrado barreiras geográficas e influenciado o modo de fazer *drag* de diversos países, tanto quanto as divas do *pop* atuais já citadas.

A experiência do consumo se torna também bastante relevante para a cultura da montação, quando muitas vezes se almejam vestidos, jóias e perfumes de grife – ou ao menos que assim pareçam –, para serem consideradas divas. José Juliano Gadelha em um de seus escritos, comenta o modo com que muitas *drag queens* encontram para manterem esses determinados padrões de montação, como

o fascínio dessas personagens por bens caros, as vezes, é tão grande que algumas delas num desejo de possuí-los chegam a darem seu salário mensal completo no ato da compra de alguma peça ou a compram por meio de cartões de crédito ou cheque, nunca chegando a pagar de fato os produtos adquiridos. (GADELHA, 2009, p 206)

Como também aponta Gadelha, no caso das transsexuais brasileiras, os chamados “voos

de beleza” são vistos como oportunidades de viajar para cidades européias consideradas por muitas como “cidade dos sonhos”, almejando voltar para o Brasil ostentando uma outra aparência, a partir dos procedimentos estéticos aos quais se submeteriam, trazendo consigo bens de luxo como vestidos de grifes caras, sapatos de marcas famosas e joias valiosas:

Esse voo corresponde ao processo de levar pessoas de uma cidade, para elas atuarem como profissionais do sexo em outra cidade. Em geral, as trans chamam “voo da beleza”, porque, uma vez em locais como a Europa, os cachês são significativamente mais altos do que o preço do programa em países como o Brasil, e o que permite as brasileiras trabalhadoras do sexo ter, quando estão na Europa, mais capital para investirem na aparência corporal. Aqui a ideia de que se passa é que as pessoas voltam mais belas do que estavam antes do voo. (GADELHA, 2009, p 205)

Nesse sentido, ser ou parecer uma diva está muito mais relacionado a ter “cara de rica”, do que de fato ter dinheiro. Estamos falando de verossimilhança, “aquilo que nas ações, personagens, representações, parece verdadeiro para o público, tanto no plano das ações, como na maneira de representá-las no palco” (PAVIS, 1999, p. 428). Mas a noção de diva pode se tornar ainda mais complexa. Gadelha acrescenta que “diva” também pode ser a pessoa que possui características admiradas por outras pessoas. Dependendo da situação, uma *drag*, com a fama de audaciosa, pode ser tanto uma “diva” como uma “trunqueira” ou “perigosa”, ou seja, apresentar características tidas como extremamente sujas, grotescas, obscenas pode levar alguém a ser uma “diva” para outrem (GADELHA, 2009, p 202).

Esse é o caso da já citada divina *drag queen* Divine, que nos filmes do cineasta John Waters exalta o estranho, chegando a comer fezes em uma das cenas de “Pink Flamingo” (1972), e aparecendo com o rosto desfigurado por ácido, sendo convidada a realizar *Freak Show* e se tornando uma musa do grotesco em “Female Trouble” (1974).

Os *freak shows*, que já são referência para muitas *drags*, eram espetáculos bastante populares nos Estados Unidos no século XIX, nos quais havia a exploração do que se entendia como exótico e anormal, tratando como monstros seres humanos que tivessem algum tipo de anomalia ou deformidade física, como era o caso, inclusive, de muitas mulheres com barba. Importante, pois, frisar que

o *freak*, a princípio, corresponde a uma matéria corporal “anormal”, mas também faz referência a comportamentos bizarros. Em seu trabalho sobre a “Freak Art e a Body Art”, Ozana (2005) observou que uma das atrações muito comuns do *Freak*, nos Estados Unidos, do sé-

culo XIX, eram fetos defeituosos trazidos de diferentes locais. Outra atração comum, nessa época, eram crianças siamesas e supostas mulheres barbadas. Porém, o público parecia não se contentar em ver que seres humanos tão bizarros esteticamente possuiriam comportamentos “normais” como qualquer outro ser humano. (GADELHA, 2009, p. 200)

Atualmente, são muitos os termos que classificam as *drags* por estéticas e estilos, em categorias distintas. Não existe uma unanimidade nesses nomes, que podem variar de acordo com o lugar de onde se fala. Nesse sentido, usaremos aqui como referência, uma lista que encontramos no site *queerty.com* e que nos pareceu bastante completa por abranger pelo menos onze estilos dos mais comuns⁷.

Na lista encontramos as *drags amapô*, *queens* representadas por mulheres cis; as *Trans-Drag*, rainhas que tenham iniciado uma transição de gênero tomando medidas cirúrgicas ou hormonais para promover a aparência feminina; as rainhas andrógenas, que combinam características tanto masculinas quanto femininas em suas montações; as *beauty queens*, que se orgulham de parecer mulheres cis a partir principalmente de maquiagens polidas; as rainhas de concurso, *drag queens* extremamente polidas que vivem no calor dos concursos de beleza; as *club kids* que, proveniente dos clubes *underground* dos anos 1980/90 nos Estados Unidos, tem como estética e discurso o escândalo, a fabulosidade e o sexo, em montações que têm como propósito satirizar o próprio ato de se montar; as rainhas góticas que, sombrias e obscuras, se inspiram em visuais de filmes de terror para suas montações; as *tranimals*, que desconstroem a moda e a maquiagem utilizando frequentemente objetos encontrados, elementos de surrealismo, com perucas e roupas “desleixadas”, incorporando em suas performances referências *punk* e *rock*; as versáteis *queens* fluidas, que buscam transitar pelos demais estilos não se atendo a nenhum especificamente; as *queens* ativistas que, organizadas em grupos ou não, se montam para lutar por causas humanitárias; e ainda as *drags camp*, rainhas que empregam em suas estéticas valores da palhaçaria, como o exagero, a sátira e o bom humor.

A essa lista acrescentaríamos, inspirados em Divine, as Drags Queers que, em cena, buscariam performar a *drag* além da caricatura do feminino, trazendo em suas performances críticas sobre a norma, a normalidade e a normalização da própria cena, enquanto estética colonial, mas, também, marcas sociais da abjeção, da marginalidade e da invisibilidade. A *drag queer* se utiliza do feio, do anormal e do monstruoso como positivação de subjetividades marginalizadas de quem é, quase sempre, representante, e desfruta da política *queer* enquanto modo de autoafirmação, afinal, esta “adota a etiqueta da perversidade e faz uso da mesma para destacar a norma daquilo que é nor-

mal, seja heterossexual ou homossexual. Queer não é tanto se rebelar contra a condição marginal, mas desfrutá-la” (NAGIME, 2015, p. 12).

Em nossos estudos sobre a estética e o gosto, percebemos o quanto tais conceitos podem ser relativos, de acordo com a sociedade, a época ou o contexto cultural em que se encontram, embora saibamos que, historicamente, são as classes dominantes que têm ditado as regras do “bom gosto”, criando padrões de beleza e costumes que devem ser seguidos por todos que queiram ser relacionados ao conceito de beleza. Desse modo, tais membros das classes mais altas estão a ridicularizar os gostos das classes financeiramente mais baixas, exaltando, por outro lado, seus gostos e práticas e “na esteira desse pensamento, torna-se compreensível, porque certas pessoas desejam tanto possuir bens de luxo que estão fora do alcance econômico delas. (...) No mundo cada vez mais capitalista, relações desse tipo ocorrem em diversos países (GADELHA, 2009, p. 196).

Nessa esfera, surge o conceito de *kitsch*, que posteriormente pode vir a ser relacionado com o *camp*. Do alemão, *kitsch* está relacionado à arte do “mau gosto”, ou à falsificação do “bom gosto”, caracterizada pela pretensão em encarnar valores culturais e estéticos referentes à “alta classe”, sem necessariamente atingir a qualidade do seu modelo, sendo constantemente relacionada às classes médias que desejam ascensão social. Conscientemente, o *kitsch* pode ainda ser utilizado enquanto estética de uma arte provocativa, quando se quer questionar os valores da arte e da beleza, sendo o *camp*, nesse sentido, um outro modo de se relacionar com a estética, a partir da junção do erudito com a cultura de massa, se medindo não na beleza, mas no artifício e grau de estilização. Marginal, o *camp* se caracteriza pela vulgaridade proposital, mesmo quando se pretende refinamento.

A diferença conceitual de ambos os termos (*kitsch* e *camp*) estaria no modo como estes podem olhar para um mesmo objeto. Enquanto o primeiro tem apego e acha belo o que se entenderia como feio ou de “mau gosto”, “vulgar”, o segundo está a se interessar justamente pelo “mau gosto” em tal objeto. Entretanto, o *camp* termina por ser também uma experiência *kitsch*, porque

o *camp* lida com a ambiguidade. Se os amantes do Kitsch preferem certos objetos, porque acham belos, mesmo que outras pessoas vejam tais objetos como feios, as pessoas fascinadas pelo *camp* preferem os objetos que elas acham feios, e por isso também belos. O *camp* emerge como o belo do feio, o “bom gosto” do “mau gosto”. Assim, o *camp* estaria mais para a maneira de olhar do que o apreço imediato por certos objetos (GADELHA, 2009, p. 197).

Evocamos ambos os conceitos por entender seus ecos nos modos de se fazer *drag*, que,

como vimos – associado ao trabalho artístico e como elaboração e criação de uma personagem através da montagem – performa o gênero transformando seus corpos em outros corpos não segmentarizados por códigos sociais que permitem desobecer e superar o que Butler chama de “matriz de inteligibilidade” (2010), que é a forma pela qual se organizam as identidades de gênero e de sexualidade, fazendo com que alguns corpos importem e outros sejam excluídos.

Para Butler a figura da *drag queen* é exemplo potente e alegórico para justificar o caráter construído do gênero que, em sua performance, questiona a “invenção da natureza” (SEGATO, 2018, p. 25) demonstrando o caráter fictício de todo gênero, a não-existência de um original autêntico.

Desse modo, femininas, barbadas ou monstruosas, as performances *drags* estariam lançando e experimentando, através do fascínio ou do desconcerto, modos alternativos, dissidentes, contraculturais para abrir pontos de fuga e implodir certos paradigmas normativos e essencialistas.

Referências Bibliográficas:

- AMANAJÁS, Igor. Drag queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas. *Revista Belas Artes*, São Paulo, n. 16, set-dez/2014.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*: Feminismo e subversão de identidade. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- CHAMUSCA, Tess; JUNIOR, Edinaldo Mota. Por que precisamos problematizar o efeito Vittar? Centro de Pesquisa em estudos culturais e transformações na comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.
- GADELHA, José Juliano. *Masculinos em mutação: a performance drag queen em Fortaleza*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009.
- LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho*: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. 2. ed. 3 reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- NAGIME, Mateus. *New queer cinema*: cinema, sexualidade e política. São Paulo: Caixa Cultural, 2015.
- NORONHA, Marcio Pizarro. Imagens do corpo e embodiment das imagens. *Sociedade e Cultura*. Goiânia, v. 8, n. 2, p. 131-141, jul./dez. 2005.

OLIVEIRA, João Manuel de. Performatividade Pajubá. *Rev. Estud. Fem.*, vol.27, nº2, Florianópolis, 2019.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEREIRA, Lais Fontenelle. Montação: Uma forma de expressão, In: *Moda cluber e raver: uma tendência na cena contemporânea*. 114f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

PIFANO, Camila. Drag Queer: o corpo como arte e ferramenta de autoconhecimento. *Diário de Pernambuco*, out/2017.

SALES, Nicolas Silva de; MELLO, Jamer Guterres. Subjetividade e singularização: notas sobre possíveis: abordagens ao documentário *Paris is burning*. Rio Grande do Sul: VII Encontro de Pesquisa em Comunicação – ENPECOM, 2015.

SALIH, Sara. *Judith Butler e a Teoria Queer*. Trad. e notas: Guacira Lopes Louro. . Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.

SANTOS, Joseylson Fagner dos. Cara, Coroa e Rainha: Gênero no espelho das drag queens. *Fazendo Gênero 10 - Desafios atuais dos feminismos*. Florianópolis, SC, 2013.

SEDWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. Trad. Plínio Dentzien; Rev. Richard Miskolci e Júlio Assis Simões. *Cadernos Pagu*, nº28, jan-jun./2007.

SEGATO, Rita. *Contra-Pedagogías de la残酷*. 1^a ed. Cidade Autonôma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018.

SIERRA, Jamil Cabral; NOGUEIRA, Juslaine Abreu; MIKOS, Camila Macedo Ferreira. *Paris still burning?*: sobre o que a noção de performatividade de gênero ainda pode dizer a um cinema queer. *Textura*, v. 18, nº38, set.-dez./2016.

SILVA, Heitor; BANDEIRA, Álamo; BARROS, Simone. *Cultura Drag Queen: O que leva uma pessoa a se montar*. Universidade Federal de Pernambuco: 2017.

SILVA, Luiz Henrique; SANTOS, Aldo Luiz. Ascensão da cultura drag: Um fenômeno pós RuPaul's Drag Race. In: *Conferência Internacional de Estudos Queer*. Universidade Federal de Sergipe, Aracajú, SE, 2018.

SOUZA, Lúcio. *Ballroom: Glamour, orgulho e resistência*. 2017. Disponível em <https://medium.com/@luciosouza/ballroom-glamour-orgulho-e-resist%C3%Aancia-f8d393e095cb>. Acesso em: 15 de julho de 2019.

THÜRLER, Djalma. “Dzi Croquettes: A instabilidade como imperativo, o hibridismo como riqueza”. *Contemporâneos: Revista de Artes e Humanidades*, v. 40, n.p., 2011a. Disponível em: http://www.cime2011.org/home/panel6/cime2011_P6_DjalmaThurler.pdf. Acesso em: 12 de

dezembro de 2016.

THÜRLER, Djalma. Dzi Croquettes: Uma política queer de atravessamentos entre o real e o teatral. In: *Congreso Iberoamericano de Masculinidades y Equidad: Investigación y Activismo*, Barcelona. (trans)formando la masculinidad: de la teoría a la acción, 2011b.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes; Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

YOUNG, Fernanda. Bando de cafonas. Coluna Opinião; O Globo. Rio de Janeiro, 2019

Filmes e Séries citados

Dzi Croquettes. Direção: Tatiana Issa e Raphael Alvarez. São Paulo: Canal Brasil, 2009 (109 min.).

Divinas Divas. Direção de Leandra Leal. Rio de Janeiro: Daza Filmes, 2017 (109 min.).

Dynasty. Direção: Irving J. Moore. Produção: Aaron Spelling, Douglas S. Cramer, Richard Shapiro e Esther Shapiro. EUA: ABC Channel, 1981 (48-50 min.).

Female Trouble. Direção: John Waters. EUA: Saliva Films, 1974 (97 MIN.).

Gentlemen Prefer Blonde. Direção: Howard Hawks. EUA: 20th Century Fox, 1953 (91 min.).

Madame SATÃ. Direção: Karim Ainouz. Rio de Janeiro: Video Filmes, 2002 (99 min.).

Paris is burning. Direção: Jennie Livingston. EUA: Miramax Films, 1990 (76 min.).

Pink Flamingos. Direção: John Waters. EUA: Saliva Films, 1972 (93 min.).

POSE (Temp. 1). Direção: Ryan Murphy, Brad Falchuk, Nina Jacobson, Brad Simpson, Alexis Martin Woodall, Sherry Marsh. Produção: Janet Mock, Our Lady J, Lou Eyrich, Erica Kay. EUA: FX Channel, 2018 (45-78 min.).

Rupaul's drags race (Temp. 1). Direção: Nick Murray. Produção: Fenton Bailey, Randy Barbato, Tom Campbell, RuPaul, Steven Corfe, Pamela Post, Mandy Salangsang e Chris McKim. EUA: VH1 Channel, 2009 (42-60 min.).

Entrevistas

POR UMA REDE QUE ATRAVESSE OS TEMPOS E QUE DÊ À PRODUÇÃO LÉSBICA A NOÇÃO DE CONTINUIDADE: ENTREVISTA COM NATALIA BORGES POLESSO

*Claudiana Gois dos Santos*¹

*Carolina Hartfiel Barroso*²

Natalia Borges Poesso é uma das escritoras de maior destaque nacional nos últimos anos. Após a grande repercussão de seu livro de contos *Amora* (2015), premiado em primeiro lugar na categoria contos e crônicas no Prêmio Jabuti (2016) e levando os prêmios Escolha do Leitor (Jabuti) e melhor narrativa curta pela Associação Gaúcha de Escritores do mesmo ano, *Amora* segue a trajetória iniciada pelo livro anterior de Natalia, *Recortes para álbum de fotografias sem gente*, publicado em 2013 e ganhador do Prêmio Açorianos do mesmo ano. A escritora também integra a lista *Bogotá 39-2017*, uma reunião dos 39 melhores escritores de ficção da América Latina com menos de 40 anos, e teve sua obra traduzida para o espanhol e o inglês em diversos países.

Essa premiada trajetória aumenta a visibilidade para suas narrativas e personagens majoritariamente lésbicas. Na entrevista que veremos a seguir, a escritora e pesquisadora de pós-doutorado na Universidade de Caxias do Sul, nos fala um pouco sobre as convergências entre sua pesquisa e sua escrita, o que se pode entender como “literatura lésbica”, tendo em vista o texto publicado no Dossiê Sáfico N°20 da revista *Criação e Crítica*, “Geografias lésbicas: literatura e gênero”. Aqui, buscamos entender o que a escritora e pesquisadora Natalia Poesso entende por “literatura lésbica”, como a discute, como entende a geografia como instrumento para análise literária, e como pensa a crítica literária lésbica.

¹ Doutoranda em Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa - USP
² Graduanda em Português-Espanhol e pesquisadora de Literatura Lésbica - USP

Revista Crioula: É anacrônico usar a palavra “lésbica” para pensar textos literários/pessoagens literárias anteriores ao sentido que damos hoje à palavra lésbica? (Lésbica com o sentido de homossexual feminina é de 1870-1890)

Natalia Borges Polesso: Não creio, digo, para o trabalho que faço, não. Ainda mais pensando em Safo de Lesbos, o ponto fundante da cartografia que traço na pesquisa, que viveu entre os séculos V e IV a.C. e que traz em seu nome uma marca geográfica (a ilha de Lesbos). Mesmo que o termo empregado para se referir à homossexualidade feminina seja datado de 1870-1890, como está na pergunta (o que eu não sabia), penso que a utilização de certos termos precisa sempre vir junto de uma reflexão que se deve empreender em cada pesquisa. Penso que, como pesquisadoras, precisamos dar sentido às nossas narrativas teóricas, dar complexidade ao debate.

Revista Crioula: Há diferenças metodológicas entre usar lésbica, ou tribade, ou invertida, ou safista, para pensar textos mais antigos? Quais diferenças metodológicas podem ser usadas para esses termos?

Natalia Borges Polesso Não sei se entendi a pergunta. Qual poderia ser a diferença metodológica? Em que sentido? Na escolha dos textos onde os termos aparecem? Porque no momento em que se escolhe um termo para uso, acho que o apropriado é desenvolver o debate sobre essa escolha, de acordo com o aporte teórico e com o corpus da pesquisa. Essas questões não são relevantes no meu trabalho. Neste momento estou utilizando lésbica dessa forma, com uma rasura. Não é nada novo, mas é um recurso estético para alertar sobre o que o nome carrega e sobre seus apagamentos e rasuras. Eu não sei dizer sobre diferenças *metodológicas* do uso de tribade, invertida e safista, ou mesmo sapatão, machorra, fancha, etc. Mas entendo que cada uma dessas denominações precisa vir acompanhada de uma discussão que dê sentido à escolha. No mais, minha perspectiva é via geografia, via espaço. Então esta divisão, pensada para textos antigos ou não, não vem ao caso, não é algo que tenha peso ou importância na pesquisa que conduzo.

Revista Creoula: É possível usar a palavra lésbica para ler esses textos, sem apagar especificidades dessas outras experiências?

Natalia Borges Polesso: Tenho pensado muito nisso. Como disse, tenho usado lésbie, mas ressalto:

não é o uso da palavra ou de uma rasura que vai fazer diferença e sim o debate que se propõe em torno das escolhas teórico-conceituais e também estéticas. Por exemplo, as Geografias lésbicas que proponho têm dois momentos na pesquisa. O primeiro está mais ligado à geografia literária, que se ocupa em marcar sobre um mapa virtual o local de nascimento de autoras mulheres que se identificam como lésbicas, bissexuais, transexuais ou cuier e o local das editoras pelas quais as obras saíram. Ou seja, são dois mapas. Não há caráter cronológico para estes, muito embora eu faça uma distinção entre as que escrevem no momento e as que já faleceram, e a abrangência realmente depende de onde estão essas mulheres e obras. O segundo momento da pesquisa está mais ligado à geocrítica, que vai realmente analisar o espaço na obra e como ele é criado, recriado, reivindicado, ocupado, descrito, abandonado, etc. É dessa forma que vou pensar as especificidades e experiências, via espaço, via geografia, conceitos que estão continuamente atravessados por relações culturais, econômicas, políticas, de gênero, de raça, etnia, etc. Logo, o termo *lésbica*, que utilizei rasurado, vem sempre impregnado desses debates interseccionais, no que tange à geografia literária e à geocrítica. Na primeira, porque há os dados da biografia das autoras bem como de sua obra no mundo (alguns elementos da recepção e do mercado do livro entram em cena); e, última, porque vai dar foco às relações ficcionais ou poéticas nos espaços que criam, recriam, reivindicam, ocupam, descrevem, abandonam, etc. Então, é possível escolher um termo, seja ele qual for, e expor no debate, os seus pontos cegos, suas impossibilidades e articulá-lo nas nossas discussões teóricas. Não se pode pensar um termo isoladamente, se assim for, é evidente que ele não dá conta de diversidade, interseccionalidade, especificidade, experiências.

Revista Crioula: É possível dizer que uma autora lésbica pode adotar um olhar masculino fetichista? Seria a Cassandra Rios um exemplo disso?

Natalia Borges Polessio: Essa pergunta tem uma implicação negativa? Digo, se uma autora lésbica quiser conscientemente adotar um olhar masculino fetichista em sua construção ficcional, no desenvolvimento de uma personagem, narradora ou trama, isso necessariamente não é bom? Eu acho que depende muito de como olhamos a literatura e a produção da literatura. Não me importo com essas características desde que tenham um propósito estético, um propósito que venha de um trabalho consciente, refletido. Talvez esse tipo de prosa ou poética não me agrada, talvez sim. Não sei dizer. Não dá pra dizer que autoras lésbicas tenham uma prosa ou uma poética homogênea, então, acho que sim, é possível que adotem uma multidão de olhares que podem variar dos mais libertários aos mais conservadores, dos mais classistas aos mais conscientes quanto à classe. Sobre a Cassandra, eu não sou grande condecorada de Cassandra Rios, que tem uma obra imensa e difícil de classificar. Tenho algumas obras (em torno de 10, algumas raras), mas li menos do que tenho. Prefiro entendê-la como

fenômeno complexo, escritora de produção prolífica, vasta (creio que seja algo em torno de 40 livros) e longeva (estreou em 1948 e suas edições continuaram até os anos 2000 e poucos), pode-se dizer. Das coisas que li dela, percebo que são bastante diferentes entre si. Acho que mesmo se pensarmos a Cassandra por um viés feminista lésbico, podemos dizer que, considerando sua época e considerando que escreveu durante a ditadura e a censura, há um caráter revolucionário em sua produção, especialmente na erótica. Para mim, que penso a literatura via espaço, há ali uma enorme ocupação da cidade, a reivindicação de lugares inóspitos. Se pensarmos em sua recepção, há algo de muito curioso, porque ela realmente foi um sucesso de vendas! Um milhão de cópias vendidas não é para qualquer um/a! Se pensarmos em uma prosa engajada, no que entendemos hoje por engajamento, nos moldes do debate atual, sim, ela fica absolutamente datada e muitas críticas podem ser feitas, mas é isso, tudo depende do recorte.

Revista Crioula: Homens que escrevem textos com protagonistas lésbicas podem compor o cânone lésbico?

Natalia Borges Poesso: Eu não acredito da ideia de cânone. Ela não faz sentido pra mim. No momento em que tivermos um cânone lésbico, acho que erramos feio na construção das nossas aprendizagens e discussões teóricas. No que tange ao processo de escrita, desde nossas primeiras escolhas, penso que todos são livres para escrever sobre qualquer assunto e penso que a literatura é um campo criativo imenso que nos permite exercícios de deslocamento, de alteridade, e este é justamente um dos pontos onde sua beleza reside. Então, o que importa de verdade é como essa pessoa, seja homem ou mulher, ou extraterrestre, vai exercitar esse deslocamento narrativo. Dentro dos critérios que elenquei para a minha pesquisa, não considero os escritos de homens (cis ou trans), nem de mulheres heterossexuais. Mas são os critérios do meu recorte, dos parâmetros que criei para esta pesquisa específica. Eu trabalho com autoria de mulheres lésbicas, bissexuais, transexuais e queer (e mesmo o termo mulher já é bem debatível, Sojourner Truth e Monique Wittig que o digam). Laura Arnés, em *Ficciones lesbianas* (2015), traça uma trajetória das representações lésbicas na literatura argentina. Seu trabalho tem caráter cronológico e talvez “evolutivo”, por assim dizer, das imagens. Ela considera as ficções escritas por homens, porque, dentro do que ela se propôs, faz sentido que isso apareça. Então tudo depende mesmo do recorte, não há uma resposta fixa. Mas reforço que tem que acabar a ideia de cânone, que de forma alguma é isenta

Revista Crioula: O que aproxima as diferentes expressões de lesbianidades que podem ser tão diversas a depender do espaço e do tempo?

Natalia Borges Polesso: Creio que seja primeiramente essa fuga ou, em alguns casos, esse enfrentamento às heteronormatividades, aos sistemas de reprodução normativos de família e de economia produtiva (em vários níveis). Depois as infinitas opressões, que, obviamente, nos atingem de maneiras distintas, considerando questões de interseccionalidade. Acho que uma coisa que venho tentando fazer é não cair em universalismos. Isso é o mais importante pra mim, por isso escolhi falar de existências lésbicas via espacialidade. Se considerarmos sempre os campos de tensão que essas existências ficcionais ou autorais atravessam e/ou criam sempre poderemos considerar suas individualidades e o que compartilham ou não em cada caso.

Revista Crioula: Você já conseguiu, através da sua pesquisa, perceber variações espaciais ou temporais na representação e na representatividade lésbica?

Natalia Borges Polesso: Não cheguei à parte geocrítica da pesquisa ainda, então, formalmente, ainda não. Mas sim, essa hipótese de que há muitas variações a depender de a onde e quando surgem esses escritos vai se desenhando no horizonte da pesquisa. Dentro da primeira parte da pesquisa, algo que se pode afirmar é que desde 2016, as produções literárias de mulheres LBTQ aumentaram consideravelmente.

Revista Crioula: No caso brasileiro, como o uso do termo lésbica com sentido “universal” pode ser uma prática colonial?

Natalia Borges Polesso: Não só no caso brasileiro, mas talvez em toda a América Latina, na verdade em todo os países do sul global. Por isso é preciso sempre debater as escolhas e deixar o mais evidente possível que não se trata de unificar, não se trata de criar um discurso que se pretenda universal. Se trata de desenvolver ferramentas metodológicas para discussões teóricas mais consistentes e mais condizentes às nossas produções.

Revista Crioula: Pensando no cenário literário brasileiro podemos pensar na emergência de

autoria e de personagens lésbicas como um fenômeno que tende a se estabelecer e ganhar mais espaço?

Natalia Borges Polessso: Não sei dizer. O Brasil de 2019 é um país muito triste. Eu acho e espero que sim. Mas é preciso lembrar que, embora a produção tenha sim aumentado, autoria lésbica sempre esteve aí. Há que se fazer também algum trabalho de resgate, criar uma rede que atravesse os tempos e que nos dê uma noção de continuidade.

Revista Crioula: Existe no Brasil uma “crítica literária lésbica”? Qual a sua função?

Natalia Borges Polessso: Acho que não. Existe muita pesquisa no campo da teoria sobre as produções, sobre a representação. Mas não acho que há uma crítica literária lésbica e também eu não saberia dizer a sua função. Por enquanto, estamos nos elogiando e vendo as coisas boas dessas produções, o que julgo necessário para a suas legitimações no campo. Mas crítica crítica, creio que não temos ainda. No entanto, particularmente, creio que as produções de autoria LGBTQ+ devem estar presentes e cada vez mais presentes na crítica de modo geral. E que possamos também organizar ferramentas para fazer crítica desde nossos pontos de vista, visando estéticas que nos interessem.

ENTREVISTA COM AMARA MOIRA

Naná DeLuca¹

Caio Jade Puosso²

Resumo

Entrevista realizada com a escritora Amara Moira, por e-mail, em 20 de setembro de 2019, em São Paulo.

Amara Moira é travesti, feminista, doutora em teoria e crítica literária pela Unicamp (com tese sobre o *Ulysses*, de James Joyce) e autora do livro autobiográfico *E se eu fosse puta* (Hoo editora, 2016). Além disso, ela é autora do capítulo *Destino Amargo* no livro *Vidas Trans – A Coragem de Existir* (Astral Cultural, 2017), teve seu monólogo em pajubá *Neca* antologiado em *A Resistência dos Vaga-lumes* (Nós, 2019), vem estudando as obras escritas por pessoas trans no Brasil, com foco nas autobiografias, e tem publicado ensaios de crítica literária feminista sobre o cânone nacional.

Revista Crioula: Amara, há algum tempo, você começou uma busca por obras literárias de pessoas que perturbam as normas de gênero/sexo da sociedade brasileira. Se não me engano, o livro mais antigo que localizou foi *Memórias de Madame Satã*, de 1972. Quais são os critérios que você utiliza para localizar essas obras, ou seja, o que te leva a classificar um livro no espectro de uma literatura trans?

Amara Moira: Nem toda obra que cataloguei nessa lista foi escrita por pessoas que se reivindicavam trans, mas de qualquer forma pode-se argumentar que nenhuma dessas pessoas era indubitavelmente cis. Em *A queda para o alto* (1982), por exemplo, autobiografia de Anderson Herzer, um dos primeiros títulos a que tive acesso, em momento algum vemos o autor dizer-se “trans” ou mesmo “homem”, mas é impossível não perceber que ele, da primeira à última linha, se trata no masculino e se dá um nome distinto daquele, feminino, que recebeu ao nascer. Não será isso uma forma de se pensar identidades trans? O termo que ele usa é “homossexual”, termo que mesmo hoje em dia ainda vemos utilizado por muitas pessoas trans para pensar a própria condição (sobretudo as mais distanciadas do movimento LGBTQIA+) e que remonta a uma época em que, segundo a historiadora da transgêneridade Susan Stryker, não fazia sentido (ou não era possível) estabelecer uma diferenciação entre o que era do âmbito da orientação sexual e da identidade de gênero. Por mais que, muitas vezes, insistamos

1 Mestre em estudos literários com enfoque em estudos feministas e de gênero pela Universidade de São Paulo.

2 Mestando em Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa - USP.

na distinção entre as duas esferas, é bastante nítido que algumas pessoas ainda hoje as borram de maneira irresolvível, motivo que me levou a não pestanejar em trazer para a lista autoras como Madame Satã e Vera Verão.

Revista Crioula: A literatura trans seria uma categoria estética ou política?

Amara Moira: Há um desejo de trazer luzes para essa produção. Produção que, como se vê, é enorme apesar de tão desconhecida. A etiqueta cumpre então com o papel de atiçar curiosidades e de propor uma organização da história dessas publicações.

Revista Crioula: O que acha sobre boa parte da produção literária trans brasileira ser autobiográfica? O que o gênero autobiográfico teria a ver com a transgeneridade?

Amara Moira: O cunho memorialista é, sim, nítido nesse levantamento, o que, com certeza, tem relação com o fato de a autoria ser de figuras pertencentes a um grupo extremamente estigmatizado. Nesse sentido, é como se elas quisessem que essas narrativas, chegando aonde seus corpos ainda não conseguiam, fossem preparando a sociedade para, de um lado, aproximar-se das subjetividades trans e, de outro, não se sentir mais tão ameaçada diante delas. A violência que dirigem a nós tem nitidamente origem na narrativa única que conceberam a respeito do que somos, do que representamos, como se pode perceber na pichação que Fernanda Farias de Albuquerque relata em *Princesa* (1994), feita na década de 1980, numa área de prostituição de travestis da capital paulista: “Limpe São Paulo, mate um travesti por noite”. Se puderem nos ver por outras perspectivas, teremos mais condições de assegurar nossa existência... eis uma razão forte para ainda hoje insistirmos no teor memorialista. Outra razão tem que ver com o que esperam de nós, o que nos consideram capazes de conceber, o que se permitiriam publicar de nossa lavra, a resposta sendo óbvia, histórias sobre nossas vidas. No entanto, vejo que quanto mais vamos assegurando nossos espaços, mais vamos lançando voo em direção a outras experimentações, agora já não tão nitidamente autobiográficas (o exemplo mais acabado dessa nova leva é, sem sombra de dúvidas, o seu *Sexo dos tubarões* [2017], Naná).

Revista Crioula: Fale um pouco sobre a localização de personagens trans na literatura brasileira. Como lidar com o problema de nomear “trans”, que é uma categoria atual, personagens ou pessoas que não possuíam esse conceito em seus contextos/épocas?

Amara Moira: Por mais que não existissem personagens “trans” antes desse conceito, é certo que o surgimento desse conceito foi precedido por figuras que, na literatura e na vida, questionaram os limites rígidos e estreitos do que as palavras “homem” e “mulher”, mas também “masculino” e “feminino”, significavam. Não se pode compreender hoje o debate trans sem indagar sobre um passado de disputas em torno das noções de gênero que propiciou a enunciação dessas novas subjetividades. Investigar o comportamento da literatura, tanto a canônica quanto a marginalizada, diante dessas figuras questionadoras é uma forma de entender como fomos nos tornando o que nos tornamos e, como não há literatura que não reflita o debate de gênero feito em seu tempo, esse terreno é especialmente fértil para tais investigações. E não são poucas essas figuras, ao contrário do que poderia parecer, mas elas só se mostram para quem saiba reconhecê-las. É o que se passa com o *Grande Sertão: Veredas* (1956), de João Guimarães Rosa, romance que vem sendo ressignificado à medida que sujeitos como Diadorim se (a)firmam na sociedade e deixam de ser entendidos como “apenas um caso de identidade sexual equivocada”. A legitimação cada vez mais visível das identidades trans nos permite a releitura de todo esse passado e, nesse esforço, se fazem cruciais as nossas sensibilidades e perspectivas, pois são reveladoras de dinâmicas que a sociedade ainda está aprendendo a identificar.

Revista Crioula: Fale um pouco sobre a relação entre literatura nacional e literatura trans, dado que a academia pensa muito a literatura a partir do viés do nacionalismo. A literatura trans poderia ser pensada no escopo de uma nacionalidade ou ela transcenderia essas fronteiras também?

Amara Moira: A pauta trans foi, a partir da década de 1950, em boa medida, sequestrada pela medicina, a grande responsável pela diferenciação irresponsável (e, no entanto, ainda hoje em vigor em muitos espaços, mesmo da militância) entre “travestis” e “transexuais”. Essa diferenciação teve como principal propósito conceder legibilidade ao gênero da segunda categoria, propondo que pessoas transexuais deveriam ter seu gênero reconhecido por desejarem possuir o genital que se espera em homens e mulheres tidos como “legítimos”. Esse raciocínio, no entanto, além de extremamente cis sexista, por querer que o genital (com que se nasce ou, agora, o que se deseja ter) defina o gênero de uma pessoa, ainda serviu para aumentar o estigma que pesava sobre a outra entendida como oposta, de travestis. Outro efeito nefasto dessa diferenciação é conceber a transgeneridade sobretudo em função da disforia, isto é, do sentimento de desconforto com as marcações de gênero percebidas em nossos corpos, e defender que a cirurgia é o melhor método para solucionar ou mitigar esse problema (nas palavras do sexólogo pioneiríssimo Harry Benjamin: “O travesti geralmente quer que o deixem em paz. Ele não demanda nada da categoria médica, a menos que queira um psiquiatra para tentar

curá-lo. O transexual, no entanto, põe toda a sua fé e futuro nas mãos do médico, especialmente do cirurgião” [*The transsexual phenomenon*, 1966]). Algumas das nossas primeiras publicações trans surgem na esteira desse debate (como a de João W. Nery, *Erro de pessoa: Joana ou João?* [1984], ou a de Loris Ádreon, *Meu corpo, minha prisão – Autobiografia de um transexual* [1985]), mas há outras que só o conheciam indiretamente e que, portanto, nos permitem vislumbrar um sentimento transgênero que se forjou por aqui menos refém dessa diferenciação (como em *Princesa*) ou mesmo alheio a ela (como em *A queda para o alto*). Cumpre dizer, também, que esse levantamento que tenho realizado, com suas mais de setenta obras, coloca o Brasil num posto de destaque no quesito publicações trans.

Revista Crioula: Quais livros trans mais te impactaram e por quê?

Amara Moira: Dos estrangeiros, acredito que *Transgender History* (2008), de Susan Stryker, e *Testo Junkie* (2008), de Paul B. Preciado, por oferecerem maneiras intrigantes de repensarmos a história dessas identidades e ensinarem maneiras de conectarmos essa história com os grandes debates do nosso tempo. Dos brasileiros, com certeza os inesperados e já citados *A queda para o alto* e *Princesa*, mas também *Viagem Solitária – Memórias de um transexual trinta anos depois* (2011, reedição expandida do *Erro de Pessoa* de João W. Nery e primeira publicação trans de que tive notícia, anos antes da minha transição) e *Liberdade ainda que profana* (1998), de Ruddy Pinho, quatro obras autobiográficas que nos ajudam a reconstruir a maneira como as transgeneridades foram se forjando no Brasil. E também o livro de Naná, que me desafia a imaginar os próximos passos dessa produção trans, rumo a experimentações cada vez mais ficcionais.

MARIA VALÉRIA REZENDE: COLORINDO INVISÍVEIS POR MEIO DA LITERATURA

MARIA VALÉRIA REZENDE: COLORING THE INVISIBLE THROUGH LITERATURE

Daiana Patrícia F. Piaceski¹

Resumo:

A vida e a obra de Maria Valéria Rezende, com detalhes de seu fazer literário validados pela própria escritora, são objeto deste texto. Formatado em grande parte como entrevista, nasceu da necessidade de levantamento de fortuna crítica para a dissertação “Fios de Roca e tramas sentimentais: personagens tecelãs em *O Continente*, *Os Sinos da Agonia* e *O Voo da Guará Vermelha*”, para o Programa de Pós-Graduação em Letras da UTFPR, cuja linha de pesquisa é Literatura, Sociedade e Interartes. Maria Valéria Rezende concedeu a entrevista em dois momentos, trocando com a autora mestrandona mensagens por escrito via redes sociais; e por entrevista gravada na ligação telefônica de 5 de fevereiro de 2017, numa conversa com duração de uma hora e sete minutos. Há ainda uma atualização no texto, igualmente validada pela autora, em 31 de julho de 2019. O texto inicia com um compilado de fortuna crítica de Maria Valéria pesquisados pela autora, culminando na estrutura ping-pong de pergunta resposta, e sendo finalizado com uma conclusão, especialmente para este artigo.

Palavras-chave: Maria Valéria Rezende, literatura, romances, entrevista

Abstract:

The life and work of Maria Valéria Rezende, with details of her literary work validated by the writer herself, is the subject of this text. Mostly formatted as an interview, it arose from the need to gathering critical resources for the thesis “Yarns of a spinning wheel and sentimental plots: weaver characters in *O Continente*, *Os Sinos da Agonia* and *O Voo da Guará Vermelha*”, for the Literature’s Master Program of UTFPR, focused on the research within Literature, Society, and Inter-arts. Maria Valéria Rezende gave a two-part interview, first exchanging messages with the author by social media; and secondly by an interview over the phone, recorded on February 5, 2017, in a conversation lasting one hour and seven minutes. There is also an update in the text, equally validated by the author, in 31 July 2019. The essay begins with a compilation of Maria Valéria’s critical resources researched by the author, culminating in a back and forth interviewing structure, and being finalized with a conclusion, especially for this essay.

Keywords: maria valéria rezende, literature, novels, interview

¹ Mestre em Letras (2017), no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

Introdução: quer casar ou vai ser freira?

Uma freira escritora. Possivelmente, esta seja uma das formas mais simples para apresentar Maria Valéria Rezende, nascida em Santos (SP), em 8 de dezembro de 1942. Na ilha permaneceu morando até os seus 18 anos. Sua vida tem sido devotada às pessoas mais pobres, tanto por sua vocação escolhida, quanto pelas histórias que escreve. Militante e participante da Juventude Estudantil Católica, bem jovem entrou para a Congregação de Nossa Senhora - Cônegas de Santo Agostinho, por meio da qual ganhou o mundo. “Era um tempo em que o mundo fazia a seguinte pergunta para as meninas: ‘Quer casar ou vai ser freira?’ A ideia de vida para a maioria era casar, ter um único emprego, viver na mesma cidade, criar um monte de filhinho. Depois de tanta aventura eu ia virar dona de casa? Não” (Rodrigues, 2014). Sempre se dedicou à educação popular, primeiro na periferia de São Paulo e, a partir de 1972, no Nordeste. Viveu no meio rural de Pernambuco e da Paraíba e, desde 1988, mora em João Pessoa. Chamada para compartilhar sua experiência em Educação Popular e trabalhos sociais, viajou por todos os continentes. É uma escritora sem fronteiras também em sua abordagem, já que escreve para crianças e adultos, tanto poesia quanto prosa, abordando temas como o medo, a lealdade e as relações sociais, a violência contra a mulher, o analfabetismo, o trabalho escravo e braçal, a falta de dinheiro e a fome, entre outros.

Levantar a fortuna crítica de Maria Valéria Rezende exigiu um misto de esforço e desafio, pelo fato de seu nome ainda não constar nas histórias literárias brasileiras publicadas. Em vista disso, abriu-se a possibilidade de se tentar uma comunicação diretamente com a escritora, ao notar que ela responde diariamente a seus leitores no seu perfil em redes sociais, participa de congressos e outros eventos, concede entrevistas a meios de comunicação e a pesquisadores, como a que manifestou com exclusividade para a composição deste trabalho.

Ao se fazer o primeiro contato com a escritora pelas redes sociais, houve, além de uma grande receptividade por parte da autora, a disposição em esclarecer fatos a seu respeito: «Olhe só... há várias matérias de imprensa que sugerem ser resumos de entrevistas minhas, mas que o jornalista faz ilações completamente equivocadas... então, se quiser, quando fizer algum texto baseada nelas, me mande para eu esclarecer possíveis equívocos». (REZENDE, 2017, via inbox)

Muito sobre Maria Valéria é possível de ser encontrado por meio de sites. Mas nem tudo, alerta a autora, é correto. Daí a oportunidade de, por meio de um texto de iniciativa acadêmica, validado por ela, corrigir ilações equivocadas.

2 (Poética de) Romances de Entrelugar

Maria Valéria Rezende é uma autora do entrelugar, das pessoas em trânsito, o que permite que a sua obra ultrapasse fronteiras. Suas obras podem ser conhecidas e adquiridas diretamente no www.maria-valeria-rezende.lojaintegrada.com.br e, como informa o próprio site, “todas as obras adquiridas serão autografadas pela autora”.

Ela empresta a sua carne para fazer enxergar uma condição de “Irenes” e “Rosálios”, mas também de “Alices”, entre outras personagens. No primeiro Romance, *O Voo da Guará Vermelha*, Rosálio conta para Irene as histórias de toda a sua andança em busca do aprendizado: ele quer aprender a ler e a escrever. No segundo romance e vencedor do Prêmio Jabuti, *Quarenta Dias*, esta “andança” é o motivo do livro, e foi vivida pela própria autora para inspirar e compor uma mulher madura em busca de um jovem, como Maria Valéria já revelou em algumas entrevistas, ter ficado por 15 dias nas ruas de Porto Alegre, passando a noite (não dormindo) em rodoviárias, praças, prontos socorros, etc.

Cansada da “literatura de bar e alcova”, dizendo-se nada entendedora de ricos e acreditando que eles não precisam ser mostrados, nitidamente a própria Maria Valéria Rezende se coloca no entrelugar para colher todas as inspirações e compor a sua personagem. Para narrar, Rezende viveu a própria experiência e criou a narradora Alice, protagonista da história.

Rosálio, em *O Voo da Guará Vermelha*, é um “caminhante” por excelência, um herói às avessas que vive muitas aventuras, em que as pessoas desriam, por isso nunca conseguira se alfabetizar - até Irene encontrar. A obra pode, de alguma forma, ser lida como *As Mil e Uma Noites* às avessas - pois ele conta histórias para Irene e à medida que a vida dela vai ficando povoada dessas histórias, ela quer viver mais um dia. É um romance de dor que trabalha com a força da palavra para salvar a alma, mas desvela ainda mais uma faceta tecedeira da autora. Entre tantas histórias que Rosálio e Irene viveram e contaram um ao outro, há um certo fio narrativo: a história do Sagui, que na opinião de Rezende, é o encontro com a morte e com a culpa. No programa “Um dedo de prosa com Maria Valéria Rezende - parte 1”, disponível no canal do Youtube SorbonneParis4, conta: “É um animalzinho que a Irene conta ter matado sem querer, de tanto amor que tinha por ele. Ela o tinha atado a uma correia no pescoço e num momento de desatenção, o enforcou. Essa história marca essa personagem, porque a torna incapaz de fazer o mal. Pelo menos é assim que ela interpreta” (TONUS, 2012). O sagui volta a aparecer em outros dois romances que Maria Valéria Rezende posteriormente escreveu, como um animalzinho pertencente a outros personagens, em outros contextos, mas com a mesma mensagem. Na entrevista a TONUS, 2012, afirma: “Creio que essa mesma história pode ser contada muitas vezes e ela terá o mesmo papel e a mesma força”.

No caso da personagem chamada “Alice”, protagonista de *Quarenta Dias*, Maria Valéria torna e cerzir histórias e remete à outra Alice que é tão familiar, a do *País das Maravilhas* (1865). Nesta

obra, Lewis Carroll leva o leitor a acompanhar a personagem que se desloca para outro mundo, mantendo certo elemento épico mesclado ao maravilhoso. A Alice de Rezende busca um mundo real, ao procurar um rapaz, filho de sua amiga, numa peregrinação que se estende por quarenta dias.

No terceiro romance, *Outros Cantos*, Maria Valéria faz o que ela entende ser o propósito de toda literatura: revelar uma “prega”, matiz da convivência humana, pois é um romance no qual a história é contada pelo chão.

Novamente aqui, faz-se a referência ao universo das Letras. “Outros cantos é um romance magistral, sobre as viagens movidas a sonhos” (REZENDE, 2016). A escritura de Maria Valéria sensibiliza muito para a alfabetização, já que a própria escritora viveu intensivamente com os iletrados, ela mesma alfabetizando jovens e adultos, em sua missão como freira, mas também no rastro de Paulo Freire. E na obra, a personagem Maria, mulher que dedicou sua vida à educação de base, entrelaça passado e presente para recompor uma longa jornada de dificuldades.

Em conversa telefônica (05 de fevereiro de 2017, das 18h58 às 20h05), foi perguntado à autora se não estariam todos também apenas transitando por este mundo, sem rótulos, sem cargas que não pudessem levar além do aprendizado e do espírito? Como resposta, Maria Valéria mencionou um texto seu, publicado na coluna Bastidores do *Suplemento Pernambuco*, no qual explica a construção da sua personagem Alice, bastante relacionada à ideia de entrelugar: “Certamente insinua-se no texto emergindo do amálgama de experiências, sensações, leituras, camadas geoarqueológicas que compõem a memória de quem viveu o bastante” (REZENDE, 2017). Neste texto da coluna Bastidores, publicado on line, Maria Valéria Rezende lembra o fato que deu o *start* à obra: “Há cerca de dez anos, uma conhecida telefonou no meio da noite: ‘Estou no ‘Trauma’, Biu sofreu acidente de moto’. Fui para lá e descobri que o hospital não previa parentes esperando ali notícias de seus feridos. Nem cadeiras no saguão, nem espaço coberto onde ficar. Voltassem depois, esperassem em casa notícia de morte ou alta”. A escritora ficou sensibilizada pelo fato de que as mulheres, mães, irmãs, namoradas ficavam ao relento, sentadas na borda da calçada externa do prédio ou de canteiros do jardim em torno do pouso de helicópteros:

Descalças, vestidas apenas com um short e um bustiê, com frio, fome e sede, sem dinheiro nem mais nada, como em casa estavam e se meteram na viatura policial com o filho, o marido baleado, esfaqueado. Passei a noite tentando alimentá-las, agasalhar, consolar, telefonar, se possível, a um parente. De manhã, Biu teve alta, só escoriações, mas eu fiquei lá, sem coragem de deixar as outras. Só entreguei os pontos 40 horas depois, ao receber do caixa eletrônico “saldo insuficiente”, acabada a gasolina. Percorri com essas mulheres a Grande João Pessoa, a levá-las a casa e trazer de volta ao “Trauma”, avisar um filho, marido, pai, irmão. Nessa romaria descobri na cidade frestas e rachaduras nunca antes notadas, um bequinho numa rua movimentada, a picada para a favela escondida onde eu antes só via mato ou mangue, portas empenadas de casarões em ruínas etc. Cada fresta dava em outro mundo, o avesso da cidade, o que ela quer esconder e a gente quer esquecer. Voltei para casa porque não podia mais ajudar, sentindo como um remorso: seria justo continuar ali por quarenta dias, meses, anos. Ficou um

sentimento de responsabilidade para com esses invisíveis e a ideia da personagem caída do lado “direito” da cidade no seu avesso, 40 dias, uma quaresma, a desvendar o que qualquer cidade grande esconde, logo ali. A ideia inquietava. (REZENDE, 2017)

Outro fato veio reforçar a ideia do romance, um projeto de “Redescoberta do Brasil”, para o qual a autora fora convidada em 2011. A ideia consistia em romancistas brasileiros passarem 15 dias em um estado que não o seu, para criar romances:

Propuseram-me Porto Alegre. Aceitei logo, sabendo que romance queria escrever: os quarenta dias. Reconhecendo-me incapaz de escrever um livro decente em poucos meses, não esperei pelo financiamento do projeto, usei milhas de viagens acumuladas, fui a Porto Alegre, minhas irmãs de lá me abrigaram, percorri duas semanas o avesso da cidade, usando como senha uma pergunta que depois emprestei a Alice, minha personagem/narradora: “conhece um rapaz da Paraíba, o Cícero Araújo, peão de obra, que não deu mais notícias à mãe, desesperada pelo sumiço do filho?”. O motivo da mudança da personagem paraibana para o Sul veio do que observo e ouço de tantas mulheres de minha geração: foram para o mercado de trabalho sem dispensa das tarefas domésticas, criaram os filhos sozinhas, adiaram projetos e sonhos pessoais e, chegada a aposentadoria, desejando tentar ainda realizá-los, são convocadas a ser avós profissionais. A pergunta/senha para vagar impunemente pela cidade veio dos inúmeros casos de gente desaparecida com que me deparo pela vida afora. (REZENDE, 2017)

Algumas escolhas feitas pela autora em *Quarenta Dias* constituem-se verdadeiro deleite fictional, como o fato de se criar uma narradora em primeira pessoa que contracena com a boneca Barbie, cuja imagem ilustra a capa do caderno onde anota suas sensações quase como um “vomitar” de vivências, que lembra muito a forma como a autora revela adiante conceber os seus romances, algo que inquieta ao infiltrar-se pelos cinco sentidos:

O resto gosto de crer que é invenção... O próprio modo de composição do texto, depois de voltar do Sul, em episódios esparsos escritos em cadernos, cadernetas, e-mails para mim própria, fragmentos de leituras e pedaços de coisas catadas nessas andanças, gerou a estrutura do romance: um caderno de desabafo, composto de retalhos de escrita tortuosa e descuidada, em que a personagem tenta explicar-se o que lhe acontece. O projeto que me empurrou para o Sul não foi adiante, mas o romance está aí. (Rezende, 2017)

Ao seguir a leitura sobre a escritora, vasculhando-se de tudo um pouco, diante de uma colcha de retalhos de informações, nasceu o desafio de se criar algo mais elucidativo, daí derivou-se a oportunidade única de se realizar duas entrevistas (uma por escrito e outra por telefone), apresentando, dessa forma, parte da fortuna crítica da escritora validada por ela mesma.

Salienta-se, agora, que todo este projeto foi revisto e atualizado pela própria Maria Valéria Rezende, em julho de 2019, com o propósito desta publicação. No contato com a autora, esta reiterou-se gentilmente ao projeto e contou que as noções de visão e audição à frente revelados, estavam mais

limitados.

3 Prosa da entrevista por escrito, na qual a autoraclareia ilações equivocadas

Enviado o questionário, Maria Valéria Rezende foi respondendo perguntas sobre seu fazer literário, bem como sugerindo links de textos publicados sobre sua poética. Nas respostas que enviou, esclarece “querelas” que se repetem sobre ela como vírus ao longo dos anos e acabam sendo tomadas como verdades, mas não são. A primeira delas diz respeito à sua formação em língua francesa, relacionada a um exílio, que nunca aconteceu:

Um erro dezenas de vezes repetido é que fui exilada e então fiz o curso superior de Língua e Literatura francesa na Universidade de Nancy, na França. É verdade que tenho esse diploma, mas eu obtive sem sair de Santos: fazia-se o exame escrito na Aliança Francesa, e se houvesse estudantes aprovados, vinham os professores de lá para fazer os exames orais (não sei se ainda é assim). Passei em ambos, com 16 ou 17 anos e obtive o diploma. Com ele, restava a gente fazer as matérias de Didática geral, Didática Especial de Francês e Administração Escolar, numa faculdade brasileira, que a gente obtinha a licenciatura. Como logo em seguida fiz Pedagogia, nem fui até o fim do processo de licenciatura em Francês no Brasil.

Uma coisa que não me representa é dizer que fui “exilada”... saí várias vezes do país, e tive que ficar uns tempos fora, mas sempre construindo um modo de voltar e nunca me assumi como “exilada”. E “exilado” é aquele que se diz tal, mesmo que nem fosse preciso... Nunca me exilei. Outra coisa que aparece por aí é que morei em Angola, onde nunca botei os pés (é uma pena!). Creio que escrevi alguma coisa à mão, referindo-me à Argélia, onde de fato passei uns meses em 72, mas como minha letra é péssima, leram Angola e assim ficou e se repete como vírus... (rsrsrs) (REZENDE, 2017, via inbox)

A também falsa morada em Angola é encontrada em vários jornais de circulação nacional e, às vezes, encontram-se as duas informações errôneas atreladas uma a outra: «Foi viver em lugares como Angola, Cuba, Timor e França, onde se formou em literatura francesa pela Universidade de Nancy e fez mestrado em sociologia --antes disso, já era pedagoga formada pela PUC». (CASARIN, 2015).

Na sequência da entrevista, a escritora procura responder a uma pergunta muito recorrente: de onde saem os livros?

(...) de um imenso depósito que tem na cabeça, de peças de vários *puzzles* todas misturadas, que foram nos entrando pelos cinco sentidos através da vida, com todos os tipos de sensações que você tem, que vem de fora do mundo que vem de dentro de seu estômago, do rim, do enjoo que você sentiu, da tontura, de tudo que a gente já viu e já viveu. Eu tenho certeza: minha cabeça nasceu vazia. Tudo que tem lá dentro, entrou. Só que aquilo que você foi absorvendo do mundo e no mundo eu me incluo a mim mesma... (REZENDE, 2017, via inbox)

Questionada se em sua vida como freira e ao trabalhar com educação de adultos, chegou a

conhecer algum «Rosálio» de fato, ou alguém que a inspirasse para criar este personagem, bem como, se para a Irene houve alguma inspiração direta, ela respondeu:

Todos os meus personagens são criados a partir de uma espécie de síntese de gente que vi, ouvi, toquei, pelo mundo afora, e especialmente com quem convivi numa troca educativa, para mim e para eles. É assim que se criaram meu Rosálio, minha Irene e os demais... Muita gente se espanta e até se escandaliza de que escreva sobre prostitutas... quase todos os meus livros têm alguma prostituta. Não se lembram de que, até a pouco tempo atrás, principalmente no caso das prostitutas muito pobres que se encontram nas pontas de rua de qualquer cidade do país, as únicas mulheres que costumavam entrar nos bordéis, não sendo prostitutas nem cafetinas, éramos nós, as freiras, para tentar dar a mão a elas, pobres e oprimidas, necessitadas de todo tipo de ajuda, como qualquer outra pessoa a quem nos propomos a servir. Então, minha Irene também é uma síntese e um resgate de muitas delas que conheci e conheço. (REZENDE, 2017)

Alguns de seus personagens vivem em lugares pelos quais a autora mesma esteve. Ela afirma que eles podem ser a síntese de muitas pessoas, mas que o ponto de partida da linguagem do livro será sempre o personagem, que a partir dele, a linguagem vem como algo que chama de “coisa mediúnica”. Desta convivência, outra pergunta solicitada dizia respeito a como Rezende se situava no mundo como pessoa e como escritora:

Eu não sou um Eu centro do mundo, eu sou um pedaço do mundo, que é afetado o tempo todo também pelo mundo. Eu não sou uma pessoa de jeito nenhum introspectiva. Eu jamais poderia fazer autoficção assim como muita gente diz que faz, que fica escarafunchando os seus sentimentos mais profundos e não sei o quê. Isso eu jamais seria capaz de fazer: ficar me examinando, sendo um psicanalista de mim própria. Eu não sou desse jeito, não sei fazer isso. Não digo que é bom, nem que é ruim. Então, pra mim, escrever uma história, um conto, um romance mais ainda... vamos dizer que, ao invés de ser um *puzzle* de quinhentas peças, um romance é um *puzzle* de muitas mil. É ficar catando aqueles pedaços de quebra-cabeça e tentar montar alguma coisa, porque eu sei que eles são ou podem vir a ser parte de uma imagem que faz uma certa unidade e um sentido. (REZENDE, 2017, via inbox)

Com uma grande quantidade de questões ainda em aberto, faltava um contato mais particular, a fim de se afinarem as ideias em torno da autora e de sua produção. Para tanto foi combinado um telefonema que ocorreu em 5 de fevereiro de 2017.

4 A entrevista por telefone: leituras de família e de mundo, colorindo romances

Nessa entrevista, cuja essência está transcrita a seguir, Maria Valéria Rezende fala do quanto ama as cores e os sentidos amplos que uma vasta cartela ocupa em sua vida, em contraponto à atual dificuldade de visão de um único olho “que funciona”, mesmo com catarata - e o esforço para escrever seus textos. Ajusta uma atribuição: de escritora dos marginalizados para escritora dos invisíveis, que lhe parece muito mais apropriada. Reforça a ideia de que escrever, para ela, é tão natural quanto respirar ou se alimentar e, por isto, quando criança acreditava que ‘todos iriam escrever um livro um dia’. Vinda de berço de uma família que respirava artes, música e literatura, tanto da parte de pai Leônio de Rezende Filho, médico, quanto da parte da mãe escultora e artista, artesã (e tecelã) Maria Cecy Vasconcellos Rezende - a casa de sua avó Georgina Aranha de Rezende, sobrinha do poeta Vicente de Carvalho, era um ponto de encontro de escritores santistas que faziam saraus literários informais. Lembra-se bem: “Eu adorava palavras que não entendia. Minha paixão era catar nas coisas o que nunca tinha visto. E quando aprendi a ler a minha paixão eram dicionários e tinha um caderninho de palavras novas”. Aos 10, começou a ler livro de adulto. Vivia em casas forrada de livros, onde não se proibia ler nada e nem havia divisões entre os livros adultos e infanto-juvenis.

Adepta da educação como experiência freriana (Paulo Freire), rodou o mundo como formadora de educadores populares - é fluente em Francês, Espanhol, Italiano e Inglês - e revela que o diferente que enxerga no mundo vira perspectiva de romance. “Não posso me queixar de vida monótona. Você vai ficando povoada internamente de todas as outras vidas”. Assumiu de publicar e de escrever ficção chegando aos 60 anos, até como um prazer, para construir uma vida nova. Sempre preocupada com a qualidade, procura não se envaidecer com os prêmios, pois acredita que “não tem régua nem compasso para medir qualidade literária”.

Ela que já sofreu um infarto em plena Flip de 2006, contou nos minutos finais da ligação «misteriosamente, deixei de ser hipertensa, não sei o porquê e o médico também não sabe. Não estou perto de outro infarto. Também a gente aprende, é uma boa experiência». Ela, que se mudou para o nordeste aos 30 anos de idade, região em que já passou mais da metade da vida, classifica-se como “Paulista, porém paraibana, por escolha e por decreto”.

Maria Valéria Rezende faz o bom uso desta entrevista para esclarecer sua biografia. Nem todo tópico que se segue termina com interrogação, já que o contato se desenvolveu em tom de diálogo. A pedido de Maria Valéria Rezende, para quem “o circuito neural é diferente no falar e no escrever”, esta entrevista, após editada, foi toda validada por ela. Esta versão que aqui se lê está conferida e aprovada pela autora em 2017, e novamente retificada em 2019, alterando o que fosse necessário.

Revista Crioula: Como é a Congregação onde vive há mais de 30 anos na Paraíba?

Maria Valéria: Em nossa comunidade nós somos quatro. Uma irmã mais nova e três idosas, eu e duas octogenárias. A nossa casa é cheia de gente que vem e que passa, que vem e que vai, porque nós temos muitos amigos. A minha rotina é uma sucessão de imprevistos. O fim de semana é um pouco mais tranquilo, porque não tem a parte administrativa, as compras a fazer, as contas a pagar, etc. É impossível eu ter rotina. Muitas vezes só consigo parar quieta, com tudo sossegado para poder me concentrar, a partir das onze da noite até às duas da madrugada. Mas mesmo isso às vezes não posso, porque estou cansada demais. Só tenho um olho que funciona, e ele está com catarata. Do outro olho perdi a visão, só vejo luz e sombra; e este joga uma mancha em cima da visão boa do outro olho. É uma confusão. Faço um esforço muito grande para usar computador, ler e escrever. Eu comecei escrevendo à mão porque acho muito melhor. O ritmo da escrita à mão e o ritmo do pensamento são muito mais próximos. Depois eu passava a limpo à máquina e depois ainda, quando veio o computador, passava a limpo no computador. Mas agora eu não posso mais escrever à mão, porque não consigo entender a minha letra, pois tenho artrose também. Estou também ficando cada dia mais surda, o que, de certo modo, é uma vantagem pra quem gosta de ler e escrever... o barulho dos outros não atrapalha a gente.

Revista Crioula: Tem alguém que auxilia nas versões finais? Você tem vários amigos críticos literários, jornalistas...

Maria Valéria: Não. Eu escolho uma ou duas pessoas de cada vez, para dar uma lida no meu original e me dizer o que acha etc, mas eu vou até o fim. Faço o polimento e quando entrego à editora há muito pouco a corrigir. Tenho várias cadernetas com título, personagens principais e o nó da trama dos romances que não vou ter tempo de escrever... mas já tenho uma amiga, excelente escritora e bem jovem com quem combinei que deixo pra ela essas cadernetas como herança, pra ela ver se dá pra aproveitar alguma coisa (risos...)

Revista Crioula: Você tem o seu canto personalizado dentro da casa? É comum ver aquela sua foto em frente às estantes de livros...

Maria Valéria: Aquilo é o terraço de nossa casa. Tem tantos livros aqui em casa que não cabia mais só dentro. Na verdade, tinha um quartão de despejo nos fundos do jardim que era meu escritório. Mas como agora fica meio longe das irmãs, prefiro ficar dentro de casa. Na verdade, eu trabalho num corredor onde instalei o meu computador. Ou então no ipad. É quando dá, é muito difícil, não tem rotina nenhuma.

Revista Crioula: Ao adentrar mais em sua poética, percebe-se que você tem muito o filtro do mundo urbano, cosmopolita; em suas obras traz o nordeste, o sertão, o analfabetismo, traçando comovente relações com o mundo das letras, o ser professor, o aprender a ler e a escrever: o ler o mundo. Você nega o título de regionalista, com uma frase muito interessante: “Há sertões escondidos em todas as rachaduras do mundo, nos avessos de todas as cidades. Quero que meus livros mostrem esses sertões escondidos”, diz. O que acha do título que a mídia lhe atribui: escritora dos marginalizados?

Maria Valéria: Não é exatamente como eu me vejo, assim como não me entendo como regionalista, como também já disseram. Porque o termo regionalista, aplicado a quem está escrevendo hoje, às vezes se tornou redutivo, no sentido de que você não é escritor “brasileiro”, é “regionalista”. Quando alguém escreve um livro que se passa todinho, sei lá, na Vila Madalena em São Paulo, ou na quitinete do sujeito que mora em Ipanema, não é “bairrista”, é literatura brasileira. Quando a gente escreve sobre gente do Brasil, de fora do eixo Rio-São Paulo ou das grandes metrópoles, é chamado de regionalista. O que não era diminutivo no início, quando do Manifesto Regionalista, do Gilberto Freyre, com toda a história da afirmação, acabou ficando só a palavra: é um escritor regionalista. Fica meio secundário, não é propriamente escritor. Eu prefiro dizer que escrevo sobre os invisíveis. Porque não é a mesma coisa que marginalizados. Muitas vezes, as pessoas não estão à margem, estão perfeitamente inseridas dentro de um sistema, sendo úteis ao sistema e exploradas por ele; mas são invisíveis. Ninguém quer saber qual é a vida deles, ninguém quer ouvir o que eles têm a dizer. Penso sempre nos empregados domésticos das grandes famílias milionárias do Brasil. Eles são invisíveis. Você mal os vê nas novelas e na própria televisão, são quase invisíveis, você só vê o uniforme. Eu gosto mais de dizer: sou em parte uma escritora da invisibilidade.

Revista Crioula: E aí entram o pedreiro Rosálio e a prostituta Irene. Pode-se encontrar muita coisa sobre Outros Cantos, Quarenta Dias, e até Vasto Mundo, que foi reeditado pela Alfaguara, mas pouco sobre O Voo da Guará Vermelha...

Maria Valéria: Sobre *Vasto Mundo*, deixa eu te dizer uma coisa: essa reedição da Alfaguara é diferente, não é a simplesmente a reedição da primeira versão. Para mim é um romance, romance que é contado pelo chão. Tanto que na primeira versão eu tinha posto só um texto introdutório que se chama “A Vila”, que é um pouco assim como um portal para dizer: ‘Olha, quem está contando esta história é a Vila’. Inclusive, esse texto termina exatamente com as seguintes palavras: “Nisso creio consistir o serem humanos, em poderem ser contados cada um deles como uma história”. Minha ideia era fazer um romance que não tivesse um protagonista individual, o protagonista é o coletivo, o povo de Farinhada, mas que vou recontando através da história de cada um. Pode ver que na segunda versão,

além de mais capítulos – pois para mim são capítulos – porque esse mundo continuou vivendo na minha cabeça, - dividi em 3 partes e reorganizei os capítulos. Agora cada parte é introduzida por uma “Voz do chão”.

Revista Crioula: Das suas irmãs: a Vitória, a Verônica, a Valentina e a Viviana, ou o seu irmão Leônicio, alguém é escritor?

Maria Valéria: (Risos) A Verônica e a Vitória são pintoras e escultoras. A Verônica escreveu muito, primeiro livros acadêmicos. Ela fez mestrado, doutorado, livros didáticos, pesquisas que fez, então tem livros teóricos da minha irmã que se chama Maria Verônica Rezende de Azevedo. Só recentemente começou a escrever ficção e em 2017 e 2018 publicou dois livros de contos. A minha irmã Vitória, quando ia fazer 70 anos, escreveu um livro de memórias que é uma delícia, mas fez assim uma tiragem só para a família. O meu irmão escreve muito bem e fez um livro todo de contos-crônicas, pois são crônicas um pouco ficcionais. E estou insistindo com ele para a gente publicar logo, mas é tanta coisa que você acaba não fazendo. Minha irmã Viviana é uma craque da revisão do que nós escrevemos e, quando quer, escreve muito bem. A Valentina, entre muitas outras coisas, foi atriz e ganhou um Mambembe há muitos anos. Todos somos leitores! A gente cresceu com o ‘ler é essencial e ponto’. É como tomar café, almoçar, jantar e dormir. Segundo, também a gente vivia no meio de escritores, tanto na família do meu pai, quanto de minha mãe. Aquilo era assim: ‘já viu o último livro de primo fulano? de tia beltrana?’ Parecia que todo mundo, um dia, ia escrever um livro. Isso para mim é uma coisa que me facilitou muito a vida, porque eu nunca tive aquela ideia de que escritor é um ser à parte. Colocam o escritor como uma espécie à parte e as pessoas ficam todas comovidas de chegar perto dele. Vou à farmácia, ao supermercado, ando pela rua e o povo aqui do bairro não acha nada de mais. Esse culto do escritor, como celebridade ou pop star, mais recente, não existia antigamente, muitas vezes do escritor a gente não sabia nem que cara tinha. Queríamos era ler os livros. Mas agora, complicou, o que também dificulta a vida da gente. Na hora que você ganha um prêmio, gente de todo canto quer que você escreva a orelha do livro; quer que faça não sei o quê; você tem 52 convites para eventos em qualquer lugar do planeta, durante um ano e não pode ir; não sei quantos jornalistas querendo entrevista. Isso dificulta a minha vida porque na verdade, fui acostumada e cresci com a ideia de que a minha vida era para prestar serviço. É muito difícil dizer não. E na hora que digo sim, fico afogada de tarefas aqui, porque a minha vida é uma vida normal, comum e corrente.

Revista Crioula: Sobre a questão dos prêmios literários, você mencionou o assédio, mas também tem a parte do deslumbramento. Os prêmios literários saindo para livros como os seus,

reforçam a literatura ex-cêntrica. Como se sente?

Maria Valéria: Eu fico contente com isso, porque significa que quem está julgando é gente com uma sensibilidade mais ampla. Agora estou ainda mais interessada em escrever sobre os invisíveis, porque isso é fundamental no Brasil de hoje. Eu já participei de vários júris de prêmio e não me deslumbo muito porque ganhei o prêmio, pois sei que no final, do final, do final, você está comparando, inclusive, coisas incomparáveis. São estilos completamente diferentes, temáticas diferentes e é muito difícil decidir, mas o regulamento impõe escolher um. Mas é quase no par ou ímpar, fica difícil. Não acho que sou a melhor. Calhou que naquele júri, por fim, a indecisão acabou se resolvendo por decidirem me dar o prêmio. Quando sai a lista dos finalistas de algum prêmio, leio todos. Mesmo se eu tiver dentro, mais ainda, vou ler os outros porque acho que eles são melhores do que eu. Eu mesma sempre fico assim: ‘puxa, não sei para quem daria o primeiro lugar’. Frequentemente fico lá indecisa entre quatro ou cinco, porque não tem régua e compasso para medir qualidade literária. Entra o gosto, a identificação, as cismas de cada um, por isso a gente também não tem que se deslumbrar muito porque ganhou um prêmio. Se bem que o prêmio traz uma vantagem: faz você ser mais lida.

Revista Crioula: Sua renda vem com a tradução, algo que faz há muito tempo. Mas os prêmios mudam essa condição, não?

Maria Valéria: Só com a nossa aposentadoria de idosa de INSS não dá para sobreviver. O prêmio faz vender mais. *Quarenta Dias*, por causa do Jabuti, está na quinta reimpressão. Agora já estou imaginando que daqui a uns dias vou receber meus 10 exemplares de verificação de *Outros Cantos*, pois o pessoal da Alfaguara ficou animado com o prêmio Casa de las Américas. Já me chamaram, fizeram material para distribuir em todos os pontos de venda, assim como da outra vez. O *Outros Cantos* já estava programado para ser lançado em janeiro e ficou um pouquinho à sombra do Jabuti², mas agora, de repente, ressuscita. Mas de direitos autorais é difícil viver e, portanto, sem as traduções não é possível pagar as contas.

Revista Crioula: O Casa de Las Americas veio esquentar...

Maria Valéria: É isso mesmo.

Revista Crioula: E tem algo no prelo que possa revelar? Como avalia a recepção de suas últimas obras?

Maria Valéria: Tenho o livro de contos que, aliás, ganhou menção honrosa no Prêmio cidade de

² *Quarenta Dias*. 1º Lugar na categoria Romance e no Livro do Ano de Ficção em 2015. Autora: Maria Valéria Rezende. Editora: Editora Objetiva. Obtido em <http://premiojabuti.com.br/noticias-home/quarenta-dias/> acesso em 1 de fev de 2017.

Recife, em 2009; e em 2013, com alguns contos a mais, uns a menos, mandei para o concurso de Belo Horizonte, com outro título e também ganhei a menção honrosa. Então, ele deve ser bonzinho. Chama-se *A face Serena*, publicado pela editora Penalux, de Guaratinguetá, no final de 2017, e foi finalista do Jabuti na categoria “contos” em 2018. Em abril de 2019 publicou-se meu romance mais recente, *Carta à Rainha Louca*, cuja primeira tiragem se esgotou na editora, mas a nova reimpressão está sendo preparada pela Alfaguara para agosto de 2019.

Revista Crioula: Qual é a principal marca do romance contemporâneo, é esta questão dos invisíveis ou o que mais, em sua visão?

Maria Valéria: Eu não sei o que é que se chama de romance contemporâneo. São etiquetas. O pessoal da teoria literária tem que classificar e etiquetar as coisas. E eu que nunca estudei teoria literária e, a essa altura da vida é tarde demais e não tenho vontade. Quando estudei Língua e Literatura Francesa, estudar literatura era ler a literatura. Não tinha montes de teoria. Eu li de *La chanson de Roland* até Sartre, Camus, enfim, o que estava se publicando naquela hora. Era uma formação muito mais de analisar realmente textos e tudo. Na hora de escolher o que ler, hoje em dia que tem tanta alternativa, eu tendo a ler aquilo que talvez não se enquadre exatamente numas definições de romance contemporâneo, que nem sei bem qual é. O que está se publicando hoje, se é isso que você está me perguntando, há muito de ‘eu, o centro do mundo’, ou de “esse mundo não me merece”. Não aguento muito mais ler livros em que o protagonista é um escritor. Talvez seja uma espécie de contaminação do fato recente de que escritor virou pop star, ou pode virar. Uma contaminação dos escritores por essa condição. O escritor, de repente, pode ser um super personagem. Por outro lado, também acho que tem coisas extremamente originais e diferentes saindo. Para mim, o que acho bacana é você ter a liberdade de escrever como bem entender. O que não quer dizer que quando a gente escreve o que bem entende saia um livro maravilhoso. (Risos) Mas, pelo menos... Eu me dou a liberdade de escrever sobre o que eu quiser, do jeito que eu quiser, e pronto, acabou. Se os outros gostarem, muito bem. Se não gostarem, azar meu. O que é engraçado é ver que a leitura dos homens é muito diferente da leitura das mulheres. Eu queria que alguém pesquisasse isso. O mesmo livro, como é lido por uma mulher e como é lido por um homem. O *Quarenta Dias*, por exemplo, das mulheres recebi um monte de recados por inbox ou gente que mandou e-mail para a Editora pedindo para encaminhar a mim. Uma dizendo assim: ‘quero te agradecer pois eu estava a um passo de cair nessa armadilha. Quando li o seu livro, me deu coragem de dizer não ao meu filho’. Enquanto que para outro resenhista, um grande amigo meu e ótimo poeta, isso não interessa muito: ‘as primeiras 60 páginas são lentas demais’. São exatamente essas primeiras páginas que falam do conflito com a filha, antes da narradora sair para a rua. Uma das coisas que vejo é que o pessoal parece precisar escrever um livro muito grosso. Chamo de Síndrome

de Bolaño. Chega uma hora que você cansa de ler a mesma coisa. ‘Eu já sei isso aí, meu filho, vai em frente. Quero que me contem uma história. Se eu não quiser que me contem uma história vou ler poesia e não ficção. Uma história onde não acontece nada me cansa.

Revista Crioula: Sobre O voo da Guará Vermelha, o que mais lhe toca nesta obra?

Maria Valéria: Sempre penso, quando estou escrevendo, penso nos personagens como alguém que merece respeito. Quando releio, acho que consegui fazer com que o leitor preste atenção e comprehenda mais o que é ser trabalhador pobre no Brasil. Há muitas vezes uma confusão entre analfabetismo e burrice. E não tem nada a ver uma coisa com a outra. O ser iletrado, não quer dizer não ser incapaz de ler e de compreender. Já ouvi dizerem que ‘o neoleitor é uma pessoa que não domina a cultura’. Como não domina a cultura? Domina a sua cultura e domina muito mais, porque ele depende muito mais da memória. É uma coisa impressionante você conversar com uma pessoa que não lê livros, porque ela tem uma memória fantástica, capaz de contar detalhes da vida e dos acontecimentos com uma precisão absoluta. É uma coisa linda. Pede para um intelectual qualquer te dizer o nome de 30 plantas, em geral ele não consegue; ou de 30 ferramentas manuais para qualquer tipo de trabalho, ele não consegue; ou de 30 animais silvestres que haja no Brasil, ele não consegue. Pede para um trabalhador “analfabeto” te dizer o nome de 30 plantas, 30 ferramentas, 30 animais, ele sabe, muito mais do que isso, certo? Ele sabe como fazer as coisas. Tem doutor em Engenharia Mecânica que não sabe trocar o pneu do carro. Estou usando uma comparação meio exagerada, mas enfim...

Revista Crioula: Foi esse amor pelas histórias que fez você compor essa Sherazade às avessas que é a história de Rosalio e de Irene?

Maria Valéria: Eu gostei muito de fazer, mas não percebi imediatamente que era isso que eu estava fazendo. Depois percebi e meti a Sherazade lá no meio para todo mundo perceber. (Risos)

Revista Crioula: Você já viu uma Guará Vermelha?

Maria Valéria: Eu usei Guará Vermelha porque, para mim, que sou santista, o guará vermelho é como um símbolo de ressurreição. Quando eu era criança, havia guarás vermelhos nos mangues, ali onde está a Ilha de Santos e as outras ilhotas e braços de mar³. São vários braços de mar sinuosos, e aquilo tudo é mangue. E ali era um dos habitats do Guará vermelho, em certas estações do ano. Quando fizeram a Siderúrgica e refinaria de petróleo no Cubatão⁴ aquilo envenenou tudo ali e os guarás

³ Visualize em <https://www.google.com.br/maps/search/Ilhas+de+Santos+-+São+Paulo/@-23.9460282,-46.3016625,11z>

⁴ Segundo a tese de doutorado, defendida em janeiro de 2003 no Instituto de Economia da Universidade de Campinas (Unicamp) pelo professor-doutor Joaquim Miguel Couto, de Cubatão, “se nos anos cinquenta, Cubatão foi marcada pela construção da maior obra do país (a refinaria de petróleo), já no início dos anos sessenta o mesmo não foi diferente: estava em ritmo acelerado a construção da primeira siderúrgica marítima brasileira: a Companhia Siderúrgica Paulista - Cosipa. Obtido em <http://www.novomilenio.inf.br/cubatao/ch100k.htm> acesso em 12 de fev de 2017.

vermelhos desapareceram. Depois houve todo um trabalho de despoluição ali, e os guarás vermelhos voltaram. Então, para mim, o guará vermelho foi como festa de ressurreição, uma coisa que era linda, que gostávamos de ver e íamos procurar, mas tinha desaparecido e voltou. Nasceu de novo.

Revista Crioula: Que bonita história...

Maria Valéria: Isso é uma coisa que acho que nunca tinha explicado para ninguém. O guará só vive em certos lugares, em geral os estuários ou deltas de grandes rios onde há mangues.

Revista Crioula: E assim colocou o vestido encarnado na Irene e tudo fluiu... e em alguma medida, a Guará Vermelha foi você também, porque este foi o romance que te alavancou...

Maria Valéria: (Risos) Na verdade, eu escrevi o conto por causa de guará vermelho, quando da minha emoção de ver um guará vermelho de novo pelos mangues, quando estava subindo para São Paulo. Ele passou voando e já tinham me falado que os guarás tinham voltado. Foi isso que me disparou na cabeça para escrever aquele primeiro capítulo, que para mim era um conto. Pronto, acho que nunca expliquei isso a ninguém, porque ninguém me perguntou.

Revista Crioula: Qual o nome de seu pai, a mãe é Maria Cecy...

Maria Valéria: Maria Cecy Vasconcellos Rezende. Meu pai é Leônio de Rezende Filho, meu irmão é Leônio de Rezende Neto e tem o filho dele que é Leônio Machado de Rezende, porque bisneto era frescura demais. (Risos)

Revista Crioula: Qual era a profissão de sua mãe? Seu pai era médico...

Maria Valéria: A minha mãe era mineira, tanto que passei a minha vida, todas as férias que eram muito grandes no meu tempo de criança, graças a Deus, em Belo Horizonte ou andando por Minas com os meus avós. E o ano letivo em Santos. Quando era menor passava ainda mais tempo em Belo Horizonte. Eu tive essa sorte de viver, desde muito pequena, em dois mundos bastante diferentes: desde a fala, a comida, os costumes, os gestos, as coisas, as cidades. Uma no meio das montanhas a outra na beira-mar. E isso me deu uma sensação de que o mundo sempre foi grande. Vivendo em Santos, no porto mais movimentado da América Latina, com gente do mundo inteiro onde se ouvia todas as línguas, navio passando, navio chegando. A gente vivia no meio do mundo. E depois era uma cidade com muita efervescência cultural. Eu conheci demais e já estava na faculdade quando a Pagu⁵ morreu, e ela era extremamente ativa lá em Santos. Tinha o pessoal da música também: O Gilberto Mendes, grande maestro que morreu no começo do ano passado com noventa e tantos anos, compondo e to-

5 Patrícia Rehder Galvão defendia a participação ativa da mulher na sociedade e na política - e foi a primeira brasileira do século 20 a ser presa política. Obtido em <https://educacao.uol.com.br/biografias/patricia-galvao-pagu.htm> acesso em 12 de fev de 2017.

cando. Encontrei-me com ele um mês antes de ele morrer. Havia um Madrigal, a gente cantava e me lembro que ele era um músico erudito-contemporâneo, música de vanguarda. Eu me lembro quando surgiram os poetas concretistas, o Decio Pignatari fez o famoso poema “Beba coca-cola”⁶ e acho que não estava nem publicada em livro ainda. O Gilberto pegou aquilo e fez uma peça-coral, creio que para oito vozes. Nós cantávamos música medieval, música renascentista e quando o povo começava a pedir bis a gente saía de “Beba coca-cola”. Era um escândalo. Depois, lá em Santos a Pagu organizava o Festival Nacional de Teatro Amador, que era a maioria teatro de estudantes. No mês de julho aquilo era fantástico, tinha o campeonato Aberto de Tênis de Santos, um dos mais importantes. Sei que era a gente de todo lugar e a gente aprendia a compreender outras línguas, só de conviver com as pessoas. Pulava o muro da minha casa tinha uma família de judeus de origem creio que polonesa, pulava outro muro tinha uma família em que o pai era em inglês, a mãe era alemã, pulava outro muro chegava na casa dos portugueses, pulava outro muro e agente pulava de muro em muro, a criançada era muito mais livre. Isso tudo está guardado em mim e de vez em quando sai uma coisa assim.

Minha mãe tinha profissão, sim. Era professora normalista formada e depois fez várias especializações e trabalhava em Belo Horizonte no Instituto Pestalozzi, foi uma das primeiras escolas no Brasil para crianças com problemas motores ou mentais. A minha mãe era uma artista, ela fazia de tudo, pintava e bordava..., Meu pai morreu muito cedo e meus irmãos eram ainda adolescentes. Minha mãe acabou de criar os filhos inventando coisas incríveis. Ela sabia fazer o tear, porque tinha aprendido tudo que eram técnicas artísticas e artesanais. Aprendeu a fazer com as tecelãs lá do interior de Minas, onde ela nasceu, um tipo de tecido que se fazia em Minas – nem sei se ainda se faz, as colchas de barafunda, de lã fininha – e aprendeu a fazer os teares . Se o seu tema é tecelagem, eu sou filha de uma tecelã. Quando papai morreu, a mamãe foi para um carpinteiro e marceneiro, desenhou peça por peça e fez o tear dela, que era todo de madeira e ela começou a fazer peças únicas, de lã, para vender. Fazia um xadrez de uma cor e depois um corte liso para as pessoas fazerem *tailleur*, a saia de xadrez ou casaco, o outro corte liso, nunca repetia um. Quem comprasse, ainda levava junto dois ou três modelos desenhados pela minha mãe. Ela vendia tudo, tudo, e não dava conta. Ela inventava, tinha uma porção de bordadeiras madeirenses que moravam lá em Santos e ela desenhava e montava enxovais para vender. Coisa muito bem feita e ela não dava conta de bordar tudo sozinha, então tinha uma equipe de bordadeiras para quem levava. Ela fazia os riscos, todos os originais. Por isso e por causa dos lugares por onde andei, eu sei tecer também, em vários tipos de tear.

6 Poema concreto de 1957. Obtido em <http://www.arte.seed.pr.gov.br/modules/galeria/detalhe.php?foto=291> acesso em 12 de fev de 2017.

Revista Crioula: Não só palavras...

Maria Valéria: Sei, inclusive, fazer o tear de cintura⁷, que é o que o pessoal usa no México. Vivi um tempo no México e aprendi, fui lá ver como elas faziam e aprendi a fazer o tear de cintura. Sei fazer um e sei tecer se for preciso. Digo sempre que fui uma privilegiada que viu o mundo inteiro sem nunca pagar passagem, porque me chamavam para trabalhar. Eu já nasci no meio do mundo.

Considerações finais

A pesquisa acerca da escritora brasileira Maria Valéria Rezende nasceu pela necessidade natural da revisão de literatura, por conta do levantamento da fortuna crítica para a dissertação *Fios de Roca e Tramas Sentimentais: personagens tecelãs em O Continente, Os Sinos da Agonia e O Voo da Guará Vermelha*, mas engrandeceu-se pela magnitude alcançada a partir do contato direto com a autora. Maria Valéria rememorou vivências de sua relação familiar, abordou seu dia a dia na congregação, conciliado com a escritura de seus textos e até abriu fatos sobre sua própria avaliação a partir do comentado pelo senso comum e publicado pelos meios de comunicação, sobre seu fazer literário. O mais importante, esclareceu fatos equivocados repetidamente divulgados sobre ela e ainda validou o texto pronto, antes da defesa pública em banca e o revisou, na inclusão no texto científico.

Salienta-se o desafio em realizar este trabalho, uma vez que ao ter as portas abertas para o contato com a escritora, culminado na agradável conversa telefônica de mais de uma hora, em 5 de fevereiro de 2017. Dois anos depois, pela necessidade de atualização e lapidação textual, um novo contato com a escritora, para revalidar sua fortuna crítica. Esta interação dá a riqueza ao texto.

Por fim, o que fica após esta experiência são não apenas as sementes plantadas após a leitura das obras, como a Sherazade que brota logo após a primeira leitura de *O Voo da Guará Vermelha*, mas em especial o cuidado simples em se sentir tocado a enxergar o tudo, no nada: como por exemplo viver a representação do sultão e da sultana no subúrbio, entre becos e tapumes, soltando dali fios de história alimentados na desesperança e no cruzar sertões. Com a escritora Maria Valéria Rezende, fica sempre a mensagem de que o texto pode - e deve - ser curto, mas profundo, servindo-se da magia do fato de que “a inventação não tem fim”.

7 Veja imagem em <https://www.flickr.com/photos/soluart/5077091582> acesso em 6 de fev de 2017.

Referências

CASARIN, Rodrigo. *Freira que ganhou Jabuti de melhor romance centra obra nos marginalizados*. UOL: São Paulo, nov. 2015. Recuperado de <http://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2015/11/26/freira-que-ganhou-jabuti-de-melhor-romance-centra-obra-nos-marginalizados.htm>

PIACESKI, Daiana Patrícia Follman Pasquim. *Fios de Roca e tramas sentimentais: personagens tecelãs em O continente, Os Sinos da Agonia e o Voo da Guará Vermelha*. (Dissertação de Mestrado). P579f, PPGL, UTFPR - Campus Pato Branco, 2017. 167fl.

REZENDE, Maria Valéria. *O voo da Guará Vermelha*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

_____ *Quarenta Dias*. Rio de Janeiro: Alfaguara Brasil, 2014.

_____ *Vasto Mundo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

_____ *Outros Cantos*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

_____ *Ouro Dentro da Cabeça*. Ilustração Diogo Droschi; Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

REZENDE, Maria Valéria. Entrevistadora: D. Pasquim. *A entrevista por telefone: leituras de família e de mundo, colorindo romances*. Ligação telefônica de Pato Branco-PR a João Pessoa-PB, 5 de fevereiro de 2017. Gravador ACR App (1h7min). Entrevista concedida exclusivamente à dissertação de mestrado *Fios de roca e tramas sentimentais: personagens tecelãs em O Continente, Os Sinos da Agonia e O Voo da Guará Vermelha*, 2017.

REZENDE, Maria Valéria. “Bastidores”, *Suplemento Pernambuco*. Recuperado em <http://www.suplementoperambuco.com.br/edições-anteriores/67-bastidores/1211-ha-10-dias-uma-conhecida-ligou-no-meio-da-noite.html> acesso em 1 de fevereiro de 2017.

RODRIGUES, Maria Fernanda. *Maria Valéria Rezende viveu na rua para escrever romance*. O Estado de S. Paulo, Estadão Cultura. 2 mai 2014. Recuperado em <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,maria-valeria-rezende-viveu-na-rua-para-escrever-romance,1161541>

TONUS, Leonardo. *Um dedo de prosa com Maria Valéria Rezende - parte 1*. Recuperado de Youtube Sorbonneparis4, 15 de janeiro de 2012. Obtido em <https://www.youtube.com/watch?v=EIxe4tQSWkI> acesso em 6 de fev de 2017.

Outros Textos

LITERATURA, EDUCAÇÃO E QUESTÃO ÉTNICO-RACIAL: UMA ANÁLISE DO CANTO DE XANGÔ

LITERATURE, EDUCATION AND ETHNIC-RACIAL REFLECTION: AN ANALYSIS OF XANGO'S SONG

Aline Aparecida dos Santos¹

Resumo: A reflexão apresentada estabelece uma problematização no Canto de Xangô, canção de Baden Powell e de Vinicius de Moraes, no que se refere à construção de uma identidade negra pautada pelo cânone, porém muitas vezes distante das discussões emancipatórias sobre educação e questão étnico-racial.

Abstract: The reflection presented establishes a problematization in the “Canto de Xango”, that is a song written by Baden Powell and Vinicius de Moraes, concerning construction of a black identity, ruled by the canon, but often distant from the emancipatory discussions on education and ethno-racial question.

Palavras-chave: Literatura negro-brasileira; Educação; Mestiçagem; Afro-Sambas.

Keywords: Brazilian black literature; Education; Miscegenation; Afro-Sambas.

O conhecimento histórico sempre representou, dentre tantas possibilidades, a propagação de uma versão parcial e manipulada da realidade, que normalmente é o ponto de vista da classe social dominante, e que visa à manutenção de poder e de privilégios.

Dessa constatação se observa que pensar acerca da situação atual do negro e de seus acessos, no Brasil, implica percorrer versões históricas equivocadas e, paradoxalmente, introjetadas no imaginário de grande parcela da população. Exige, também, o exercício de refletir sobre o contraponto, por parte do pesquisador, que consiste em desapegar-se das explicações tendenciosas e analisar documentos de época, fatos históricos diversamente camuflados, movimentos de resistência e afastar-se em certa medida dos escritores e pensadores canônicos, o que propicia a percepção de

¹ Mestranda na Universidade de São Paulo. E-mail para contato: aline.aparecida.santos@usp.com.br.

vozes comumente emudecidas, mas repletas de perspectivas outras; as mudanças só ocorrerão daí.

O negro brasileiro foi (e, vexatoriamente, ainda continua sendo) explorado, humilhado, desumanizado e assassinado à exaustão, tanto em decorrência da escravização e de seus recursos deploráveis de tortura, como em função da marginalização permitida após a Abolição (1888), sendo que o país foi o último do mundo a banir o sistema escravocrata.

Sucede-se, assim, um processo de extremo abandono dos negros, cuja força de trabalho fora substituída, intencionalmente, pelos imigrantes europeus. A resistência sempre existiu, mas foi calada pelos grupos dominantes e dissipada por diversas políticas, como a do branqueamento, que segundo o professor Kabenguele, dificultou a unidade identitária ao disseminar o conceito de “mestiçagem”.

A desqualificação negra respaldou-se em discursos dos mais absurdos e o racismo, infelizmente ainda forte, foi, durante bastante tempo, silencioso e negado, e, atualmente, em 2019, em decorrência de ser corroborado pela autoridade do discurso presidencial, tem sido ostensiva e lamentavelmente loquaz. Sendo assim, o reconhecimento da existência do racismo, do preconceito e da exclusão é uma iniciativa importante para combatê-los. Sobre esse início a Lei 10639/03, que no § 1º obriga os estabelecimentos públicos e particulares de ensino a lecionar “o estudo da História da África e dos africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil”, é importante e engendrou diversas reconfigurações e debates étnico-raciais.

Logo, pensar a literatura, a educação e a questão étnico-racial, sob o viés dos Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, pode ser uma eficiente ferramenta para subsidiar, por meio da abordagem comparada, as reflexões sobre o ensino da literatura e a abordagem da referida lei. Após mais de uma década da existência da norma se percebe que tanto a aplicação dela, como os debates sobre cotas nas universidades, prosseguem sem viço. Há, ainda, a lacuna do desconhecimento dos processos históricos, por docentes e discentes, que sem argumentos deixam de cumprir a regra, quando não se opõem às políticas de autoafirmação.

A educação e a mestiçagem

A educação, comumente associada à formação humana, é concebida, na maior parte das escolas brasileiras, como a propagação de respostas sobre o mundo, sobre a vida. Isso configura-se um problema no desenvolvimento crítico, pois pensa o aprendiz como depósito de um conhecimento que é armazenado e reproduzido (conceito de “educação bancária”, de Paulo Freire); também desconsidera que a criticidade advém da formulação de perguntas, conforme o educador Paulo Freire defendeu no livro “Por uma Pedagogia da Pergunta”.

O conceito de educar é dialético, pois pode tanto emancipar, como formatar. O estímulo do questionamento coloca em xeque a função diretiva da educação e propicia a reflexão. A educação desprovida de criticidade “reproduz a ideologia dominante” (Freire, 2000, p.24) e por esse motivo a literatura e a questão étnico-racial precisam ser norteadas por uma ideia de educação reflexiva, abrangente e esclarecedora, de modo que os conhecimentos sejam efetivos, façam sentido e sejam apreendidos de perspectivas múltiplas.

A literatura comparada é uma possibilidade de relacionar os fatos e de desestimular o olhar único sobre eles. Também colabora para a transformação da realidade ao relativizar e quebrar com a hierarquização

A Literatura Comparada, que já vinha questionando seus princípios tradicionais, desencadeou fortes indagações à ideia de um discurso ou de uma cultura central, uniforme e exemplar, passando a colocar no mesmo plano o que era periférico, marginal ou excêntrico e a valorizar o local, o regional, e tudo o que antes era rejeitado como cultura de massas. (Coutinho, 2014, p.34).

No caso de lidarmos com a história e a cultura negra a comparação pode ser um meio de disseminar suas produções e de desfazer estigmas, visto que a marca dela é a indisciplina, a alteridade, o olhar duplo (dentro e fora), a relativização e o princípio de diferença, que desloca o domínio.

No livro “Redisputando a mestiçagem no Brasil” (2004) o professor Kabengele Munanga demonstra com grande lucidez uma série de ocorrências relativas à dificuldade de (auto)-reconhecimento étnico da população brasileira.

Ele pauta-se na defesa da luta para a construção de uma nova ideologia identitária, afastada da referência universal europeia. Cita, ainda, a dificuldade que os movimentos negros enfrentam para “mobilizar todas as suas bases populares e inculcar-lhes o sentimento de uma identidade coletiva, sem a qual não haverá uma verdadeira consciência de luta” (2004, p. 15).

É explícito, nesse livro, o modo como a construção do modelo de “mestiçagem” (“todos os tipos de miscigenação entre populações biologicamente diferentes”, p.21) enfraquece o processo de identidade de negros e mestiços, que não se sentem pertencentes à mesma categoria.

Kabengele traça um panorama mundial de autoridades que desqualificaram o negro e o mestiço e que perpassarão, ao longo do tempo, a ideia de que são selvagens e degenerados. Estes são alguns dos nomes que enfatizaram anomalias nos negros e/ou nas gerações mestiças: Voltaire, Kant, Edward Long, Daniel Leseallier, Moreau de Saint-Méry, Gobineau, Adolf Hitler, Silvio Romero, Euclides da Cunha, Alberto Torres, Manuel Bonfim, Nina Rodrigues, Edgard Roquete Pinto, Oliveira Viana, Euclides da Cunha e Gilberto Freyre.

A construção da identidade nacional, com evidente desejo de que a população fosse clareada, foi pensada pelos sociólogos eugenistas, que não conseguiram ver na figura do negro livre um sujeito, já que “a estrutura mental herdada do passado, que os considerava apenas como coisas e força animal de trabalho, ainda não mudara” (Kabengele, 2004, p. 54).

A pluralidade racial representou uma preocupação e a crença na inferioridade dos negros e mestiços sustentou-se em “estudos” e “pesquisas” com nenhum embasamento científico. Sempre eram tratados como subdesenvolvidos, viciosos, retardados. O mestiço, especificamente, conforme Euclides da Cunha supunha, seria um “desequilibrado, um decaído, sem a energia física dos ascendentes selvagens e sem a atitude intelectual dos ancestrais superiores, uma raça inferior” (Kabengele, 2004, p. 58).

Observamos, assim, que as autoridades dos séculos XIX e XX, principalmente as brasileiras, deixaram o negro e seus descendentes sob um descrédito moral e total abandono, rechaçando-os como legítimos constituintes da nação. Consequentemente, a marginalização dessas pessoas foi enorme e elas passaram a habitar as regiões periféricas (“na carta de lei de 1808, eles foram afastados da propriedade de terra”, p.73) e a ser mão de obra barata. Os níveis de acesso foram prejudicados e sequer a liberdade de culto religioso puderam exercer até meados da década de 1940.

Por conseguinte, o legado colonial foi imperativo e os critérios de unidade nacional, errôneos, foram os raciais e não os políticos-econômicos, conforme bem elucidaram Alberto Torres e Manuel Bonfim (Kabengele, 2004, p. 70).

A falta de acesso à educação do negro foi institucionalizada pelo 2º ato oficial/lei complementar à constituição de 1824, que durou até 1889. Isso explicita a necessidade fundamental da existência de cotas, de políticas de autoafirmação e de medidas reparatórias de acesso de negros e afrodescendentes à educação superior.

As exclusões de ordem social, econômica, educacional e política, enleadas à posse de prestígio, dada pelo pertencimento à etnia branca, auxiliam a compreensão de que a população resistiu a assumir-se negra. Em contraposição, esse foi um motivo para que o pertencimento, fortalecimento e autorreconhecimento do negro, como tal, tenha sido perversamente diluída na paleta da “mestiçagem”.

Portanto, a mestiçagem é um eufemismo. Inclusive, a intenção de atenuar os conflitos e resistências negras sempre foi enorme. Gilberto Freyre, por exemplo, propagou o mito da democracia racial, pelo qual afirmava que o Brasil era democrático porque a miscigenação gerara um povo sem preconceito. Essa não aceitação da exclusão persiste até hoje, como se a harmonia imperasse nas relações sociais e como se não houvesse discriminações e desigualdades.

A não aceitação apenas dificulta os acessos, “encobre os conflitos raciais, possibilitando a todos se reconhecerem como brasileiros e afastando das comunidades subalternas a tomada de consciência de suas características culturais” (p. 89). Dessa maneira, as concepções unilaterais e puristas adiam o sistema de inclusão contra os preconceitos e não permitem perceber a diversidade como riqueza, e não como pobreza. Contra essa percepção o movimento negro contemporâneo opõe-se e preza pela visão plural e ampla da sociedade, que é valorizada por sua diversidade e pela aceitação da diferença.

A literatura e a literatura negro-brasileira

“A minha poesia

Sou eu que me desnudo

Me descubro”

(Cuti)

A literatura nos auxilia a refletir sobre os fatos da vida e, além disso, possui alcance estarrecedor ao estremecer conhecimentos que de tão cotidianos são normalizados.

Que ela (re)-acende debates mornos não há dúvida, no entanto, ao se afirmar que a literatura (principalmente a comparada) é meio efetivo de desmistificar preconceitos e racismos, além de ideologias errôneas sobre a questão étnico-racial, estabelece-se um local diferenciado a ela. Ora, não há como não compartilhar das indagações de Ítalo Calvino e de Antoine Compagnon (2009, p. 20): “Há realmente coisas que só a literatura pode nos oferecer? A literatura é indispensável, ou ela é substituível?”.

O próprio Compagnon elucida esses questionamentos, ao afirmar que “exercício de reflexão e experiência de escrita, a literatura responde a um projeto de conhecimento do homem e do mundo” (2009, p. 26).

O crítico literário Antônio Cândido e o filósofo Francis Bacon convergem na opinião de que a literatura humaniza e torna o ser humano melhor. Aristóteles defendeu que “a literatura deleita e instrui”. Entre tantas “utilidades”, nem todas ligadas diretamente à práxis, uma de relevância é a posta por Sartre, que evidencia o poder de nos fazer “escapar das forças de alienação ou de opressão” (Compagnon, 2009, p.34).

Trata-se, portanto, de uma expressão artística, que ocasiona a reflexão, mas também “permite respirar”, sempre num sentido ambivalente, visto que “o próprio da literatura é a análise das relações sempre particulares que reúnem as crenças, as emoções, a imaginação e a ação, o que faz com que ela encerre um saber insubstituível” (Compagnon, 2009, p. 47).

Por isso, ao ser emancipatória e multifacetada, ela renova o olhar para a vida, recriando a própria vida. Todavia, normalmente tem-se um percurso preestabelecido pelo cânone, e a literatura, comumente feita por brancos, para brancos, dissemina uma emancipação sem potencial de extração das discussões étnicas.

É relevante inserir esse debate acerca da literatura no contexto étnico-racial brasileiro. Para isso utilizar-se-á o pensamento do escritor brasileiro Cuti, que em seu livro “Literatura Negro-Brasileira” (2010) demonstra como até mesmo o conceito “afro-brasileiro” pode ser equivocado:

Denominar de afro a produção literária negro-brasileira (dos que se assumem como negros em seus textos) é projetá-la à origem continental de seus atores, deixando-a à margem da literatura brasileira, atribuindo-lhe, principalmente, uma desqualificação com base no viés da hierarquização das culturas, noção bastante disseminada na concepção de Brasil por seus intelectuais. “Afrobrasileiro” e “afro-descendente” são expressões que induzem a discreto retorno à África, afastamento silencioso do âmbito da literatura brasileira para se fazer de sua vertente negra um mero apêndice da literatura africana. Em outras palavras, é como se só à produção de autores brancos coubesse compor a literatura do Brasil. (Cuti, 2010, p. 35-36).

Em concordância com Cuti optar-se-á, neste artigo, à terminologia “negro-brasileira”. Esse autor defende que a “a escravidão havia coisificado os africanos e sua descendência. A literatura, como reflexo e reforço das relações tanto sociais quanto de poder, atuará no mesmo sentido ao caracterizar as personagens negras” (2010, p. 16).

Cuti acrescenta que o mestiço largamente discriminou o negro, como maneira de apartar-se

da negritude e aproximar-se da “supremacia branca”. As personagens negras foram pensadas com as ideias europeias colonizadoras e a violência institucionalizada perpassou as obras literárias, com enfoque no “folclore” do negro e do índio e não nos “conflitos”.

Escrevia-se sobre o negro, mas ele não era o protagonista, e o contexto corroborava a literatura, numa perpetuação perversa de discriminação racial, de racismo e de preconceito encobertos pela hipocrisia da “democracia racial”.

Os escritores do século XX tratarão da discriminação de maneira a deixar a questões afins “subjacentes ao texto” (Cuti, 2010, p. 28) e é o surgimento dos leitores negros que criará alternativas à “omissão ou ao receio de dizer a sua subjetividade” (p. 29).

O surgimento de escritores negros, segundo Cuti, exige ascensão social deles. Contudo, sua existência é imprescindível para projetar personagens negras, cuja eliminação “passa a ser um velado código de princípios. Ou o personagem morre ou sua descendência clareia” (2010, p. 34).

Cuti aprofunda a discussão ao demonstrar que no plano ficcional a personagem negra só evolui, convencionalmente, quando se torna branca. Omite-se a identidade negra, tanto pela presença de elementos culturais intrínsecos, como pelo prefixo “afro”, generalizador, já mencionado.

Os movimentos de Negritude do século XX (Renascimento Negro americano, Negrismo Cubano, Indigenismo Haitiano, e Negritude) propiciaram forte conscientização sobre a história africana e criaram resistência aos resquícios de opressão coloniais e escravocratas, com rejeição da representação resignada, dócil e alienada do negro assimilado. Foram alguns dos artistas importantes do período: Nicolás Guillén, Jean Price-Mars, Aimé Césaire, René Depestre, Senghor.

No Brasil a formação da chamada “literatura negra brasileira” prezou a capacidade de o negro expressar-se e não meramente ser dito, que demonstra a resistência dele e a tentativa de externar outra configuração simbólica. Essa literatura formou-se desde o século XIX com Luiz Gama, Cruz e Souza e Lima Barreto, e fortaleceu-se no século XX com Lino Guedes, Solano Trindade, Oswaldo de Camargo, o próprio Cuti, Miriam Alves e Éle Semog, entre outras e outros.

Cuti alerta ao fato de que é necessário que a literatura negro-brasileira seja escrita por escritores negros; ele defende o problema além da questão cultural, pois acredita que a experiência de racismo é factual e que “a opressão estende-se à vida em toda a sua dimensão. E é aí, com esse amplo conteúdo, que se realiza a literatura” (2010, p. 44).

É evidente que o poder de escolha canônico possui pressupostos e que a educação que não observa a disseminação e a existência do legado negro-brasileiro é conivente com o silêncio do

preconceito e da exclusão. Daí a produção cultural precisa ser contrária aos pressupostos eurocentristas ao representar resistência e conflito.

Cuti cita a massiva tentativa de “desqualificação da produção negrobrasileira” e a não rara divulgação das produções como folclóricas e não combatentes. O educador, imbuído em propagar as produções negras, segundo a Lei 10639/03, não pode se esquecer dessa possibilidade de equívoco e num plano dialético deve expor as discussões.

Portanto, é importantíssima a função da literatura e a necessidade da consolidação de uma literatura negra, capaz de amplificar os clamores e as ações dos sujeitos problematizados.

Baden Powell, Vinicius de Moraes e os Afro-sambas

Baden Powell foi um dos maiores violinistas e compositores brasileiros, negro, de origem humilde, alcançou um nível de erudição musical imenso, ao dominar instrumentos clássicos e ao criar uma linguagem musical desenvolvida em um modo muito peculiar de tocar violão, e, dessa maneira, mudou a trajetória desse instrumento no Brasil. Uma das idiossincrasias dele era projetar som e ruído, o que no álbum os Afro-sambas tornou-se uma estética, pois possibilitou transportar ao disco as relações cotidianas da vida, principalmente a transposição do terreiro ao estúdio.

Já Vinicius de Moraes foi um escritor e compositor múltiplo, branco, cuja temática da obra foi alterada de “mística e transcendental”, com fortes marcas do catolicismo, na década de 1930, para a “imposição de um ânimo amoroso que parece ser o âmago de sua poesia”, nas produções sucessoras. Assim, elaborou uma concepção específica de amor, que nas letras dos Afro-sambas (álbum lançado conjuntamente com Baden Powell, em 1966 e constituído por oito letras) aparece mesclada e conflituosa, já que ao tematizar a mitologia dos orixás aparenta disseminar a cultura “afro” e ressaltar a importância do legado negro na constituição da identidade brasileira; contudo, o significado das letras denota, através da recorrente abordagem do amor e da morte, uma exploração superficial do potencial de discussão das demandas negras. No entanto, o arranjo é sofisticadíssimo e toda a percussão do terreiro é recriada, de modo a remeter ao sacro e, ao mesmo tempo, dessacralizar o terreiro.

Logo, compreender a perspectiva discursiva adotada nas letras (de resistência ou de permanência dos elementos de subordinação) auxilia a interpretar ou não produções com tênues ambivalências em relação a abordagens de temáticas que valorizam a presença negra.

Supõe-se que há muita dicção e pouca concepção do negro como sujeito. Para entender essa ambivalência será analisada uma das letras, o Canto de Xangô:

Eu vim de bem longe
Eu vim, nem sei mais de onde é que eu vim
Sou filho de Rei Muito lutei pra ser o que eu sou
Eu sou negro de cor
Mas tudo é só amor em mim
Tudo é só amor para mim
Xangô Agodô
Hoje é tempo de amor
Hoje é tempo de dor, em mim
Xangô Agodô

Salve, Xangô, meu Rei Senhor
Salve, meu orixá
Tem sete cores sua cor
Sete dias para a gente amar
Mas amar é sofrer
Mas amar é morrer de dor
Xangô meu Senhor, saravá!
Xangô meu Senhor!
Mas me faça sofrer
Mas me faça morrer de amor
Xangô meu Senhor, saravá!
Xangô Agodô!

A identidade do negro e da África, representada na letra dessa composição, denota, ao contrário do enaltecimento dos símbolos culturais de matriz africana, um apagamento de identidade, tendo como veículo de aceitação o uso do discurso amoroso (recurso de eufemismo) próximo da lírica camoniana, na perspectiva de que “transforma-se o amador em causa amada” perante um sentimento paradoxal, contrário à própria natureza. Daí decorre um discurso negro pautado num lócus enunciativo descontextualizado histórica, política e culturalmente das manifestações de resistência do século XX, numa nítida transformação do produto musical em mercadoria.

O des-concerto do mundo e a “falta de harmonia” nos acessos e equiparação étnico-racial transformam o concerto em canto emudecedor, pois abranda a voz vítima de representação. Sendo assim, Xangô, o orixá da justiça, é injustiçado; não rejeita as assimilações culturais responsáveis por torná-lo pacífico e impossibilitado de reinar, ama um amor protocolar, “áspero e tirano”, de concepção clássica, indissociável do par amor/morte (Eros e Tanatos), que ressalta a perspectiva europeia e reforça conceitos como a “democracia racial”. Portanto, a resistência negra, em Vinícius de Moraes, que se autodenominou o “branco mais negro do Brasil”, tende ao folclórico e a literatura reproduz os preconceitos recorrentes de apagamento da identidade negra.

Vinicio de Moraes não dialoga, por exemplo, com Solano Trindade, seu contemporâneo. Segundo Cuti (2010, p. 90) “folclorizar é retirar o conteúdo vivencial que, por seu conteúdo humano, traz conflitos. É esvaziar a possível carga transformadora que determinada área cultural possa ter”.

O quinto e o sexto verso do Canto de Xangô “Eu sou negro de cor/ Mas tudo é só amor em mim” revelam uma concepção nítida de diferença relacionada à cor negra, separada pela conjunção adversativa “mas”, do amor. Entende-se essa oposição na representação canônica e preconceituosa de que o negro é mero corpo servil desprovido de subjetividade, ao passo que o amor confere, ou conferiria alma, humanização, apuração estética e é diretamente associado à cor branca.

Cuti bem alerta que “traços culturais de origem africana no texto literário não são recursos suficientes para se caracterizá-lo como negro-brasileiro, uma vez que parcela significativa da população negra não está identificada com eles” (2010, p. 92).

A letra do Canto de Xangô parece reforçar estereótipos do racismo brasileiro. No entanto, se atentarmos à melodia, ouviremos um som constituído por traços do candomblé tradicional, no sentido em que o ponto “alujá”, toque sonoro típico de Xangô, está presente nos dez primeiros versos. Também nota-se a batida do “congo de ouro”, toque do candomblé tradicional, além de todas as linhas melódicas que por meio do atabaque, do violão e da flauta, criam um ambiente orquestral do candomblé.

Xangô, que é forte, combativo, valente, vingativo, dotado de dignidade e profundidade (VERGER, 1997) aparece assimilado, sem lembrança histórica do passado “Eu vim de bem longe / Eu vim, nem sei mais de onde é que eu vim. Cuti (2002, p. 27) declara que “ao negro a recomposição da memória coletiva tem grande importância sim, através do retorno às matrizes africanas, sufocada pela superposição europeizante, e da reconstrução de uma identidade nacional crítica”.

Percebe-se na letra em análise uma tentativa de demonstrar um ser “mestiço”, projeto da “democracia racial”, com forte tendência da “dissolução biológica do negro no branco” (CUTI, 2002). A brancura ainda é um “ponto obrigatório de passagem”, o que deixa de ocorrer apenas nas obras dos escritores negros.

Cuti (2002, p. 31-32) aponta que em Vinícius de Moraes “não se discute racismo nem discriminação. A realidade social do negro brasileiro é totalmente banalizada quanto a seu conteúdo histórico”. As tentativas de aproximação e “empatia” do poeta com os negros são ambivalentes.

Não obstante, os Afro-sambas foram e ainda são cantados como grande possibilidade de preservação e resistência da cultura negra, tendo sido, inclusive, incorporados nas cerimônias de muitos terreiros de candomblé. O prefixo que compõe o título do álbum, “afro”- samba, indica, segundo o exposto por Cuti, uma tentativa de dissolução do negro.

Sem compreender as exclusões e a abrangência das peculiaridades da história do negro brasileiro, fica complicado concluir se determinadas produções reproduzem modelos de preconceito ou se defendem a mudança da literatura e da sociedade, por meio da preservação e da valorização cultural.

No caso em análise, Xangô é personagem e pronuncia-se, em primeira pessoa. No entanto, seu canto é de lamento e a resistência negra dele, se na perspectiva textual é jogada a um canto qualquer, certamente inexpressivo, da cultura, no sentido musical é, indubitavelmente manutenção, memória e resistência do candomblé.

A possibilidade de pronunciar os nomes dos orixás (Ossanha, Xangô e Iemanjá), em 1966, é a grande causadora de ambiguidade da produção. Ora, a liberdade de culto religioso só foi permitida pela aprovação da Carta Magna de 1946, proposta por Jorge Amado, ou seja, vinte anos antes. E ao pensar que no início do ano de 2019 o cenário político nacional é altamente conservador e reacionário, com uma bancada evangélica conservadora e impositiva, pode-se reconhecer certo nível de ousadia e ruptura em Vinicius de Moraes.

Normalmente os Afro-sambas, canônicos, são tidos como resistência. O professor Tatit (2004, p.180) afirma que a bossa nova transformou-se e “foi se adaptando aos anseios ideológicos da época

que conduziam boa parte da classe artística para temas de ‘raiz’ e para as reivindicações sociais. Vinicius passou a produzir afro-sambas com Baden Powell (...).

Porém, sob a crueza do racismo brasileiro, respaldado num cínico silêncio e na valorização folclórica do negro que se quer branco, resta, no Canto de Xangô, a possibilidade de palatalização ao invés da valorização e do respeito. A ambiguidade permanece, no entanto a educação reflexiva, os abusos acometidos pelas políticas de branqueamento e as possibilidades da leitura não ser de resistência, mas de permanência, tudo no contexto brasileiro, tende a ser o tipo de produção que precisa ser muito bem averiguada, pois ora serve à manutenção do poder, ora à emancipação negra.

Assim, dialética e contextualizadamente, deve-se apreender a literatura, de modo que o educador, ao cumprir a Lei 10639/03, não propague os modelos estanques de exclusão e explore a polissemia e as tensões literárias, visando a uma discussão reflexiva, de modo a identificar as contradições próprias de nosso país e de nossas produções culturais.

Bibliografia

- CANDIDO, Antonio. Iniciação à Literatura Brasileira. 4^a ed. RJ: Ouro sobre azul, 2004.
- COMPAGNON, Antoine. Literatura para quê? Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- COUTINHO, Eduardo F. “Literatura Comparada Hoje”. In ABDALA Junior, Benjamin (organização). Estudos Comparados: Teoria, Crítica e Metodologia. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.
- CUTI (Luiz Silva). “O leitor e o texto afro-brasileiro”. In: FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna e FONSECA, Maria Nazareth Soares. Poéticas afro-brasileiras. Belo Horizonte: Mazza/PUC-MG, 2002.
- CUTI (Luiz Silva). Literatura negro-brasileira. SP: Selo Negro, 2010.
- FREIRE, Paulo. Pedagogia da Indignação: cartas pedagógicas e outros escritos. SP: UNESP, 2000.
- MORAES, Vinícius. Discos. Disponível em <<http://www.viniciusdemoraes.com.br/ptbr/musica/discos/os-afrosambas>> Acesso em: 05 de janeiro de 2016.
- MOURA, Clovis. Sociologia do negro brasileiro. SP: Ática, 1988.
- MUNANGA, Kabengele. Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- SARTESCHI, Rosangela. MARTIN, Vima Lia. “Estudos Comparados de Língua Portuguesa e Ensino.” In ABDALA Junior, Benjamin (organização). Estudos Comparados: Teoria, Crítica e Metodologia. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.

SCHWARCZ, Lilia. PEDROSA, Adriano. Histórias mestiças. RJ: Cobogó, 2014.

TATIT, Luiz. O século da Canção. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

VERGER, Pierre Fatumbi. Lendas Africanas dos Orixás. 4^aed. Salvador: Corrupio, 1997.

O ALEGRE CANTO DA PERDIZ, DE PAULINA CHIZIANE, E O RECONHECIMENTO DE ALGUNS ASPECTOS HISTÓRICO-CULTURAIS MOÇAMBICANOS

O ALEGRE CANTO DA PERDIZ, BY PAULINA CHIZIANE, AND THE RECOGNITION OF SOME MOZAMBICAN HISTORICAL-CULTURAL ASPECTS

Mariany Teresinha Ricardo¹

Resumo: Este artigo se dedica à abordagem que o romance *O alegre canto da perdiz*, escrito por Paulina Chiziane, confere à temática racial em Moçambique. Para tanto, a escrita do romance será situada dentro do contexto moçambicano, para, então, observarmos os impactos que o contato racial tem na formação identitária dos personagens. Esses impactos, por sua vez, estão relacionados aos processos de racialização e de diferenciação negativa vinculados aos processos de colonização e imperialismo europeus.

Abstract: This article is dedicated to the approach that the romance *O alegre canto da perdiz*, written by Paulina Chiziane, confers to the racial theme in Mozambique. To do so, the written of the romance will be situated within the Mozambican context. Next, we will observe the impacts that the racial contact has on the identity formation of the characters. These impacts, in turn, are related to the processes of racialization and negative linked to the processes of European colonization and imperialism.

Palavras-chave: *O alegre canto da perdiz*; Paulina Chiziane; Raça; Diferenciação; Identidade.

Keywords: *O alegre canto da perdiz*; Paulina Chiziane; Race; Differentiation; Identity.

Uma porta de entrada

O quão (in)seguro pode ser estar vivo e querer contar sua história, a história de seu povo, a partir de um lugar que, muitas vezes, não é reconhecido enquanto espaço válido de construção de conhecimentos e saberes? O que pode haver de errado em reconhecer a existência de diferentes pontos de vista, credos e espaços de constituição de sujeitos? Conectado a esses questionamentos está, por sua vez, o pensamento que surge após o período colonial, no qual os valores que sustentaram a

¹ Mestranda em Literatura, com pesquisa intitulada *Literaturas e relações culturais em um lugar ao Sul: diálogos com a escrita de Paulina Chiziane*. Bolsista do CNPq.

modernidade colonial passam a ser questionados de forma mais abrangente. Nesse viés se localiza, por exemplo, a perspectiva da existência de um Sul global (SANTOS, 2007), espaço marcado por desigualdades e confrontos, mas, também, por lutas empreendidas a fim de desafiar os discursos e as práticas sociais construídos dentro de uma ordem eurocêntrica², a fim de que seja direcionado o devido cuidado para com os processos de diferenciação e desigualdade que marcam a história do mundo, visando à (re)construção de uma sociedade global que acolha diferentes epistemologias³.

Nesse sentido, as literaturas escritas nos países africanos têm um lugar bastante importante, pois permitem com que sejam tecidas narrativas sobre sociedades que, por muito tempo, foram narradas por quem as colonizou. Entre essas narrativas, que operam em conjunto com trabalhos de pesquisadores como Said (1990) e Mudimbe (2013), os quais discutem a formação da alteridade pelo discurso colonial⁴, está aquela a ser analisada neste trabalho: *O alegre canto da perdiz* (2008), de autoria de Paulina Chiziane (1955-). Escrita após Paulina viver e trabalhar na província da Zambézia, em Moçambique, a narrativa comporta um cenário diferente (o Norte) daquele em que a escritora cresceu (o Sul), o qual, para além da forte influência da colonização portuguesa, conta com a presença do matriarcado⁵ e, de forma mais intensa que no Sul, da cultura islâmica⁶.

Além disso, é nessa região que houve maior miscigenação ao longo do processo de colonização portuguesa, o que está relacionado a questões como o investimento dos portugueses na ocupação desse território, em termos de um maior entrosamento com as populações locais, tendo em vista o estabelecimento de laços sociais que facilitassem também o alcance ao ouro. Situam-se, nessa perspectiva, “estratégias de sobrevivência dos aventureiros portugueses e ‘indo-portugueses’ que ali se estabeleceram.” (CABAÇO, 2007)⁷, bem como o início do arrendamento de prazos pela Coroa Portuguesa no século XVII, cuja concessão de terras se dava preferencialmente às mulheres, a fim de atrair colonos para o casamento (CAPELA, 2005).

É, pois, diante desses elementos, que a narrativa se situa, ao explorar um universo em que, conforme será apontado no decorrer da discussão, as pessoas precisaram abdicar muito de si para atender às normas de um projeto civilizacional. Projeto este que serviu, dentre outras coisas, à infe-

2 Nesse viés, Andreas Huyssen (1942-), em “Mapeando o pós-moderno”, menciona o movimento de mulheres, a emergência de discussões ecológicas e do meio ambiente e, citando Paul Ricouer, a crescente consciência sobre se relacionar com outras culturas de forma não dominante e conquistadora, como importantes lugares de resistência a práticas hegemônicas de modernização (HUYSEN, 1992, p. 78-79).

3 No sentido do que Boaventura de Sousa Santos denomina, no artigo “Para além do pensamento abissal” (2007), de ecologia de saberes.

4 Pensando o Oriente e o continente africano, respectivamente.

5 A opção pela palavra, nesse contexto, se dá por sua presença em *O alegre canto da perdiz*. No entanto, estudos antropológicos apontam que o que há, nessa região de Moçambique, se trata da matrilineariedade, estrutura que faz parte da organização social de povos como os macondes e os macuas. (DIAS, 1964 apud MARCELINO, 2016, p. 20-21; MARTINEZ, 1989 apud MARCELINO, 2016, p. 21; PINTO, 2015)

6 Resumidamente, essa presença mais marcante está relacionada ao histórico da influência islâmica na região, tanto em termos comerciais quanto culturais, que levaram à organização de sociedades e ao estabelecimento de relações que ofereceram forte resistência à dominação portuguesa na região, tendo em vista aspectos como a preservação da autonomia política dessas mesmas sociedades. (MATTOS, 2004)

7 Cabaço (2007) registra que Afonso de Albuquerque (1452-1515), militar português que foi o segundo governador da Índia Portuguesa, “procuraria fazer suceder ao terror da conquista uma política de coexistência, incentivando casamentos entre expedicionários e mulheres locais.” (CABAÇO, 2007, p. 129)

riorização embasada na ideia de diferença de cor, que implicou na racialização das pessoas.

Lugares da narrativa: a escrita de *O alegre canto da perdiz* e alguns dos conflitos identitários e formativos em Moçambique

Mesmo ocupando espaços significativos dentro da história de Moçambique, como a participação na luta pela independência, ser considerada a primeira mulher moçambicana a publicar um romance, em 1990 – em seguimento aos trabalhos de escrita feito por outras mulheres moçambicanas, como Noémia de Sousa (1926-2002), Lília Momplé (1935-) e Lina Magaia (1945-2011) – e ter recebido o título de embaixadora de paz pela África, em 2010, Paulina Chiziane (Manjacaze, 1955-) passou por uma série de percalços no decorrer de sua carreira, sendo incompreendida dentro de seu país. Em entrevista ao jornal *O País*, ela menciona que tinha que “escrever de acordo com as mil autoridades que o país tem” e questiona: “É a igreja, a política ou as pessoas, tenho de as escrever bonitas por quê?” (CHIZIANE, 2016).

Esse questionamento, por sua vez, pode ser tomado enquanto indício de que há algo que não se valoriza ou reconhece e que se deseja ver apagado ou camuflado – em síntese, sem necessidade de valoração, lembranças ruins⁸. No entanto, a escritora insiste por permanecer nesse território de desafio ao que as autoridades desejam para o país, com o objetivo de descolonizar a mente dos próprios moçambicanos (CHIZIANE, 2014). Nesse viés, uma das características de suas obras se refere à presença de valores e ações que dizem respeito a práticas moçambicanas que não fazem parte dos valores europeus, como as tradições bantu, que, embora façam parte da história do país, são vinculadas, diversas vezes, à condição de práticas ritualísticas, relegadas a um lugar de menor importância se comparadas às tradições de matriz judaico-cristã.⁹ É, ainda, em virtude de questões como essa, relacionadas a sua vivência em um círculo literário formado, majoritariamente, por homens, que Paulina Chiziane se afastou de Maputo e foi trabalhar na Zambézia (COUTO, 2010).

Assim, é do ponto de vista do tecer estórias que permitam refletir criticamente sobre a realidade moçambicana e ter contato com a memória histórica do país, que podemos tomar a obra *O alegre canto da perdiz*, resultado dessa vivência. Uma das preocupações presentes, nessa lógica, são os reflexos decorrentes do processo de colonização empreendido pelos portugueses:

⁸ Frantz Fanon (1925-1961), em uma passagem de *Peles negras, máscaras brancas*, faz uma observação que vem ao encontro da colocada: “[...] A escravidão? Não se falava mais disso, era uma lembrança ruim. [...]” (FANON, 2008, p. 107). Nesse viés, o colonialismo também pode ser tratado como uma lembrança ruim, que se quer ver posta sob o tapete de uma concepção de progresso vinculada à exclusão.

⁹ Em *Ngoma Yetu*, Chiziane e Martins (2018) tecem uma crítica nesse sentido, inclusive apontando que, mesmo após a independência, continuou havendo repreensões quanto aos saberes tradicionais (CHIZIANE; MARTINS, 2018, p. 38)

Os marinheiros civilizavam o povo arrancando-lhes os olhos da cara. Cristianizavam fornecendo as mulheres nas matas. Construíram o novo mundo com espadas, canhões e chicote. Pacificaram a terra arrancando a língua da boca. O chefe dos marinheiros gritava aos quatro ventos: esse é ladrão, prendam-no. Esse é forte, acorrentem-no, vendam-no. Esse é teimoso, matem-no. Esses são venenosos, são lúcidos, pensam, conspiram, alcoolizem-nos. São todos vaidosos, preguiçosos, vadios, mentirosos, escravizem-nos. (CHIZIANE, 2008, p. 70)

Nessa perspectiva, nos situamos em um período de que emerge um projeto civilizacional que, como bem registra Mudimbe (2013), está em uma estrutura colonizadora que abarca aspectos físicos, humanos e espirituais das experiências durante o período de domínio colonial. Considerando esse processo, constantemente estão presentes, nos personagens, os embates psicológicos entre o local e o global¹⁰, entre ceder e não ceder, provindos desde a época da colonização portuguesa, passando pela luta pela independência e chegando até a Guerra Civil, que assolou o país no pós-independência até o ano de 1992. A passagem abaixo diz respeito a uma reflexão de/sobre José dos Montes, personagem do romance, homem negro – primeiro marido de Delfina e o pai preto de Maria das Dores – que aceita se tornar assimilado após pressão da esposa para terem uma vida melhor:

[...] Chegou a sua hora. O exército da traição e da morte ganhou mais um. Que vai eliminar da vida todos os pontos vitais. Vai tornar-se inimigo de si próprio. Olhar para a própria raça como um tormento. Matar homens e proteger o palmar. (CHIZIANE, 2008, p. 122)

O juramento que José precisa fazer para ter esse estatuto, demonstra-nos, clara e dolorosamente, os diferentes teores de violência referidos:

[...] Vamos, jura por tudo que não dirás mais uma palavra nessa *língua bárbara*. Jura, *renuncia*, mata tudo, para nasceres outra vez. *Mata a tua língua, a tua tribo, a tua crença*. Vamos, queima os teus amuletos, os velhos altares e os velhos espíritos pagãos. José faz o juramento perante um oficial de justiça, que mais se parece com um juramento de bandeira. Com pouca cerimônia, diante de um oficial meio embriagado.

- Eu juro — repetia.
- Juras abandonar essas *crenças selvagens, a língua atrasada, e a vida bárbara*?
- Sim, eu juro.
- Bom rapaz. Agora assina aqui. (CHIZIANE, 2008, p. 117, grifos meus)

10 No sentido da mútua interferência referida por Hall (2011).

Em um só ato, ele tem de negar a si, à cultura e aos valores com que foi criado. Porém, não na dinâmica de uma negação-aprendizagem que se daria num diálogo com uma ecologia de saberes (SANTOS, 2007), mas por meio do apagamento que decorre de uma submissão imposta por uma colonialidade de saber¹¹. Esta, por mais que não gere um apagamento total, implica em uma série de conflitos por que o sujeito tem que passar, no decorrer dos quais passa a considerar-se menor.

Como bem recorda a narradora antes dessa passagem, “colonizar é fechar todas as portas e deixar apenas uma.” (CHIZIANE, 2008, p. 117). Dentre as justificativas para se deixar as portas fecharem? “A assimilação era o único caminho para a sobrevivência.” (CHIZIANE, 2008, p. 117). Mas que sobrevivência? José dos Montes nunca ficará contente com sua escolha – “No dia em que José segurou a primeira espingarda, chorou. [...] Eu não queria esta arma, nem este punhal. Nem esta farda ridícula de cidadão de segunda classe.” (CHIZIANE, 2008, p. 121). Delfina, por sua vez, não encontra correspondência nos pensamentos de José – “Perdias tempo com ideias de resistência, querendo afirmar uma identidade perdida. Uma dignidade de fome. De escravatura. De morte.” (CHIZIANE, 2008, p. 121).

Visualizamos, assim, que o processo de assimilação reverbera de maneira distinta para os personagens e que embora tenha para eles, como eixo norteador, o desejo de aproximação com o modelo europeu de vida, está, por outro lado, percorrido pela ideia de que aos povos africanos faltava o aspecto da civilização. Esse processo, inicialmente pensado em termos de uma inclusão no direito europeu, que, na verdade, não chegou a acontecer¹², posteriormente se conectou às necessidades do capitalismo por mão de obra. Nesse sentido, “os colonizados deixavam de ser ‘iguais’ para ser ‘tendencialmente’ passíveis de se tornarem iguais” (CABAÇO, 2007, p. 146, grifos do autor), questão essa que virá a se refletir na hierarquização de postos de trabalho, que serão ocupados de forma diferenciada por indígenas, não indígenas e assimilados.

A hierarquização aí presente é bastante elucidada por Paulina Chiziane ao trazer a questão da miscigenação racial à cena, colocando as implicações disso para o imaginário e para a realidade social de Moçambique como um todo, uma vez que isso tem reflexos na construção da ideia de nacionalidade moçambicana, no projeto de país que fora pensado na época da independência. Essa construção hierarquizante consiste não apenas em uma óbvia divisão racial entre brancos, negros e mestiços, mas também – e sobretudo – na subalternização do corpo negro, na negação de uma possibilidade de habitar o mundo, como transparece em uma das falas da personagem Delfina: “Os filhos negros representam o mundo antigo. O conhecido. São o meu passado e o meu presente. Sou eu. E eu já não quero ser

11 “[...] o posicionamento do eurocentrismo como ordem exclusiva da razão, conhecimento e pensamento, a que descarta e desqualifica a existência e viabilidade de outras racionalidades epistêmicas e outros conhecimentos que não sejam de homens brancos europeus ou europeizados” (WALSH, 2012, p. 67, tradução minha).

12 “[...] a assimilação em momento algum representou a integração do colonizado como membro da comunidade portuguesa na colônia.” (CABAÇO, 2007, p. 162, grifo do autor)

eu.” (CHIZIANE, 2008, p. 230). Os filhos mestiços, por sua vez, representam o futuro, uma vez que estão relacionados a mecanismos de ascensão social. Conforme Serafina, mãe de Delfina, eles “nunca são presos ou maltratados, são livres, andam à solta. Um dia também serão patrões e ocuparão o lugar dos pais [...]. Felizes as mulheres que geram filhos de peles claras porque jamais serão deportados.” (CHIZIANE, 2008, p. 97). Verifica-se, assim, uma ausência de esperança no que se refere a um bom futuro para os filhos negros e uma expectativa quanto ao futuro dos filhos mestiços. De uma forma ou de outra, o posicionamento de Delfina implica o desmerecimento que a pessoa colonizada passa a conferir, nesse caso, à sua própria cor e às suas possibilidades de ação no mundo:

Ao não se considerar como um cidadão, o colonizado também perde a esperança de ver seu filho tornar-se um. Como logo renuncia à ideia para si mesmo, não elabora mais o projeto, eliminando-o de suas ambições paternas e não lhe dando nenhum lugar em sua pedagogia. Nada, portanto, sugerirá ao jovem colonizado a segurança, o orgulho de sua cidadania. Ele não esperará suas vantagens, nem será preparado para assumir seus encargos. (MEMMI, 2007, p. 138)

Delfina tem quatro filhos, sendo as duas meninas as que mais aparecem na narrativa: Maria das Dores, a filha negra, com José dos Montes, e Maria Jacinta, a filha mestiça, com o branco Soares. É aquela que nos recebe no início da obra, ocupando seu espaço em um contínuo que começa em Serafina, a avó, e passa por Delfina, a mãe, formando três gerações de mulheres negras cujas vidas são marcadas pela constante necessidade de reconfiguração de si mesmas:

O colonialismo incubou e cresceu vigorosamente. Invadiu os espaços mais secretos e corrói todos os alicerces. Já não precisa de chicote nem da espada, e hoje se veste de cruz e silêncio. Impregnou-se na pele e nos cabelos das mulheres, assíduas procuradoras da clareza epidémica, na imitação de uma raça. As bocas das mães negras expelem raivas contra o destino e perdem a melhor energia na fútil reprodução de um deus perfeito. Trinta anos de independência e as coisas voltam para trás. Os filhos dos assimilados ressurgem violentos e ostentam ao mundo o orgulho da sua casta. O colonialismo já não é estrangeiro, tornou-se negro, mudou de sexo e tornou-se mulher. Vive no útero das mulheres, nas trompas das mulheres e o sexo delas se transformou em ratoeira para o homem branco. (CHIZIANE, 2008, p. 226)

Os filhos são diversos e ao corpo negro de Maria das Dores coube a herança da mãe, figurada na entrega de seu corpo para Simba. À Maria Jacinta sucedeu o casamento firmado com um branco. Delfina, de sua parte, não se envergonha de estar no grupo das que vendem seus corpos para conseguir o ganha-pão, ou ao menos não deixa isso defini-la, nem mesmo os sofrimentos por que passa – “Cada homem que me sobe é uma pá de terra que me cobre. Cada moeda que recebo é uma picada

na alma, dói.” (CHIZIANE, 2008, p. 81). Ela acaba culpabilizando a mãe, por tê-la iniciado cedo em sua vida sexual; o pai, por ter recusado à assimilação; José, que não tinha o suficiente para lhe oferecer; Soares, que a elevou e depois abandonou; a ela mesma, por ter desejado o que não poderia ter; o mundo, por tê-la ensinado a odiar (CHIZIANE, 2008, p. 44). As decisões dos pais a impediram de estudar para ser professora, tal qual um dia sonhara. Mas seus conflitos internos não fixam quem ela é, de modo que não há homogeneidade nos pensamentos e decisões dela ou dos demais personagens.¹³

Cabe destacar que a participação do corpo feminino nesse processo de colonização não aparece de forma a culpabilizar a mulher negra nesse processo, mas sim de modo a destrinchar o que, na estrutura colonial, acabou por suscitar isso, tanto para a mulher quanto para o homem negros. Considerando que as mulheres citadas pertencem a gerações distintas (passando pela independência e pela Guerra Civil), as ideias, os questionamentos e aquilo que se aceita como verdade acaba por ser distinto em cada uma delas, o que contribui para realçar os diferentes perfis do feminino trabalhados pela autora, bem como as características que acabam por perpassar as três gerações.

Outro aspecto explorado na obra, nesse contato entre moçambicanos e portugueses, diz respeito ao relacionamento das pessoas com os valores locais e os valores coloniais, o que igualmente pode ser vinculado ao status que a cor e a cultura vinculada a determinada cor evocam culturalmente para as pessoas. Por exemplo, não há concordância sobre o nome a ser dado à primeira filha de Delfina e José dos Montes:

[...] — Se for mulher, terá o nome da minha mãe — diz José dos Montes. — Nome da tua mãe? Não. Somos agora assimilados, e vivemos a vida dos brancos. Juraste abandonar as tradições cafres, esqueceste? (CHIZIANE, 2008, p. 413).

Além disso, Delfina, após o nascimento de Maria das Dores, se nega a tomar os chás oferecidos pela mãe, preferindo os antibióticos que o marido trouxera da farmácia. Por outro lado, no decorrer da trama, será um curandeiro, o mesmo Simba a quem entregou Maria das Dores, que ela procurará para ter o amor de um homem branco, não alguma figura simbólica da tradição europeia. Podemos visualizar, em momentos como esse, os conflitos que percorrem as relações sociais em um espaço no qual aquilo que está relacionado às culturas locais é tratado como inferior ao que foi trazido pela colonização europeia, pelo colonizador branco.

Nesse sentido, é interessante evocarmos Lugones (2014), que, ao discutir sobre a chamada “missão civilizatória” do ocidente, considera-a enquanto “máscara eufemística do acesso brutal aos

13 Até mesmo Soares, o homem branco. Ele fica com a amante negra (Delfina), não admite para os colegas de trabalho que Maria Jacinta é sua filha e, ao mesmo tempo, repreende Delfina por ela tratar de forma diferente as crianças, devido à cor.

corpos das pessoas através de uma exploração inimaginável, violação sexual, controle da reprodução e terror sistemático" (LUGONES, 2014, p. 938), sob a justificativa da transformação civilizatória. Transformação esta que, conforme pudemos ver nos breves trechos citados, gera todo um processo de diferenciação racial e cultural que influenciou não apenas na formação do que Moçambique é hoje, mas também na de todo o planeta, tendo em vista que essa é uma ideia engendrada nos processos colonizatórios como um todo.

Considerações finais

Em meio às breves leituras aqui traçadas, que passam por violências epistêmicas, psíquicas, corporais e físicas, pode ser visualizada uma série de contextos formativos que encontram aporte na realidade dos corpos negros e no corpo negro feminino, bem como no mestiço, durante o processo de colonização. O trabalho com esses contextos, por sua vez, está em constante diálogo com reflexões feitas por estudos como os culturais, de gênero e de raça na medida em que todos trazem, entre seus desafios, o de registrar e discutir sobre as histórias não contadas, de um ponto de vista que não o do colonizador ou ocidental.

Paulina Chiziane figura, pois, em sua singularidade, nesse grupo de luta política que considera as vozes e tradições locais – inclusive por ser, ela mesma, uma dessas vozes – nesse constante embate formativo que foi (e é) o contato entre os diferentes grupos culturais que fazem parte da formação de Moçambique. Cada voz na narrativa, seja em referência ao período de regime colonial direto, trabalhado nesse ensaio, seja em relação com o período pós-independência, de sonho, de luta e de questionamento das heranças deixadas pelo período colonial, nos permite esse encontro poético e vivo entrecortado pela busca de discussão dos embates resultantes do colonialismo, desde o período colonial propriamente dito até o momento atual.

Prosseguindo nessa perspectiva, interessante evocar Mignolo (2008), que, ao discutir sobre desobediência epistêmica, pondera acerca da importância de estarmos atentos para o pensar por meio de línguas e categorias de pensamento exteriores àquelas que fazem parte da história do pensamento ocidental (MIGNOLO, 2008, p. 305). Podemos incluir a escrita de Paulina Chiziane nesse contexto na medida em que ela, embora escreva em língua portuguesa, não a tem como língua materna¹⁴, o que traz implicações para seu estilo de escrita¹⁵. Junto a esse trabalho narrativo, a autora se preocupa

14 Paulina menciona, em entrevista, que sua língua materna é o chope, mas que também fala um pouco de ronga e changana. Acerca da língua portuguesa, ela a aprendeu na escola, sendo que não era uma língua que podia ser utilizada em casa. (CHIZIANE, 2018)

15 Implicações essas que dizem respeito a aspectos como o português moçambicano, a apropriação de uma segunda língua e o diálogo com formas de narrar africanas, nesse caso relacionadas às tradições bantu, e com as formas europeias, pontos de discussão que estão sendo aprofundados.

em pensar a sociedade moçambicana considerando conhecimentos que pessoas no país têm, mas não podem registrar por não escreverem. Ou, ainda, em trazer problemas por que a sociedade moçambicana passa, porém, que não são tratados com o devido cuidado pelas autoridades que administram o país. Dessa maneira, obras como *O alegre canto da perdiz* permitem que a atenção dos leitores seja direcionada para essas questões por meio de um olhar que se direciona, de dentro do país, para os reflexos que a miscigenação e a diferenciação racial têm na concepção do moçambicano sobre si e sua própria história, de forma a rever a maneira como elas, nutridas pelo processo de colonização, afetam o seu habitar o mundo.

Referências

CABAÇO, José L. de O. *Moçambique*: identidades, colonialismo, libertação. 2007. 474 f. Tese (Doutorado) - Curso de Antropologia Social, Departamento de Antropologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CHIZIANE, Paulina. Guerras, mulheres e memórias: entrevista com a escritora Paulina Chiziane. [Entrevista concedida a] Tiago Ribeiro dos Santos. *Revistas Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 26, n. 2, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/45904/37107>. Acesso em: 15 nov. 2018.

CHIZIANE, Paulina. Não volto a escrever. Basta. [Entrevista concedida a] José Maria Remédios. In: *PORTAL Geledés*, 11 de julho de 2016. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/paulina-chiziane-nao-volto-escrever-basta/>. Acesso em: 07 mar. 2019.

CHIZIANE, Paulina; MARTINS, Mariana. *Ngoma Yethu*: o curandeiro e o Novo Testamento. Belo Horizonte: Nandala, 2018.

CHIZIANE, Paulina. *O alegre canto da perdiz*. Lisboa: Caminho, 2008.

CHIZIANE, Paulina. Os anjos de Deus são brancos até hoje. [Entrevista concedida a] Doris Wieser. *Revista Buala* (on-line), 26 de novembro de 2014. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/os-anjos-de-deus-sao-brancos-ate-hoje-entrevista-a-paulina-chiziane>. Acesso em: 07 mar. 2019.

COUTO, Mia. Mia Couto: narrar o lado menos bonito e que também não é falado também é parte do ofício do escritor. [Entrevista cedida a] Rosália Estelita Gregório Diogo. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 14, n. 27, p. 195-205, 2º sem. 2010. Disponível em: <http://ibict.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4341/4488>. Acesso em: 07 mar. 2019.

FANON, Frantz. A experiência vivida do negro. In: _____. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato de Silveira. EDUFBA: Salvador, 2008, p. 103-126.

dados na dissertação a que este artigo se vincula.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. 11. ed. Rio de Janeiro, DP&A, 2011.

HUYSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno (1984). Trad. Carlos A. de C. Moreno. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Pós-modernismo e política*. 3. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 15-80.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. Trad. Juliano Watson e Tatiana Nascimento. *Estudos Feministas*, Florianópolis, n. 22, p. 935-952, set.-dez. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755>. Acesso em: 07 mar. 2019.

MARCELINO, Jaqueline L. L. *Mulheres negras: tradições orais, artes, ofícios e identidades*. 2016. 230 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Letras, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2016. Disponível em: <http://repositorio.ufes.br/handle/10/9174>. Acesso em: 03 ago. 2019.

MATTOS, Regiane A. de. A dinâmica das relações no Norte de Moçambique no final do século XIX e início do século XX. *Revista de História*, São Paulo, n. 171, p. 383-419, dez. 2014. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-83092014000200383. Acesso em: 19 ago. 2019.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador*. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade *em* política. Trad. Ângela Lopes Norte. *Cadernos de Letras da UFF*, dossiê Literatura, língua e identidade, Niterói, n. 34, p. 287-234, 2008. Disponível em: <http://www.cadernosdeletras.uff.br/joomla/images/stories/edicoes/34/traducao.pdf>. Acesso em: 07 mar. 2019.

MUDIMBE, V. Y. *A invenção da África*. Gnose, Filosofia e a Ordem do Conhecimento. Odivelas: Pedago; Luanda: Mulemba, 2013.

PINTO, Maria J. P. R. B. *Estado, poderes linhageiros, poderes religiosos muçulmanos nos macuas de Nacala*: oposições, ambiguidades e convergências. 2015. 321 f. Tese (Doutorado) – Escola de Sociologia e Políticas Públicas, Departamento de Ciência Política e Políticas Públicas, Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, 2015. Disponível em: <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/11391>. Acesso em: 03 ago. 2019.

SAID, Edward W. *Orientalismo*: o Oriente como invenção do Ocidente. Tradução Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SANTOS, Boaventura de S. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Novos estudos*, CEBRAP, São Paulo, nº 79, p. 71-94, nov. 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000300004. Acesso em: 07 mar. 2019.

WALSH, Catherine. Interculturalidad e (de)colonialidad: perspectivas críticas e políticas. *Visão Global*, Joaçaba, vol. 15, n. 1-2, p. 61-74, jan.-dez. 2012. Disponível em: <https://portalperiodicos.unoesc.edu.br/visaoglobal/article/view/3412>. Acesso em: 29 mar. 2019.

NOTAS SOBRE POEMAS E IMAGENS: CANDIDO PORTINARI PARA SER LIDO E VISTO¹

Fabiano Tadeu Grazioli²

Um respiro poético, considerando a poesia que habita as palavras e as imagens, em meio ao caos que a Cultura vive no Brasil – principalmente nos meses que já atravessamos do ano em que estamos –, é o que representa a publicação de *Poemas de Portinari* (2018)³, coletânea de poemas do pintor brasileiro nascido em Brodowski, interior de São Paulo, obra que chegou este ano e foi recebida com entusiasmo pelos leitores de literatura e pelos admiradores de sua produção artística nas artes plásticas, linguagem que projetou Cândido Portinari para o Brasil e também fora das fronteiras de nosso mapa.

A edição não perde em nada aos livros de arte que estamos acostumados a ver nas bibliotecas, livrarias e nas casas de muitas pessoas. O miolo é de uma riqueza salutar, como destacaremos mais adiante, contudo, o objeto livro ostenta uma capa alta, em material resistente, na qual *Noite de São João*, pintura à óleo/tela, figura potente e convidativa para a adentrar no universo do artista. A surpresa vem do fato de que, pelo formato, tamanho e proposta gráfica, o livro parece uma coletânea de obras visuais do autor (o que não deixa de ser), mas o título reporta o leitor (que, aqui, é uma espécie de espectador, haja vista o espetáculo que palavras e imagens constroem na leitura da obra⁴) para um universo paralelo ao da pintura e o do desenho: o da literatura. Não se trata de um livro sobre a pintura de Portinari: é, sim, a nova edição da coletânea de seus poemas que já havia sido publicada originalmente em 1964, pela Editora José Olympio, e, em 1990, pela editora Callis.

A obra preserva a seleção dos poemas feita por Antônio Callado, quando da primeira edição, assim como os seguintes paratextos: um texto introdutório do organizador daquela ocasião e outro de autoria de Manuel Bandeira, amigo do pintor poeta. A apresentação de Marco Lucchesi foi escrita especialmente para a nova edição. Fecha o livro um texto das organizadoras Letícia Ferro, Patrícia

1 Resenha da obra: PORTINARI, Cândido. *Poemas de Portinari*. Organização de Letícia Ferro, Patrícia Porto e Suely Avellar. Ilustrações do autor. Rio de Janeiro: Funarte, 2018. 189 p.

2 Doutor e Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo (UPF). Docente do Departamento de Linguística, Letras e Artes da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI), Campus de Erechim/RS, da Faculdade Anglicana de Erechim/RS (FAE) e do Colégio Franciscano São José (Erechim/RS).

3 A ficha catalográfica apresenta 2018 como ano de edição da coletânea; no fechamento do livro, somos informados que a obra foi impressa no primeiro semestre de 2019 e, sabemos, distribuída a partir do início do segundo semestre. Contudo, nas referências, citaremos o ano de registro da obra, para deixarmos o trabalho alinhado com as normas vigentes.

4 Nossa constatação tem base no que expressa Ninfas Parreiras, na obra *Confusão de línguas na literatura: o que o adulto escreve, a criança lê* (RHJ, 2009, p. 88). Embora se trate de uma obra teórica sobre a literatura para a infância, a premissa da autora não deixa de ter validade quando aplicada à obra em análise.

Porto e Suely Avellar. Esse conjunto de textos, somado aos poemas de Portinari, constitui a parte da obra que utiliza da linguagem verbal. Quanto à linguagem visual, ou seja, às obras visuais compostas por várias técnicas, como se perceberá nas que citaremos neste trabalho, cabe dizer, inicialmente, que não são, em sua absoluta maioria, as obras mais conhecidas do poeta pintor que estão a dialogar com os poemas, o que nos leva a afirmar que, desse ponto de vista, é também um novo pintor que se descontina frente ao leitor/espectador, capaz de surpreender com obras e técnicas antes conhecidas somente por especialistas ou por familiares do artista.

A curiosidade é que, como afirma Antonio Callado no texto que abre o livro, “Sem ilustrações”, o pintor e poeta não ilustrou a primeira edição da obra, nem permitiu que alguém o fizesse com suas pinturas e demais trabalhos visuais. “Repugnava à sua integridade explorar a fama do pintor em benefício do poeta”. (CALLADO, 2018, p. 9). Foi por isso que as primeiras edições não apresentaram nenhuma ilustração, nem sua, nem de outro artista, atitude que permitia ao leitor um trânsito pela produção lírica de Portinari sem desviar-se da rota traçada pelos poemas. A escritura dos poemas é uma atividade que pode ser localizada nos anos finais de sua vida, “[...] para descansar de um labor quase inédito entre nós pela intensidade [a produção visual], resolveu cultivar um jardim. Roçou um palmo de terra e plantou os poemas que aqui estão”. (CALLADO, 2008, p. 10).

Fato é que, chamadas ao trabalho de organizar essa nova edição da coletânea, Letícia Ferro, Patrícia Porto e Suely Avellar acrescentaram ao conjunto de poemas um número expressivo de trabalhos visuais de Portinari, com cuidado e sensibilidade para deixar que a obra fluísse a partir dos poemas, mas propondo um diálogo com diversos trabalhos do autor, que não são os que vemos com frequência nos materiais e obras publicados sobre ele. As autoras tinham a clareza de que o Portinari pintor era mais conhecido do que o Portinari poeta e, a partir desse ponto de partida, lançaram-se à tarefa que resultou na edição que agora chega às nossas mãos. As organizadoras são cuidadosas e conscientes na empreitada a que se dedicaram e vieram a público explicar, no texto que fecha o livro, a ousada adição dos trabalhos visuais do pintor no livro de poemas:

[...], um artista, mais do que a forma de expressão de que se vale – pintura, escultura, literatura etc. –, é o universo que carrega, exprime e retrata. E o universo imagético de Portinari se equivale na pintura e na poesia. Em ambas estão representadas as temáticas da memória (a infância), da cultura (o folclore) e da preocupação humanística. Portinari é um homem de seu tempo, mas que não se encerra nele. Ao contrário. Transcende-o. (FERRO; PORTO; AVELLAR, 2018, p. 187).

Mergulhadas nos sentidos que os poemas expressam e mirando para o acervo das pinturas do autor, as organizadoras constatam que a escrita de Portinari não foge ao universo já expresso em sua produção visual. Essa equivalência, segundo elas, dava o aval de que precisavam para “desobedecer”

o autor:

Foi essa confluência de imagem e palavra que nos levou a não seguir a determinação do próprio autor e, então, incluir pinturas no livro. [...] pedimos licença para subverter, com todo zelo, essa recomendação, pois os poemas são parte daquilo que Portinari nos legou, em sua complexa manifestação artística. E, hoje, seus escritos merecem estar integrados sob o olhar de quem deseja percorrer sua obra, compreendendo que a poesia segue em flerte com o imaginário. (FERRO; PORTO; AVELLAR, 2018, p. 188).

Tomar a produção artística (literária e visual) de Portinari como um conjunto coerente e organizado, em constante diálogo entre si e com abertura para o imaginário do leitor, é saída pertinente e mostra que as organizadoras são conhedoras de aspectos importantes sobre produção artística, relações interartes e leitura. Quando afirmam, no primeiro fragmento que transcrevemos, que Portinari é um homem de seu tempo, não podemos nos furtar de retomar o que afirmou Theodor Adorno (2006, p. 69):

Na passagem do século XIX para o século XX as criações artísticas passaram a refletir as transformações estéticas ocasionadas pelas mudanças ocorridas nos elementos externos e internos, devido às mudanças sociais ocasionadas pela pressão histórica da época. Os poetas sentiram o peso da evolução de uma forma mais acentuada, precisaram transformar sua linguagem em meio ao sentimento de caos e crise, instaurado pelo clima de mudança.

Mesmo não pertencendo ao grupo de artistas brasileiros que sentiu de imediato o impacto das transformações estéticas ocasionadas no campo da arte na passagem do século XIX para o século XX, Portinari absorveu as tendências que predominaram na arte brasileira nas primeiras décadas do século XX, tanto na poesia quanto na pintura. Na primeira, principalmente pela adesão ao verso livre e branco e pelos deslocamentos da linguagem que dão abertura ao coloquialismo na composição do verso; na segunda, pela influência das Vanguardas Europeias – principalmente o cubismo e o expressionismo –, as quais foram absorvidas de modo muito autêntico e particularizado pelo artista.

Os poemas que compõem o livro são divididos em 4 partes: “O menino e o povoado”, “Aparições”, “A revolta” e “Odes”. Um ou outro foi relocado da divisão original, assim como dois ou três poemas inéditos foram incluídos. “Sobre os critérios puramente editoriais da organização do livro, propusemos alterações e acréscimos em relação às edições anteriores, visando uma melhor compreensão no quesito estrutural – ou seja, na organicidade e integralidade dos poemas” (FERRO; PORTO; AVELLAR, 2018, p. 188), afirmam as organizadoras.

“O menino e o povoado”, a parte mais extensa, engloba poemas que tematizam a infância do poeta e os elementos que estão ligados a ela. O trem, os cafezais, os cavalos, o circo que se instalava

na pequena Brodowski, as namoradas, a escola... e as temáticas que podem ser complementadas pela estrofe final do primeiro poema que compõe a parte em questão:

As festas, os bailes, a banda de música
Procissões e sinos repicando...
Muito povo endomingando
Noites enluaradas e todas as estrelas
Eram mais claras do que os dias nos outros povoados.
(PORTINARI, 2018, p. 19).

Ao lado do poema, o livro apresenta a obra *Praça de Brodowski*, de 1956, um desenho a nanquim bico de pena sobre papel e que apresenta a praça da cidade em movimento, com seus elementos característicos. A temática dos festejos do povoado vai aparecer em outros poemas da primeira parte, assim como em outras obras visuais. É o caso do poema do qual retiramos a primeira, a terceira e um fragmento da quarta estrofes:

Festas, procissões, banda de música,
Leilões de prendas e repique dos sinos,
Passeio na retrata, moças bonitas,
Todos com suas melhores roupas.

[...]

Era imenso o pequeno povoado!
Cada um de nós tinha uma namorada,
Mesmo sem ela saber.
No balei nossos olhos acompanhavam.

A mais bela.

[...]

(PORTINARI, 2018, p. 37).

Acompanha o poema a obra *Festa em Brodowski*, de 1933, um desenho a aquarela, guache e grafite sobre papel pardo, e que repete, em boa dose, os elementos da obra que acompanhava o poema que transcrevemos anteriormente: casas, igreja, coreto, animais, habitantes etc. Flagramos, ainda nessa parte, a melancolia característica do eu lírico, recorrente na primeira parte da obra, como nesta estrofe:

Só neste quarto
Faço a incursão no

Passado. Vejo-me armando arapuca,
Sou prisioneiro eu mesmo.
(PORTINARI, 2018, p. 63).

Menino sentado, pintura a aquarela e papel grafite sobre papel, de 1933, associa-se ao poema pelo tom melancólico que o menino retratado conserva em seu semblante, e se encontra na página ao lado. A certeza do sofrimento, já expressa na estrofe transcrita anteriormente, e a impossibilidade de retornar ao passado, e dele recolher os elementos e nuances que lhe são caros, levam o eu lírico a declarar, mais adiante, em outro poema, este desacompanhado de imagem:

Não irei ao povoado
Não verei o trem nem os zebus.
Não terei mais aquela luz
Suave e repousante.
Nossa casa é um túmulo vazio
[...]
(PORTINARI, 2018, p. 77)

Contudo, nos poemas finais da primeira parte, o eu lírico parece ter aceitado a incapacidade de recuperar o passado e seus elementos, senão pela recordação e pela dicção poética. No fragmento do poema que agora transcrevemos, o eu lírico mostra-se pacífico e consternado e toma a única atitude que pode frente ao passado, que é recordar:

Não tínhamos nenhum brinquedo
Comprado. Fabricamos
Nossos papagaios, piões,
Diabolô.
A noite de mãos livres e
pés ligeiros era: pique, barra-
manteiga, cruzado.
Certas noites de céu estrelado
E lua, ficávamos deitados na
Gramia da igreja de olhos presos
Por fios luminosos vindos do céu
era jogo de
Encantamento. No silêncio podíamos
Perceber o menor ruído
Hora do deslocamento dos
Pequenos lumes...
[...]
(PORTINARI, 2018, p. 82).

Na segunda parte, “Aparições”, o eu lírico também revisita o passado, tomando como temas específicos dos poemas as figuras folclóricas que compunham as cantigas e as histórias de sua infância, como o saci-pererê, o lobisomem e a mula sem cabeça; as pessoas que de fato existiram e que, pelo modo como viviam, marcaram as memórias do menino, como o Ângelo Bobo, que também é retratado em um desenho a grafite sobre papel, de 1957; os anjos com seus violinos; os santos, como São Jorge e Maria de Nazaré; o medo e a curiosidade frente a situações como os redemoinhos, os temporais, os relâmpagos e os raios; a possibilidade de pulsar a vida nos espantalhos plantados nas roças; o deslumbramento frente aos mistérios da vida, transfigurados nas assombrações trazidas pelo ventos nas noites escuras, e frente à morte, que também visitava a pequena Brodowski e que legou à poesia de Portinari as imagens dos caixões pretos, dos cortejos fúnebres, das aparições dos que falecem ainda pequenos e se tornam anjinhos. As “aparições” que permeavam a infância do eu lírico dividiam a experiência vivida ou imaginada em duas experiências que parecem se complementar: “Vivíamos entre o sonho / E o medo [...]. (PORTINARI, 2018, p. 97).

A terceira parte, que foi intitulada de “Revolta”, congrega poemas nos quais o eu lírico expressa lamentos pelos descompassos entre a realidade e mundo desejado, seja no nível das questões pessoais, seja no que diz respeito às injustiças e desigualdades do mundo. No bojo dessas lamentações que causam a revolta do eu lírico, estão as de ordem social, como a seca e a vida dos retirantes, personagens recorrentes nos poemas da parte em questão. Já no poema que abre tal seção, *Os inventariantes*, as nuances da seca e miséria nordestina são evocados: “Os inventariantes quererão saber [...] / Dos feios e dos pequenos funcionários que estão sempre / [...] Nas filas de leite com água e nas filas de pedir água. / [...] Dos meninos caolhos e barrigudos. Dos estropiados. [...] / Das moças sem dentes e sempre grávidas”. (PORTINARI, 2018, p. 125-126).

A temática da seca e dos retirantes é aproveitada em textos inteiros, como é o caso do poema não titulado apresentado na página 133, que fecha com uma síntese triste e definitiva – “As secas vão a morte semeando” (PORTINARI, 2018, p. 133) – e que dialoga com um desenho a grafite e sanguínea sobre papel, intitulado *Retirantes*, de 1955. Mais adiante, outro poema não titulado aproveita a figura da mulher retirante, ampliando ideias condensadas no último verso que transcrevemos do poema *Os inventariantes*, a saber:

Mulheres com dor d’olhos cobertas de trapos e
Sempre grávidas. Saindo dos panos há uma cara
Canelas finas e feridentas. Desde o seu nascimento
Penam. Noite e dia trabalham. Muitas já cegas,
Os filhos tracomosos e opilados.

As mocinhas de dezesseis anos

Só trazem na boca uns cacos de
Dentes. São assombrações espantam as águas dos
Rios e o arvoredo. Morrem trabalhando [...]
(PORTINARI, 2018, p. 138).

O poema dialoga com outro, inserido mais adiante, o qual apresenta uma das crianças que, segundo o eu lírico, preenchem o ventre das mulheres retirantes e que já se encontra agonizando, consequência da falta de condições para sobreviver no sertão nordestino – tal cenário comove e coloca o eu lírico em estado de revolta:

O filho menor está morrendo
As filhas maiores soluçam forte
Caem lágrimas de pedras. Mãe querendo
Levar menino morto: feio de sofrer, cara da morte

Desolação. Silêncio apavorando
Solo sem fim pegando fogo.
Não há direção. O sol queimando
Embrutece. [...]
[...]
(PORTINARI, 2018, p. 145).

A imagem da criança morta é replicada pelo conhecido painel a óleo intitulado *Criança morta*, de 1944. Nossa impressão é de que, nesse caso, só a famosa imagem do pintor daria conta de dialogar com a presença da morte em versos tão expressivos, nos quais o leitor mira a situação desoladora através do olhar sensível do eu lírico. A morte, na terceira parte, já não aparece como imagem ou como um elemento do passado a ser recuperado pela palavra. Além da morte que revolta por ser, mais que um desastre climático, uma consequência da falta de políticas públicas que busquem oferecer aos retirantes outros modos de sobreviver, na época das secas no Nordeste, essa temática aparece como desejo do eu lírico:

A morte deve ser bela

Existirá? Galopando, a
Mentira que enganar.
O sono eterno virá e
Será a Glória...
(PORTINARI, 2018, p. 172).

O fragmento do poema fecha a terceira parte da obra, compondo um texto sem título. Entretanto, outros fragmentos estão espalhados por diversos poemas anteriores ou estrofes inteiras, expres-

sando a vontade de esvair-se deste mundo, mesmo que seja pelo caminho mais trágico, mas que, para o eu lírico, que se confronta com o mundo real e suas mazelas, parece ser uma das saídas a serem contempladas, pelo menos no nível da palavra:

Agora trago-as dentro de mim
Desânimo – a libertação
Seria com a morte
Como é difícil morrer...
(PORTINARI, 2018, p. 164).

Em outros momentos, é como se a morte estivesse à espreita do eu lírico, já que aparece como saída pertinente deste mundo desajustado e desumano, como revelam os versos de um poema não titulado, escrito em Paris, em 1961:

A esperança escapuliu
E a morte de propósito espia-me
Rindo deixando o tempo escorrer
Como um córrego sem fim.
(PORTINARI, 2018, p. 168).

Na terceira parte da obra, ora o eu lírico mira a morte e a toma como saída gloriosa deste mundo, ora a morte é apresentada como a força opositora da vida, que escolhe com cuidado suas vítimas, como notamos no fragmento anterior. Importante é perceber que na referida parte da obra é revelado ao leitor que o desejo de morrer acompanha o eu lírico desde a infância e também se faz presente no momento em que o lamento é registrado pela voz lírica – na vida adulta –, como fica registrado nos seguintes versos:

Minha vida minha vida vai correndo
Correndo tanto, nem mais posso
Acompanhá-la. Naquele tempo,
Mais longe ainda, olhava o céu
Estrelado. Pedia a Deus para morrer
Seria anjo: sete anos. Tudo
Corre sem tempo de ver...
Amei a primeira que passava
Não vivi. Baixarei à sepultura
Solitário. Nada ficará... Não saberei
Dos amigos e nem da família

A morte será colorida?
Qual a cor do outro lado?
(PORTINARI, 2018, p. 167).

A retomada ao passado parece inevitável ao eu lírico, pois, como notamos no fragmento, o menino do povoado, seus desejos e sua melancolia são evocados, mesmo na terceira parte da obra, que, pelo título que recebeu, poderia contemplar poemas de uma fase totalmente voltada a questões da vida adulta. Contudo, essas temáticas dificilmente são separadas de modo pragmático e definitivo, o que autoriza o eu lírico a flertar com nuances de sua infância e memória durante toda a obra.

Em “Odes”, quarta parte da obra, foram arrolados quatro poemas nos quais Portinari presta homenagem a pessoas, conhecidas ou não, as quais o poeta admirava. Foi na escrita que ele encontrou uma maneira de homenagear o pintor alemão Matthias Grünewald e a poetisa americana Emily Dickinson. No mesmo ano, 1958, Emily foi inspiração para o poema e para um desenho a caneta tinteiro, um retrato da escritora que também foi inserido no livro.

É curioso perceber, depois de termos percorrido ligeiramente a obra em análise, que a primeira e a segunda partes são compostas por poemas não titulados – eles aparecem em número pequeno na terceira parte e inexistem na quarta parte. Como os títulos, segundo diversos pesquisadores, são chaves de interpretação⁵, na sua falta, nota-se uma facilidade em associar um poema a outro, tomando cada uma dessas partes como um longo poema que gira em torno do título que a parte recebeu. Tal experiência de leitura é possível e não rende prejuízos de qualquer ordem ao leitor – pelo contrário, permite um exercício que potencializa o texto poético e coloca o leitor na centralidade do processo de recepção dos poemas e das imagens, apostando na sua capacidade de tecer relações entre os poemas e entre os trabalhos visuais do artista e os poemas. Tal flexibilidade aproxima-se dos direitos do leitor, amplamente divulgados pelo pesquisador e romancista Daniel Pennac. Ele não cita, entre os “direitos do leitor”, aquele que lhe atribuímos nesse parágrafo, mas as pistas que ele deixa em *Como um romance* (2008) permitem-nos afirmar que o leitor pode usufruir da possibilidade de se ler as referidas partes como longos poemas, nos quais o eu lírico percorre veredas secundárias, ao mesmo tempo em que sua voz liga os poemas à temática principal de cada parte.

Na abertura do livro, antecedendo de imediato as quatro partes que o compõem, o leitor encontra os seguintes versos do pintor poeta, que serão reencontrados mais adiante integrados ao poema do qual foram deslocados: “Quanta coisa eu contaria se pudesse / E soubesse ao menos a língua como a cor”. (PORTINARI, 2018, p. 15). O artista tinha consciência de que sua obra visual era maior que a sua obra literária, ponto que encontra concordância também no que expressa Manuel Bandeira, em

⁵ Sobre essa questão, sugerimos veementemente a leitura do estudo *O título e sua função estratégica na articulação do texto*, de autoria de Renilson José Menegassi e Maria Izabel Afonso Chaves, publicado na *Revista Linguagem & Ensino* (v. 3, n. 1, 2000). Além das proposições formuladas pelos autores, eles recuperam aspectos fundamentais em torno da temática, a partir dos estudos de importantes pesquisadores.

seu texto de apresentação. No entanto, mais importante do que colocar a produção visual de Portinari em disputa com a sua produção literária, é perceber que o poeta participa, com sua escrita, do trabalho de humanização que, segundo Antonio Cândido, a literatura cumpre na vida do ser humano:

[...] assim como não é possível haver equilíbrio psíquico sem o sonho durante o sono, talvez não haja equilíbrio social sem a Literatura. Deste modo, ela é fator indispensável de humanização e, sendo assim, confirma o homem na sua humanidade, inclusive porque atua em grande parte no subconsciente e no inconsciente. (CANDIDO, 2011, p. 175).

Os poemas de Portinari, principalmente por evocarem aspectos do passado do eu lírico, relacionam-se às atmosferas do sonho, à medida que mobilizam aspectos do imaginário do autor no momento de sua composição, o que se coloca em pronta sintonia com o imaginário dos leitores. Assim, a leitura de seus poemas, por atingir facilmente espaços como o subconsciente e o inconsciente dos leitores, desencadeia o processo de humanização destacado por Cândido em diversas oportunidades.

No ensaio *Sobre algumas funções da literatura*, Umberto Eco (2011, p. 09) apresenta outras justificativas para a aproximação entre a literatura e os leitores, além de colocar a literatura em evidência frente às outras escritas produzidas pelo homem:

Estamos circundados de poderes imateriais que não se limitam àqueles que chamamos de valores espirituais, como uma doutrina religiosa. [...] E entre esses poderes, arrolarei também aquele da tradição literária, ou seja, do complexo de textos que a humanidade produziu e produz não para fins práticos [...], mas antes *gratia sui*, por amor de si mesma – e que se leem por deleite, elevação espiritual, ampliação dos próprios conhecimentos, talvez por puro passatempo, sem que ninguém nos obrigue a fazê-lo (com exceção das obrigações escolares).

Os motivos que, segundo Eco, levam o leitor a se aproximar de uma obra literária podem circunscrever as relações entre os leitores e *Poemas de Portinari*. Nenhuma dessas possibilidades pode ser descartada, pois são as manifestações da vontade do leitor frente uma obra literária. O que não pode ser ignorado, no entanto, é que a obra de Portinari, no formato que conhecemos (e nos formatos anteriores), faz parte do grupo daquelas obras que o estudioso italiano diz serem produzidas “não para fins práticos”, e que são criadas mais por devoção à escrita literária, à “sua graça”, do que para cumprir uma função pragmática na utilização da língua e sua estrutura. Com seus poemas, Portinari dialogou com os homens do seu tempo e agora com os homens do século XXI, que recebem sua produção literária em sintonia fina com a sua produção visual.

Referências

- ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 65-89.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 2011.
- CALLADO, Antonio. Sem ilustrações. In: PORTINARI, Cândido. *Poemas de Portinari*. Organização de Letícia Ferro, Patrícia Porto e Suely Avellar. Ilustrações do autor. Rio de Janeiro: Funarte, 2018, p. 9-10.
- ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.
- FERRO, Letícia; PORTO, Patrícia; AVELLAR, Suely. Nota das organizadoras. In:
PORTINARI, Cândido. *Poemas de Portinari*. Organização de Letícia Ferro, Patrícia Porto e Suely Avellar. Ilustrações do autor. Rio de Janeiro: Funarte, 2018. p. 187-189.
- MENEGASSI, Renilson José; CHAVES, Amria Izabel Afonso. O título e sua função estratégica na articulação do texto. *Revista Linguagem & Ensino*, Pelotas, v. 3, n. 1, 2000. p. 27-44.
- PARREIRAS, Ninfas. *Confusão de línguas na literatura: o que o adulto escreve, a criança lê*. Belo Horizonte: RHJ, 2009.
- PENNAC, Daniel. *Como um romance*. Tradução de Leny Werneck. Porto Alegre: L&PM; Rio de Janeiro, 2008.
- PORTINARI, Cândido. *Poemas de Portinari*. Organização de Letícia Ferro, Patrícia Porto e Suely Avellar. Ilustrações do autor. Rio de Janeiro: Funarte, 2018.

A ILHA

Daniel Manzoni-de-Almeida¹

Resumo

Em 2018, publiquei o livro de ficção experimental “SetList”. Aqui continuou expandido a experimentação literária iniciada no romance com a escrita de mais um trecho (final?) da história. A identidade de um sujeito é um arquivo? A partir dessa pergunta escrevi uma pequena peça teatral que conta a história de Vicente um jovem homossexual que está intrigado com a morte do ex-namorado ocorrida três anos atrás. O detalhe é que seu ex namorado foi irmão do candidato à reeleição da presidência da República do Brasil pelo partido ultraconservador comandado pela autoritária matriarca da família que é capaz de tudo, por meio de jogos de mídia e notícias falsas, para manter a família no poder político da nação brasileira.

Palavras-chaves: peça de teatro LGBTI+; literatura LGBT+; sexualidades dissidentes

Abstract

In 2018, I published the experimental fiction book “SetList”. Here continued the literary experimentation begun in the novel with the writing of another (final?) passage of history. Is the identity of a subject a file? From this question I wrote a small play that tells the story of Vicente a young homosexual who is intrigued by the death of the ex-boyfriend three years ago. The detail is that his ex-boyfriend was brother of the candidate for re-election of the presidency of the Republic of Brazil by the ultraconservative party commanded by the authoritarian matriarch of the family who is capable of everything, through media games and false news, to keep the family in power of the Brazilian nation.

Keywords: LGBTI+ play; LGBT+ literature; dissident sexualities

ATO ÚNICO

CENA 1. *Três anos antes. Sala de estar do apartamento, de classe média, de Vicente. A campainha toca desesperadamente. Vicente, já em cena, abre a porta. Bruno entra aos prantos.*

VICENTE: Você disse que viria para cá, mas não pensei que seria tão rápido dessa maneira...

BRUNO: O pior vai acontecer, Vicente!

VICENTE: Bruno, tudo está um caos, eu sei. As mídias não falam de outra coisa nos últimos dias e seu irmão enlouqueceu de vez na campanha para presidência da República.

BRUNO: Eu não estava aguentando ficar em casa. Tive uma briga horrível com o Lorenzo e com minha avó há pouco. Minha avó já me ameaçou hoje se eu falar sobre algo para alguém. De um lado eles me pressionam, de outro é você, e ainda tem eu mesmo que me pressiono. Não sei até consigo seguir sendo isso que eu sou sem explodir. (Pausa, volta raivoso) você nunca entenderia o porquê

¹ Doutorando no Programa de Teoria e História Literária, Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). É professor, pesquisador e escritor.

estou assim verdadeiramente, nunca!

VICENTE (*sem entender*): E por que eu não entenderia? Estamos juntos há dois anos. Namoramos escondidos da sua família por um longo tempo, eu sei. Covardia, medo nosso, claro. Mas, recentemente você enfrentou os medos e se assumiu para sua família, você contou para sua família sobre nós. O que ainda falta enfrentar?

BRUNO: Você sabe que não está sendo fácil para nós, Vicente. Minha família não nos aceita. Contar sobre minha sexualidade, sobre nós não foi muito fácil. Eles não aceitaram até agora.

VICENTE: Que se exploda a sua avó Eglantina e o seu irmão Lorenzo, Bruno! São dois corruptos que vivem há anos de falcatruas na política brasileira. Você é um homem independente! Financeiramente, alias! (*Persuasivo. Como se sussurrando*) Todo a fortuna que sua família tem uma parte, uma parte bem boa, é sua de direito. A Eglantina e o Lorenzo não podem negar isso a você, entende. Podemos ganhar o mundo juntos.

BRUNO (*ansiedade*): Vicente você não conhece nem dez por cento do que é ter uma avó como a Eglantina Ferro e um irmão como o Lorenzo. Você não entende o que é o peso do sobrenome Ferro nesses países, o que isso representa, o que eles são capazes de fazer para se manterem no poder. Estão há 21 anos mandando e desmandando em Brasília. Sabe o que eu escuto o dia todo? Que eu vim para sujar o nome da família. É isso que escuto do meu irmão, da avó todos os dias. Que se ele não ganhar a presidência da república é porque eu sujo o nome da família com a minha sexualidade. Eglantina não hesita em me dizer isso.

VICENTE: Só porque você é homossexual? Porque nós temos um relacionamento? Em que século sua família vive, Bruno?

BRUNO (*choroso, desespero*): Não é apenas isso, Vicente. Há mais coisas além disso. Coisas mais complexas que você não entende. Que você também não aceitaria.

VICENTE: O que eu não aceitaria, Bruno? Eu estou com você todos os momentos. Estive com você desde o início, enfrentando tudo e todos.

Silêncio entre os dois.

BRUNO: Eu amo você, jamais esqueça disso. Aconteça o que acontecer nos próximos tempos eu serei eternamente grato por ter encontrado com você na vida.

VICENTE: Não estou entendendo, meu amor...

BRUNO: Ninguém vai entender. Eu estou agradecendo porque você foi a pessoa que mais amei no mundo e não quero que nada fique de vazio ou não dito entre nós. Há coisas inexplicáveis na vida e que só o tempo vai ser capaz de aliviar fazer por nós.

VICENTE: O tempo sempre foi a nosso favor, meu amor. Veja o passado e veja agora o que já passamos para estarmos juntos...

Bruno atira-se desesperadamente aos prantos nos braços de Vicente.

VICENTE: Se abre comigo, meu amor. Eu serei a pessoa que estará contigo, sempre. O que está acontecendo?

BRUNO: Eu não posso, Vicente. Eu não posso falar sobre o que está acontecendo, me perdoa. Eu só preciso do seu perdão.

VICENTE: Perdoa você do que? Eu preciso saber, Bruno...

BRUNO: Eu não posso falar... você não entenderia... (*soltar-se dos braços de Vicente com violência e tenta recompor-se*). Eu preciso ir.

VICENTE: Nos vemos amanhã? Jantamos juntos?

Bruno hesita e olha para trás antes de sair.

CENA 2. *Tempo presente, três anos depois. Escritório de Fabrício. Um aparelho celular sobre a mesa. Barulho de chegada de uma mensagem instantânea.*

AÚDIO DO CELULAR (*voz de indignação*): Acabei de receber um vídeo devastador que mostra que os cientistas descobriram que o gene da homossexualidade é transmitido por um vírus que mulheres grávidas contraem! Transmitido por um mosquito que o governo passado não cuidou de exterminar das nossas cidades. Todos nós, todas nós mulheres de família de bem, estamos expostos a esse mosquito. Deve ser um plano do governo para destruir a família, as pessoas de bem desse país, nossas criancinhas! Atenção pessoal, atenção! Isso é sério. Ou tomamos de uma vez por todas as direções desse país ou a família, as nossas crianças serão contaminadas pelo vírus gay. Isolamento dos homossexuais uma ilha para evitar mais contaminações! Quarentena gay, já! Salvem nossas criancinhas! (*áudio termina*).

Batidas na porta do escritório. Fabrício abre e Vicente entra como uma bala. Está nitidamente nervoso, assustado.

FABRÍCIO (*Irônico*): Quando eu achei que você estava aproveitando suas férias em Roma você me ligou dizendo que já estava em São Paulo e desesperado para falar comigo. Confesso que estou assustado contigo, meu amigo.

VICENTE (*nervoso, assustado*): Eu também e muito. Não teria adiantado a minha volta de férias de Roma se não tivesse acontecido algo fantasmagórico que até agora não me fez pregar os olhos: preciso muito da sua ajuda comigo... e também como profissional neste momento. Eu poderia procurar qualquer advogado, mas preciso de alguém que tenho confiança, um amigo antes de mais nada, sabe?

FABRÍCIO: O que houve em Roma, Vicente?

Vicente pausa. Confere se a porta do escritório está trancada. Olha pela janela. Está transtornado.

VICENTE: Você me conhece há quantos anos, Fabrício?

FABRÍCIO: Vixe, anos! Fomos colegas de escola, desde a adolescência. Vinte, vinte e cinco anos?

Isso tudo.

VICENTE: Eu nunca delirei, certo? Você se lembra de algum momento que eu poderia ter apresentado algo como um delírio ou próximo disso? Pergunto e quero uma resposta sincera, Fabrício: em algum momento você desconfiou que eu não fosse uma pessoa normal?

FABRÍCIO: Que me lembre não, Vicente. (*curioso*) Mas por que isso agora?

VICENTE (*ansioso*): Preciso que você me dê certeza que nunca passei dos limites da normalidade...

FABRÍCIO: Estou dizendo que não me lembro, nunca passou isso pela minha cabeça em relação a você... por que isso agora?

VICENTE: O que tenho para contar é algo muito esquisito e que tem me feito duvidar do meu próprio juízo normal. (*Pausa*) você lembra do meu ex namorado, o Bruno, família Ferro (*Pausa. Receoso. Fala baixo*) irmão do nosso presidente da república, o Lorenzo Ferro, certo?

FABRÍCIO (*sorrindo, irônico*): Como esquecer, Vicente? Você foi namorado do irmão do atual presidente da república! Bruno Ferro, o herdeiro do império da italianíssima família Ferro, irmão do Lorenzo Ferro! (*Vicente pede que Fabrício fale baixo. Ele diminui o tom da empolgação*). Acompanhei muito de perto o seu relacionamento conturbado com ele. A família Ferro não podia nem saber que o Bruno era gay, imagine agora. Fazem parte do partido ultraconservador! Vocês namoravam escondido aí um dia a avó dele parece que descobriu tudo e foi um deus nos acuda. E aquela história maluca de ilha para gays do irmão dele ainda persiste, agora na campanha de reeleição! O povo vai cair novamente nessas baboseiras que ele solta nas mídias. (*pausa*) mas aí aconteceu aquela tragédia...

VICENTE (*triste*): Sim, a tragédia...

FABRÍCIO (*pxando pela memória*): Isso já faz três anos... três anos que vivemos sob o sol de Lorenzo Ferro e seu clã.

VICENTE: E você sabe que eu jamais superei a ausência dele, Fabrício. Não teve um dia nos últimos três anos que eu não deixo de pensar nele, no último olhar que vi dele naquela nossa última conversa.

FABRÍCIO: O relacionamento de vocês era muito intenso, vocês viveram coisas muito especiais e é natural que você não consiga esquecer ele mesmo depois de tantos anos pós a morte. Ainda mais agora: o irmão é presidente da república. Imagino que na sua cabeça cada vez que vê algo sobre Lorenzo o Bruno venha automaticamente na mente. São até fisicamente parecidos! É impressionante a semelhança! Pensando bem, as vezes parece que vejo o Bruno falando no lugar de Lorenzo, viu. Mas pelo que lembro do Bruno ele não falaria nem metade das bobagens que o Lorenzo fala.

VICENTE: Está aí a questão toda.

FABRÍCIO: Eu lembro bem que a morte do Bruno chocou todo mundo, o país todo, a imprensa fez uma cobertura enorme, uma comoção do país todo. E a morte do Bruno foi o que ajudou o irmão se eleger. A Eglantina Ferro, a avó poderosa dos dois, soube usar muito bem a morte do neto para eleger o outro. Manipularam a comoção nacional para ganhar voto! História macabra. O Bruno estava deprí-

mido foi até o Guarujá, no litoral, pega a luxuosa lancha da família que estava atracada na marina e sai pilotando mar a dentro, sem rumo. Aí veio uma tempestade e ele desaparece. Só acharam a lancha. Dias e mais dias de busca. Semanas depois acharam o corpo em avançado estado de decomposição, irreconhecível, na praia de uma ilha deserta. Eu lembro que você desabou neste momento. Aí o irmão se aproveita da situação, foi para mídia no meio da campanha presidencial, acusou a oposição de conspiração! Imediatamente ele subiu nas pesquisas e já sabemos a merda toda que deu: eleito presidente da República!

Silêncio entre os dois.

FABRÍCIO (*continuando*): E depois, o mais triste foi a família Ferro impedir você ir ao funeral do seu namorado. Eles insistiram em não reconhecer você como o namorado dele. Abafaram qualquer notícia relaciona na imprensa. Imagina uma notícia que dentro da família Ferro tinha um gay? O irmão do macho Lorenzo Ferro! O defensor da família tradicional! O moralmente honesto! Como Lorenzo iria conseguir levar a diante toda credibilidade com parte conservadora da sociedade, que estava ganhando mais e mais votos, essa situação toda. Anos levando a frente a ideia da masculinidade, apoiando as campanhas de outros políticos homofobicos. A velha lá, a matriarca, a Eglantina, a chefa da quadrilha toda, não é? Que odiava você. Iria ter um troço. (*Silêncio*) E nós sabemos do negócio que você aceitou com ela, não é mesmo? Uma boa quantia em dinheiro para ficar de bico calado diante da imprensa nacional e do mundo sobre a vida íntima de vocês.

VICENTE (*desesperado, arrependido*): Você não tem ideia de como eu me arrependo até hoje de ter recebido esse dinheiro da Eglantina.

FABRÍCIO: Você estava sensibilizado, não conseguia nem dar conta das próprias emoções quem diria enfrentar toda a imprensa sobre a questão, dar explicações sobre o relacionamento de vocês. Mas o que há de estranho depois desses anos? A imprensa descobriu algo?

VICENTE (*fica silencioso por alguns instantes*): Eu acho que o Bruno está vivo.

Silêncio.

FABRÍCIO (*incrédulo*): Como assim vivo?

VICENTE: Eu estava em Roma, no exato momento que eu visitava a Fontana de Trevi, no meio daquele monte de turistas quando um rapaz, um jovem rapaz, loiro, muito bonito, francês me abordou do nada e me perguntou (*pausa*). “Você é Vicente Alencar? O ex namorado do Bruno Ferro no Brasil?” Eu fiquei sem entender por minutos, achei que era dificuldade minha de entender a língua. Perguntei novamente e ele confirmou dizendo mais: “Eu sei quem é você. Eu sei de toda história, sei o que aconteceu com o Bruno, ele está vivo, sei onde está. Volte para o Brasil e agite a verdade. Impeda de Lorenzo ganhar novamente as eleições. Me chamo Marcel, eu vou para o Brasil em 2 semanas. Precisamos impedir essa reeleição! Me encontre no sábado à noite, contando daqui duas semanas, na boate *The island* no centro de São Paulo que te conto tudo com provas”. (*Pausa*). Disse isso e desapareceu

no meio daquela multidão. Eu tentei correr atrás dele, mas foi impossível. O tal do Marcel sumiu nas ruelas de Roma. (Pausa) E agora estou de volta, desesperado. Não pensei em outra coisa a não ser isso nos últimos dias. (Pausa mais longa) Fabrício, para mim fica cada vez mais claro que ele fugiu dessa família dele. Você sabe quem é a Eglatina e o Lorenzo Ferro. Lorenzo envolvido com todo esse esquema de igrejas evangélicas e a Eglatina por trás na articulação política. Eu permiti que eles me subornassem na época que tudo aconteceu para que nada saísse na imprensa sobre a sexualidade do Bruno, em respeito a memória dele! (Pausa) na minha cabeça ele havia se matado por causa disso, por causa do nosso relacionamento, por preconceito! O preconceito havia matado o Bruno! Eu me sinto culpado, entende?! (Pausa) imagina a repercussão nos eleitores religiosos do Lorenzo? Eu preciso saber de toda a verdade. O que vim te dizer é que preciso de ajuda para resolver isso. Eu vou encontrar esse tal de Marcel nessa boate como ele disse. Preciso da sua ajuda... você está comigo nessa?

CENA 3. *Dias depois. Mansão da família Ferro em São Paulo. Sala de estar. Eglatina e Lorenzo entram agitados.*

EGLANTINA (*Estressada*): Eu sempre estive certa que esta história não daria certo!

LORENZO: Foi aquela bicha desgraçada do Vicente que está agitando isso!

EGLANTINA: Ele havia feito um trato conosco que jamais iria falar nunca nada dessa história. O silêncio dele custou um bom dinheiro. Agora do nada, no momento da campanha de reeleição, decidiu trazer tudo à tona. Você não disse que poderíamos confiar, Lorenzo?

LORENZO (*desesperado*): Fale mais baixo, vó, as paredes têm ouvido nessa época! (Pausa) foi o combinado três anos atrás e ele manteve até agora. Deve ter feito um outro acordo melhor com a oposição abortista! Agora do nada decidiu botar as asinhas de fora. Chamou a imprensa toda, entregou os comprovantes de depósito dos valores das nossas contas para a dele, vários depósitos que fizemos de 2 mil reais seguidos! Fotos dele e do Bruno. Isso vai afetar minha imagem, minha reeleição! (*Gritando*) se duvidar vai me jogar dentro da cadeia como fizeram com o ex presidente! Eu não quero ser preso!

EGLANTINA: Vai afetar em cheio! Já tem algum posicionamento da opinião popular, dos nossos eleitores? Como estão as redes sociais? Cadê o marqueteiro que não dá notícias faz horas? Será que tudo eu que tenho que fazer, incompetentes!

LORENZO: A mídia toda só fala nisso desde ontem quando foi o furo de reportagem: “Membro do clã Ferro tinha romance homossexual”, “Ex namorado da família Ferro recebeu suborno para manter segredo sobre o romance”. Sobre as redes sociais? Já vi nossos eleitores nos xingando nas redes sociais agora cedo. O movimento dos gays todos está em festa!

EGLANTINA: Meu senhor, o que não pode acontecer é isso virar uma bola de neve e outras coisas

virem à tona! Eu sou uma mulher de respeito, sou a avó do presidente da república e não posso envolver meu nome do suborno de romance de gay! Mas é isso que eles querem, que a gente perca a cabeça. (Pausa) Já entrou em contato com a Antonela?

LORENZO (*Irritado*): Já está sabendo de todo esse carnaval.

Uma secretária entra interrompendo.

SECRETÁRIA: Dona Eglantina já preparei a sala para a senhora fazer uma *live* nas redes sociais para os eleitores do Lorenzo como havia pedido.

LORENZO: Eu não tenho condições agora, você sempre tem mais frieza que eu nesses momentos. Vai lá e acalme meus seguidores, eles só acreditam no que dizemos ainda, nossa sorte! (Pausa) Será um tiro no pé para a campanha. O Vicente entregou comprovantes de transferências bancárias, fotos íntimas! Mais um deslize e o nome da família afunda ainda mais e o planalto do governo já era de vez! E a vergonha internacional?

EGLANTINA: Deixa que eu farei a *live*. (*Para a secretaria*) providencia a tradutora de libras, vamos apelar. Não esqueça a minha bíblia também, em cima da mesa, como sempre (*Eglantina agradece a secretária e pede para ela retirar-se*)

LORENZO (*Reticente*): Mas vó o que eles querem é esse tipo de exposição. Não podemos dar de bandeja o que querem!

EGLANTINA: Cadê sua coragem, Lorenzo? Não foi para ter medos que criei você depois da morte dos seus pais. Criei você para ser um homem de sucesso e corajoso: o presidente do Brasil como conseguiu. Se fosse para apoiar fracos teria apoiado as bobagens do seu irmão Bruno, mas foi você que fiz chegar a presidência desse país de condenados! Lembre-se do nosso slogan, meu querido: *Brasil para todos, todos pelo Brasil e Deus conosco*. O povo ainda está conosco! Sempre estarão. Somos a imagem que querem!

LORENZO (*angustiado*): Toda essa situação me dá medo, vó.

EGLANTINA: Agora é enfrenta-la para sair com sucesso. O planalto é nosso, afirme isso para você sempre! Ninguém vai nos tirar de lá. Aquilo é nosso.

LORENZO: E como fazer isso depois do que o Vicente fez? É a pior crise política desde que assumi a presidência três anos atrás. Brasileiro perdoa roubo, mas não perdoa imagem moral maculada.

EGLANTINA: Negar tudo que o Vicente falou, Lorenzo. Quantas vezes esses anos todos acreditaram em nós. Você lembra daquela confusão do dinheiro desviado dos projetos, logo no primeiro ano do seu governo, que nós superamos e você não sofreu impeachment! Se precisar nós inventamos outra versão. Ou você acha que vou lá fazer a *live* e confirmar tudo o que esse cara está falando desde ontem. Cadê a sua frieza política, meu neto? Cadê o que te ensinei todos esses anos? Nossa família não teria conseguido tudo o que conseguimos, chegar onde chegamos na política brasileira se tivéssemos fraquejado, ficado com medo do primeiro acusador que estivesse em nossa frente. Derrubamos todos.

Todos! Estamos na presidência desse país! Chegamos até aqui e não será mais essa que irá nos amedrontar. Coragem para continuar, Lorenzo! O que nos espera a frente é mais poder!

LORENZO: Você está certa, vó. Você sempre muito forte, eu um fraco. Sempre tremi por tudo, mas você tomou as rédeas. Quem governou esse país esses três anos foi você!

EGLANTINA: Eu acredito no poder que essa família merece. É um destino dado por Deus! Deixe comigo que eu vou resolver esta situação da melhor forma possível. Eu cuido da comunicação com nossos eleitores e seguidores. O meu carisma, minha credibilidade de falar com eles é infalível, a credibilidade de uma senhora de família, gostam dessa minha imagem. Deixe comigo que reverto tudo isso com nossos eleitores. Você junto com nossos advogados cuida para montar a defesa legal das acusações e abafar mais esse caso. E se precisar negociamos, ao nosso jeito novamente, com esse Vicente. Ele deve estar querendo mais dinheiro, é isso! Vamos tentar um encontro com esse Vicente novamente. Para conversarmos do mesmo jeito que conversamos no passado (*Lorenzo sai*).

CENA 4. *Dias depois. Apartamento de Vicente. Vicente e Fabrício estão arrasados.*

VICENTE: Assassinado!! Assassinado, Fabrício. O tal do Marcel foi assassinado dentro do “dark room” da boate “The island” a punhaladas! Eu não consegui nem encontrar com ele cheguei lá e a tragédia toda já tinha acontecido. Nunca vi algo assim. Morte a facadas dentro de uma boate! Até agora ninguém sabe quem foi. Mais de mil pessoas naquele lugar, ambiente escuro, música insuportavelmente alta, gente alucinada. A polícia está investigando o caso para ver a origem do tal do Marcel, procurando família fora do país e etc. A imprensa não fala de outra coisa. O Lorenzo e a Eglantina Ferro já estão nas mídias lamentando o acontecido e, claro, utilizando o fato politicamente: condenando as boates, chamando de lugares de violentos, contra a família jogando a comunidade LGBT na criminalidade. A população brasileira indo ao delírio!

FABRÍCIO (*Pasmo*): Eglantina e Lorenzo sabiam da existência desse tal de Marcel?

VICENTE (*indignado*): Ainda não dá para saber sobre, mas é de desconfiar, não é? É muita coincidência, Fabrício. A confusão toda que nós instalamos na última semana com a família Ferro, o que aconteceu comigo em Roma e esse rapaz, do nada, é assassinado. Faz só 24 horas do ocorrido e as pesquisas já mostraram aumento das intenções de votos para reeleição e Lorenzo permanece intacto no primeiro lugar nas pesquisas. Lorenzo falou na última *live* dele que a morte de um jovem como esse, vindo do primeiro mundo, em solo brasileiro é consequência da desestruturação da família, que o cidadão está inseguro no Brasil e aquela demagogia dele. Que gays são perigosos e se ele tivesse uma arma em mãos não teria morrido, teria se protegido!

FABRÍCIO: Vou entrar com uma denúncia e pedir investigação sobre a relação entre esse rapaz e a família Ferro. A única coisa que temos para ligar essa morte a eles é você contando a polícia o que

aconteceu em Roma com você. A Fontana de trevi é um lugar vigiado pela polícia italiana, os italianos devem ter câmeras de segurança que podemos solicitar para mostrar o momento do encontro de vocês. Mas isso vai demorar e não dar tempo de impedir a reeleição do Lorenzo, é daqui uma semana. (*Pausa longo, pensativa*). Há uma outra forma de chegarmos perto de algo: eu conheço o dono da The island. Ele pode nos ajudar antes mesmo da polícia. (*Pausa*) E se descobrirmos algo antes mesmo da polícia?

CENA 5. *Dias depois. Quarto de um hotel de luxo em São Paulo. A campainha toca. Fabrício abre a porta. Eglantina e Lorenzo entram assustados e camuflados. Vicente está em cena.*

EGLANTINA (*Apressada*): Acho interessante ser um bom motivo que você queira falar conosco, um motivo forte do tipo de parar com toda aquela conversa sobre seu passado com meu neto Bruno. Eu vim para esse tipo de negócio com você. Viemos para negociar.

LORENZO (*irritado*): Você não sabe a armação cinematográfica que tivemos que fazer para, as vésperas da eleição, conseguir vir até aqui para negociar com você de uma vez por todas. Dias tentando uma negociação.

VICENTE (*Incisivo*): Não há negócios com vocês. (*Pausa*) O que queremos é a verdade: por que vocês mandaram matar o Marcel naquela noite na boate?

LORENZO (*Espantado*): Que Marcel? Que boate?

FABRÍCIO: Marcel Dubrand, francês, jovem de vinte e cinco anos, estudante de literatura que foi brutalmente assassinado no último final de semana a punhaladas no “dark room” da boate “The Island”.

EGLANTINA (*Indignada*): Meus queridos, que brincadeira de mal gosto é essa? Você entra em contato conosco, com o presidente da república afastado para cumprir sua campanha de reeleição, e eu nos descolamos até aqui com a maior dificuldade de sigilo porque detestamos o nível de escândalo que você propõe para ouvir uma acusação de morte de alguém em uma boate gay! Se era para esse tipo de conversa e não um acordo de paz para que meu neto consiga para que se reeleger a presidência, e continuar sua missão de Deus em liderar o povo brasileiro tão necessitado, nós não vamos mais gastar nosso precioso tempo três dias antes do pleito. Vamos embora, Lorenzo. (*Eglantina e Lorenzo se encaminham a porta*).

VICENTE: Eu acho que antes vocês gostariam de ouvir o que uma pessoa tem a dizer...

O Jorge, o Barman, entra. É um jovem vestindo uma camiseta regata, musculoso.

VICENTE (*irônico*): Vocês conhecem esse homem?

LORENZO (*nervoso*): Nunca vi esse homem na minha frente. Já basta. Vamos...

VICENTE: É Jorge, o barman da boate “The island”. Segundo ele, foi contratado por cinquenta mil

reais por um assessor de vocês para matar o Marcel naquela noite.

JORGE (*sincero*): E foi isso sim. Fui procurado por um homem, que se apresentou com assessor de vocês, e fui levado a encontrar a senhora e o senhor aqui nesse quarto de um hotel granfino. A senhora foi bem clara: cinquenta mil reais para matar aquele moleque antes dele falar com o moço aqui (*aponta para Vicente*). E eu aceitei, já tinha feito uma vez de graça imagina agora com pagamento desses, dinheiro vindo das mãos do presidente da república, (*pausa, arrependido*) mas se soubesse que daria esse rolo todo não teria feito. Tinha que ser com faca, revolver não iria conseguir entrar na boate. Tinha o punhal que eu sempre levava para fazer meu show atrás do balcão do bar e foi com ele mesmo. Aproveite quando ele entrou no dark room, tudo escuro, ninguém ia desconfiar e foi lá que fiz o serviço. (*Para Vicente e Fabrício*) Só não me pergunte porque eles queriam fazer isso, perguntei e só falaram que o garoto lá estava atrapalhando os negócios do país. Veado, ne. Veado está incomodando muito no país, então era isso: era apagar o veado que estava atrapalhando o presidente.

EGLANTINA (*Gritando, nervosa*): Mentira! Eu nunca vi esse homem na minha frente. Espero que você esteja ciente do que está fazendo, rapaz. Vamos acabar com sua raça judicialmente! Somos a família que comanda essa país! Somos autoridades!

FABRÍCIO: Temos toda certeza, dona Eglantina, do acontecido. O rapaz aí é namorado do dono da boate, um amigo meu. Ia fugir com o dinheiro que vocês deram a ele, mas antes de fugir, caiu no desespero do sentimento de culpa, arrependimento, e contou ao meu amigo. Foi no exato momento que procurei meu amigo e fiquei sabendo de tudo. Uma ligação entre a família mais importante do país com um assassinato. O que me impressiona é o amadorismo de vocês... amadorismo não: certeza de que nada iria acontecer, que continuariam a enganar a nação.

LORENZO (*nervoso*): Isso é uma acusação infundada e espero que você não use de “fake news” para tentar mais uma vez atrapalhar a eleição que está a mim destinada por Deus a ganhar novamente.

VICENTE: E agora família Ferro, o que nos dizem? O que vocês têm a nos explicar sobre tudo isso? Desistem das eleições ou nós faremos vocês desistirem entregando tudo isso a polícia. (*Pausa*) Por que vocês tinham interesse em matar o Marcel? Qual a ligação de vocês com esse rapaz? É a única coisa que ainda não encaixa.

EGLANTINA: Não existe ligação nenhuma! Vamos embora!

Eglantina abre a porta e Antonela está parada com dois policiais. Antonela entra junto com um policial. Outros policiais e delegado de polícia entram vindo de outros cômodos do apartamento, estavam realizando uma escuta.

EGLANTINA (*Assustada*): Antonela!

LORENZO (*Desesperado*): O que você faz aqui? Quem te trouxe aqui? O que é isso? Que inferno!

POLICIAL ALBERTO: Boa tarde todos. (*Para o delegado que comanda a escuta*) Doutor nós vimos sem avisar, mas essa senhora chegou na delegacia contando uma história que acho que interessa

bastante a vocês.

VICENTE (*pasmo*): Quem é essa mulher? Não era o combinado Delegado. Nós havíamos combinado que conseguiríamos a confissão dos Ferros, montamos uma escuta aqui no apartamento para conseguirmos essa confissão.

ANTONELA (*com a voz embargada*): Eu acho que você não consegue mais me reconhecer e com razão, Vicente.

VICENTE: Do que você está falando?

ANTONELA: Hoje sou Antonela. (*Pausa*) Minha verdadeira identidade que sempre busquei, mas no passado eu era o Bruno. O seu ex namorado Bruno.

VICENTE (*Pasco, aterrorizado*): O que? Que loucura é essa, delegado?

EGLANTINA (*Desesperada*): Antonela não! Por favor, não!

LORENZO (*Berrando autoritário*): Você nos prometeu!

ANTONELA: Eu prometi desde que não tivesse nenhuma morte envolvida. Que nunca ninguém morresse por isso. Vocês descumpriram quando mataram meu amigo Marcel.

POLICIAL ALBERTO: Escutem o que ela tem a contar. Ela chegou essa manhã na delegacia de polícia. Contou toda a história. Nós sabíamos que vocês estariam aqui, nessa operação e achamos que essa história poderia ser resolvida de uma vez por todas ainda hoje.

FABRÍCIO: Não estou entendendo nada. Como assim? (*Pausa*) você é o Bruno?

ANTONELA: Não sou mais o Bruno. Eu sou Antonela. Bruno viveu em mim por alguns anos, mas não era eu. Foram anos para assumir que ele era apenas uma figura criada pela minha família. Sempre fui uma mulher dentro de mim. (*Pausa, choro*) Já não aguentava mais viver na pele de um homem, eu já não aguentava mais...

VICENTE (*pasmo*): Eu não estou acreditando nisso...

ANTONELA: Eu não consegui contar a você, Vicente... eu só queria ser eu. Já estava insuportável viver uma relação homossexual com toda pressão da minha avó e do meu irmão por conta de religião e política. Eu jamais poderia viver quem eu era nessas condições. Quando contei sobre nós para minha família, também contei tudo sobre quem eu era de verdade, o que eu queria para mim. Eu não aguentava mais. Foi então que a ideia veio da minha avó que se eu quisesse viver dessa maneira eu deveria viver longe, bem longe daqui, desaparecer para não atrapalhar a candidatura do Lorenzo, a vida deles. Eu aceitei, era isso para mim ou era a morte. Não tinha outra escolha.

EGLANTINA: Mentira! É mentira!

ANTONELA: É verdade! Olha para mim, vó! E foi assim que aconteceu. Enquanto meu irmão cuidava de aumentar ainda mais a popularidade para candidatar-se ao primeiro mandato da presidência da República, minha avó cuidou de arrumar passaporte falso, toda a estrutura para eu fugir para a Tailândia primeiro e depois para a Itália. Toda aquela coisa que acidente com a lancha da família

foi um grande circo que custou uma verdadeira fortuna, encontrar um corpo para ser encontrado em decomposição e para depois para ser enterrado no meu lugar, para que enquanto as atenções estavam voltadas para isso eu conseguia fugir do país sem levantar suspeitas...

VICENTE: Eu era seu namorado... você poderia ter confiado em mim...

ANTONELA: Eu não conseguia, Vicente. Eu sabia que se eu falasse para você o que eu realmente desejava você não entenderia. É muito fácil falar agora sobre isso, que aceitaria, mas no fundo você não me aceitaria como uma mulher trans.

VICENTE: Você não levou em consideração meu amor por você. Que todo o meu amor poderia superar qualquer situação.

ANTONELA: O meu amor por mim era maior, Vicente.

VICENTE: Ao ponto de aceitar cometer vários crimes.

ANTONELA: Você aceitou suborno para manter-se calado sobre o nosso relacionamento no passado. Quando eu soube disso eu tive a certeza que eu havia feito a coisa certa. Você me apagou da sua vida por dinheiro.

VICENTE: Eu estava abalado, chorando a sua morte, me sentindo culpado porque eu tinha algo com você que havia te feito sofrer tanto a ponto de você ter se matado, eu estava sentindo falta do homem que eu amava...

ANTONELA (*interrompendo, incisiva*): Exato! Do homem, mas eu não era homem, Vicente. Eu sempre fui a Antonela. O homem que você amou realmente morreu naquela noite, desapareceu no mar para sempre.

LORENZO: Por que você nos traiu, Antonela? Nós ajudamos você a viver esse seu sonho, tinha todo conforto, apartamento em Roma, melhores médicos do mundo, dinheiro, muito todo mês!

ANTONELA: Não Lorenzo, meu irmão, foi você e a vó Eglantina que me traíram. Vocês mataram meu único amigo... eu fiquei esses anos todos sozinha naquela cidade, o Marcel era o único que eu confiava, que eu podia contar e conversar. Vocês nunca tiveram coragem de ir me visitar, apenas telefonemas esparsos e pedidos para eu continuar em silêncio. Tudo muito sigiloso para a nação desconfiar. Eu era na verdade, uma pasta de documentos de vocês que tinha que manter à distância, um arquivo que precisava ser calado!

EGLANTINA (*Irritada*): O amigo que tanto você confiava veio me chantagear, ameaçou abrir a boca!

LORENZO: Nos procurou, disse que contaria toda a verdade para a imprensa e para quem estivesse interessado. Disse que derrubaria a nação com sua história! Disse que havia até procurado o Vicente para contar tudo. (*Gritando*) eu não podia deixar a nação ruir! Nós ficamos encurralados para te proteger!

ANTONELA: O Marcel era o único que presenciava o que era meu sofrimento em Roma. Sozinha, desamparada emocionalmente. Foi ele que muitas vezes me levou a hospital quando eu me entupia de

remédios, quando eu chorava sozinha no inverno, quando tentei me matar... na certa ele não suportou me ver daquela maneira e decidiu acabar com tudo. Para mim é um alívio que essa história toda tenha acabado, eu já não aguentava mais.

EGLANTINA: Nós te demos de tudo, passamos por cima dos nossos valores para ajudar você a ficar assim e agora você volta em um momento importante para nós para nos derruba. Você não valoriza nosso amor?

ANTONELA: Vocês não me ajudaram, eu sou como um arquivo vivo depositado em um quarto escuro e esquecido para que vocês vivessem o poder por aqui. Agora o arquivo está aberto...

DELEGADO OLAVO: Aberto e cheio de complicações. A senhora dona Eglantina e o senhor, senhor Presidente Lorenzo Ferro, terão muitas coisas para explicar a polícia e principalmente a nação. Por favor, me acompanhem até a delegacia.

EGLANTINA: Você é um ingrato, Bruno...

ANTONELA: Já pedi para não me chamar mais de Bruno, eu sou Antonela!

EGLANTINA: Eu jamais vou esquecer isso... esse país vai acabar com essa história.

Eglantina sai levada por policiais.

LORENZO (*desolado*): Isso vai implodir a nação... a imprensa já está sabendo?

DELEGADO OLAVO: Não, mas isso não vai demorar muito para acontecer. Já há uma desconfiança no ar de algo que está acontecendo. Como ninguém mais sabe o que é verdade ou mentira nas notícias que circulam na nação, estamos atolados num mar de notícias falsas, vai demorar um pouco mais que o normal.

LORENZO: Vocês não têm consciência das consequências que tudo isso trará a esse país? Quanto de miséria e fome pode gerar? Eu estava lutando para transformar de uma vez por todas essa país, trazer moralidade, resgatar os valores da família. O que será desse povo com tudo isso?

FABRÍCIO: O povo não merece mais vocês, essa é a verdade que não circula ainda nas mídias sociais que vocês manipulam. Vocês mentiram do início ao fim disso. A verdade caminha lenta e com dificuldades, mas ela sempre chega ao seu destino.

Lorenzo sai levado por polícia.

DELEGADO OLAVO: A senhora também está enrolada, dona Antonela. Forjou a própria morte, fugiu do país sob identidade falsa, está bem complicada também.

ANTONELA: Eu entendo, delegado. Foi para isso que voltei: para ter paz de uma vez por todas. De uma forma ou de outra ajudei o Lorenzo a ganhar a eleição passada e queria voltar e eu dar um fim nisso tudo. Infelizmente foi dessa maneira triste. Eu só gostaria de antes de ir ficar algum tempo por aqui: gostaria de conversar com o Vicente por alguns minutos se me permitem.

O delegado Rodrigo acena positivamente e todos saem. Vicente e Antonela ficam sozinhos.

ANTONELA: ninguém jamais nesse país irá nos perdoar por isso. Minha família entrará para a histó-

ria atolada em lama. Já passo a sentir o ódio de milhões de brasileiros e com razão. (*Pausa, melancólica*) Quero que você saiba que eu senti muito sua falta esse tempo todo. O Marcel era a maior prova disso. Ele me contou que procurou você em Roma. Estava obcecado por toda essa história, investigou muito sobre sua vida e descobriu, não sei como, que você estaria lá e seguiu você por todo tempo na viagem até aborda-lo. Esse era o Marcel. Eu não impedi nada, na verdade eu queria que tudo isso acabasse logo. Estava desesperador ver o que Lorenzo e a Eglantina estavam fazendo com milhões de pessoas por aqui e eu não podia fazer nada. Eu ficava consumida a cada dia, me sentindo culpada por estar participando disso tudo. Eu queria voltar e acabar com toda essa farsa. Eu tinha esse poder, mas não conseguia.

VICENTE: Você foi cúmplice disso tudo.... Antonela. Você não pensou nas consequências, eles usaram tudo para enganar milhões de pessoas, usaram você para roubar dinheiro, roubar a confiança do povo... você tem ideia de desde a eleição do seu irmão não se tem paz nesse país? Instabilidade atrás de instabilidade.

ANTONELA: Vicente e eu não estava lá curtindo a vida. Eu sofri e ainda sofro muito por tudo isso. Quando tomei coragem, depois de ver o que eram capazes de fazer, eu decidi voltar. O Marcel se apressou na minha frente e olha o que aconteceu. Se a questão da sexualidade já era tão complicada para minha família, imagina a eu ser trans? O Lorenzo perderia milhões de votos.

VICENTE: O que não se faz em política nesse país? (*Pausa*) agora é um pouco tarde. Muito morreram esses anos todos pelas ruas, graças o ódio que seu irmão destilou nos discursos. A morte do seu amigo Marcel é apenas a ponta do iceberg do que tem acontecido a população por aqui. Essas mortes estão na sua conta também. (*Pausa*) acho que não temos nada para conversar mais... Antonela. O Bruno morreu no mar. Não se engane, você tem muito mais do Lorenzo do que pode imaginar. (*Vicente sai*).

ANTONELA: Acredite, não foi o Bruno que voltou para lutar. É a Antonela, uma nova pessoa nessa jogada, que surgiu na luta. Meu corpo é minha história, meu arquivo, e estou disposta a abri-lo para a queda dessa nação. A revolução será pelos costumes.

CENA 6. *Dias depois. O escândalo envolvendo a família Ferro explode pela nação via reportagem-testemunho de Vicente em seu site de notícias. Vicente faz um vídeo para falar sobre o escândalo da família Ferro.*

VICENTE: Eu estava presente. Lorenzo e Eglantina Ferro confessaram que estão envolvidos na morte de um jovem cidadão francês chamado Marcel dentro de uma boate na cidade de São Paulo. Tudo para eliminar uma testemunha de um crime ainda mais perverso que cometeram no passado quando simularam a morte de outro ente da família para esconde-lo na Itália para evitar conviver e explicações sobre a transexualidade de Antonela. A polícia já liberou Lorenzo e Eglantina com a desculpa

de que não há provas suficientes. Naquele dia havia uma escuta e eu era testemunha. A escuta sumiu misteriosamente, mas eu continuo aqui como a prova viva da farsa que é a família Ferro, criminosos e assassinos, que querem continuar no poder desse país.

CENA 7. *Avenida Paulista da cidade de São Paulo.*

Uma multidão vestindo verde amarelo em um protesto em defesa de Lorenzo Ferro entoando palavras de ordem: “Lorenzo inocente!”, “Lorenzo presidente já”, “Cadeia para Vicente!”, “Morte para Vicente!”, “Fora Vicente!”, “Prisão para Vicente!”, “Delegado Olavo para Ministro da Justiça!”, “Super Delegado Olavo!”.

CENA 8. *Mansão da família Ferro.*

É um vídeo de *live*. Eglantina Ferro está sentada em uma cadeira de cabelereiro. Um cabelereiro corta, penteia seus cabelos enquanto ela segura o celular para transmissão do vídeo.

EGLANTINA: Cancelamos uma reunião com o Ministro da França, pois não dialogamos com esquerdistas defensores dos gays e contra a família brasileira. Não concordamos com as charges que a imprensa francesa fez da nossa família. O Bruno virou Antonela porque quis e nem sabíamos disso. Não temos nada com isso. Nossa lado é Deus e a família. Meu neto vai ganhar as eleições, vai se reeleger à presidência do Brasil novamente para continuar o plano de Deus dele. Já estamos contando como ministro da Justiça, nosso parceirão, o delegado de polícia Olavo que já aceitou o convite. Não aceitamos as *fake News* que estão rodando por aí que o delegado Olavo também estava envolvido nas gravações do suposto dia que confessamos crimes como diz o jornalista gay Vicente. Veja só se um homem do poder do delegado Olavo estaria envolvido nisso? *Fake News!* Acreditem em nós. (com ênfase) O que podemos fazer se o tal do barman que matou o gay francês na boate, por conta de dívida de droga como o delegado Olavo descobriu, foi encontrado morto? Se matou! O que podemos fazer que esse rapaz assassino e do submundo se matou? Não temos nada com isso (pausa). O que podemos fazer se Bruno, Antonela, sei como como devo chamar, fugiu? Ninguém sabe onde foi parar. Dizem as más línguas que voltou para a Itália com a ajuda do Vicente e do amigo dele lá o tal Fabrício. Ah, o tal Fabrício que também está com assuntos para serem explicados a polícia: que movimentação estranha, suspeitíssima, de dois milhões na conta dele, não é mesmo? Esquerda nojenta! Todos enrolados com a polícia. E nós aqui honestos, querendo salvar o país. Nós estamos com vocês, estamos do lado da família e de Deus por um Brasil ainda melhor. Que Deus abençoe essa nação! (termina o vídeo).

CENA 9. *Dias depois. Avenida Paulista na cidade de São Paulo. Milhares de pessoas vestindo verde a amarelo, com faixas na cabeça escritas “Lorenzo Ferro”, “Delegado Olavo”, “Eglantina Ferro”. É o anúncio da vitória e reeleição de Lorenzo à presidência da República. Há gritos de alegria em massa, fogos de artifício e cantos do hino nacional pelas pessoas. Outras fazem sinal da cruz com as mãos, outras sinal de arma em apoio a eleição de Lorenzo. Outras rezam e clamam por “Jesus” emocionadas.*

CENA 10. *Um telão. Imagens das paisagens do Rio de Janeiro. Voz de Lorenzo ao fundo, como num discurso, “Brasil aberto para turista vir transar com nossas mulheres!”. A cena corta para uma rua do centro do Rio de Janeiro. Vicente sai de um prédio que dava palestra naquela noite e entra em um carro. Segundos depois aparece outro carro e dispara vários tiros com uma submetralhadora. Vicente cai morto e o carro sai em disparada. Uma multidão de pessoas chega e aglomera-se. Ao fundo toca um samba. O pano cai. Ao fundo, enquanto toca o samba, a voz de um repórter de TV. “Já faz um ano que o jornalista Vicente foi assassinado e a polícia não tem o nome de nenhum suspeito”.*