

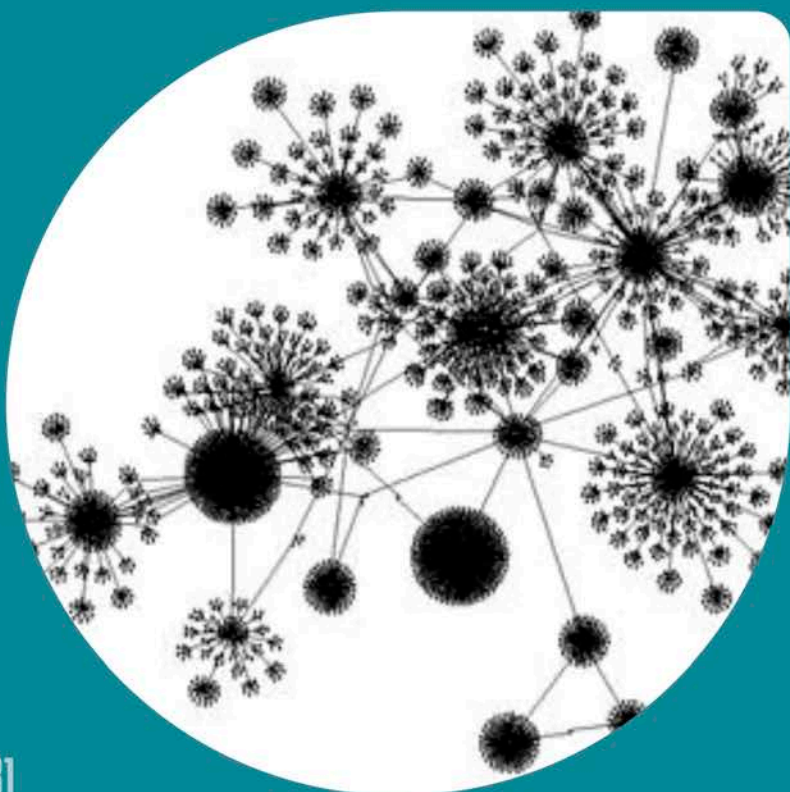
Volume 6,
número 1,
jan.-jun.
2016



Pontos de Interrogação

Revista de Crítica Cultural

Modos de fazer, modos de funcionar
uma ciência menor e rizomática



UNEB

UNIVERSIDADE DO
ESTADO DA BAHIA



ISSN 2237-9681



**Pontos de
Interrogação**

Revista de Crítica Cultural

Modos de fazer, modos de funcionar uma ciência menor e rizomática

**Organização:
Jailma dos Santos Pedreira Moreira (UNEB)**

**Fábrica de Letras
Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural
Departamento de Educação do Campus II
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)**

Pontos de Interrogação	Alagoinhas	ISSN 2237-9681	v. 6	n. 1	p. 1-201	jan.-jun. 2016
------------------------	------------	----------------	------	------	----------	----------------

© 2016 | Fábrica de Letras
Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica)
Departamento de Educação, Campus II
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)
Rodovia Alagoinhas-Salvador BR 110, Km 3
CEP 48.040-210 Alagoinhas – BA | Caixa Postal: 59
Telefax: (75) 3422-1139 | E-mail: sec.poscritica@uneb.br

UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA (UNEB)

Reitor: José Bites de Carvalho
Vice-Reitora: Carla Liane Nascimento Santos
Pró-Reitoria de Extensão: Maria Celeste Souza de Castro
Pró-Reitoria de Pesquisa e Ensino de Pós-Graduação: Tania Maria Hetkowski
Pró-Reitoria de Graduação: Kátia Marise Borges Sales
Departamento de Educação II: Áurea da Silva Pereira
Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica)
Coordenador: Prof. Dr. Osmar Moreira dos Santos
Vice-Coordenadora: Profa. Dra. Elisângela Santana dos Santos

CONSELHO EDITORIAL

Alfredo Cordiviola (Literatura – UFPE/UEPB);
Ângela Kleiman (Linguística Aplicada – UNICAMP);
Eneida Maria de Souza (Literatura Comparada – UFMG);
Eneida Leal Cunha (Teorias e Críticas da Cultura – UFBA);
François Soulages (Filosofia da Arte – Universidade Paris VIII/França);
Jorge de Souza Araújo (Literatura e Diversidade Cultural – UEFS);
Luciano Tosta (Literatura e Cultura Brasileira – University of Illinois at Urbana-Champaign/EUA);
Maria Nazaré Mota de Lima (Crítica Cultural – UNEB);
Marinyze Prates de Oliveira (Cultura e Sociedade – UFBA);
Roberto H. Seidel (Crítica Cultural – UNEB);
Ramon Grosfoguel (Estudos Étnicos – University of California at Berkeley/EUA)

PARECERISTAS CONVIDADOS:

Arivaldo Lima Alves (Crítica Cultural – UNEB);
Edil Silva Costa (Crítica Cultural – UNEB);
Elisângela Santana dos Santos (Crítica Cultural – UNEB);
Mauren Pavão Przybylski (Crítica Cultural – UNEB)



**Pontos de
Interrogação**

Revista de Crítica Cultural

**Modos de fazer, modos de funcionar
uma ciência menor e rizomática**

ISSN 2237-9681

© 2016 | Fábrica de Letras
PONTOS DE INTERROGAÇÃO
Revista de Crítica Cultural do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural, v 6, n. 1, jan.-jun. 2016

NÚMERO TEMÁTICO:
Modos de fazer, modos de funcionar uma ciência menor e rizomática.

ORGANIZAÇÃO DESTE NÚMERO:
Jailma dos Santos Pedreira Moreira (UNEB)

COMISSÃO EDITORIAL:
Gislene Alves da Silva;
Juliana Aparecida dos Santos Miranda
Luane Tamires dos Santos Martins
Silvana Nascimento Lianda;
Tássia Borges do Nascimento

ACOMPANHAMENTO EDITORIAL:
Prof. Dr. Roberto Henrique Seidel (UNEB)

APOIO TÉCNICO COM O OJS:
Cassiano Pereira dos Santos e Tailon Carvalho de
Cerqueira – Tecno Systems Empresa Júnior do
Curso de Análise de Sistemas – UNEB, Campus II

PREPARAÇÃO DE TEXTO:
Vanessa Chaves Maciel
Bolsista monitora de extensão

DIAGRAMAÇÃO E CAPA:
Allan Veiga

REVISÃO LINGUÍSTICA:
Comissão editorial
Revisão de inglês:
José Ricardo da Hora Vidal

IMAGEM DA CAPA:
Domínio público

SÍTIO DE INTERNET:
<http://www.revistas.uneb.br/index.php/pontosdeint>

DISTRIBUIÇÃO:
Editora Fábrica de Letras
E-mail: distribuicao.fabricadeletras@uneb.br

Ficha Catalográfica

Pontos de Interrogação: Revista de Crítica Cultural do Programa de
Pós-Graduação em Crítica Cultural, da Universidade do Estado
da Bahia, Alagoinhas: Fábrica de Letras/UNEB, 2011-. il. 27,7 cm.
v.6, n.1., jan.-jun. 2016.

Semestral.
ISSN 2237-9681 online
ISSN 2178-8952 impresso

1. Crítica cultural — Periódicos. 2. Letras — Periódicos. 3. Artes — Periódicos.

Os conceitos emitidos nos artigos são de absoluta e exclusiva responsabilidade dos respectivos autores.

É proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem autorização expressa da Editora. Todos os direitos são reservados à Fábrica de Letras do Programa em Crítica Cultural. Sem permissão, nenhuma parte desta revista poderá ser reproduzida ou transmitida sejam quais forem os meios empregados.

SUMÁRIO

Apresentação | 7
Jailma dos Santos Pedreira Moreira

ARTIGOS

A escrita de si de sujeitos femininos e sua diferença cultural | 11
Gislene Alves da Silva
Jailma dos Santos Pedreira Moreira

A Teoria Contemporânea do Cinema | 29
José Carlos Félix

**Aproximações entre o texto falado e o texto escrito (literário):
a construção da oralidade em *Coração de mãe*, de Rubem Braga** | 53
Carolina dos Santos Rocha
Maria José Gordo Palo

**Experiência identitária trans e inteligibilidade social em *A
confissão*, de Bernardo Santareno** | 69
Solange S. Santana
Márcio Ricardo Coelho Muniz

(In)Felicidade na publicidade e a crença do *ser feliz*: | 97
colunas femininas de Clarice Lispector
Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira

Ritual sagrado: a dança em Martha Graham e Pina Bausch | 125
Regina Lara Silveira Mello
Rogério Pereira dos Santos
Thais Amaral

**Um olhar foucaultiano sobre a produção de discursos na
construção do corpo heteronormativo** | 147
Herlan José da Silva Smith
Rachel de Oliveira Abreu

ENTREVISTA

Produção cultural e autorrepresentação | 169
Com Léo Lima (Jacarezinho – RJ, UFRJ)
Paula Ferreira da Silva

RESENHAS

Essa estranha instituição chamada literatura | 183

Silvana Nascimento Lianda
Tássia Borges do Nascimento
Jailma dos Santos Pedreira Moreira

**Quinhentos anos de solidão: ensaios sobre as
desigualdades raciais no Brasil** | 191

Francine Rocha

Sobre as autoras e os autores | 199

APRESENTAÇÃO

Jailma dos Santos Pedreira Moreira (UNEB)

Este volume da revista Pontos de Interrogação procura trazer para a cena e debate modos de fazer uma ciência menor e rizomática. Desta maneira, acolhemos a multiplicidade do olhar crítico e dos seus jeitos de driblar, burlar, desconstruir modelos científicos positivistas, abrindo, com isso, novos ares e perspectivas para um trabalho científico de resistência, além de comprometido com a mediação das lutas minoritárias contra toda e qualquer forma de dominação. Nesse sentido, as reflexões aqui transcritas irão perpassar campos científicos, gêneros textuais, instituições como a literária e a social, teorias, matrizes culturais, denotando tanto um olhar para o que ficou à margem como para a força da linguagem, instituindo e prescrevendo sentidos e modos de operar, assim como desnaturalizando, historicizando a produção de discursos e seus mecanismos de regulação e exclusão.

Já no primeiro texto, *A escrita de si de sujeitos femininos e sua diferença cultural*, Gislene Alves da Silva e Jailma dos Santos Pedreira Moreira fazem uma reflexão acerca da escrita de si produzida por mulheres, pensando, sobretudo, nas escritas memorialistas. Neste contexto, acabam pondo em xeque uma ciência maior da literatura que não considerava no seu campo de estudos textos que tanto tratavam do privado e do cotidiano como eram produzidos por mulheres. Nessa linha, portanto, a reflexão ainda encena como a autobiografia foi um lugar de vozes femininas, nos inquietando sobre suas possíveis singularidades. Dessa forma, ao discutir sobre diferença cultural, configurando a escrita feminina como um texto vivo, consideram a intertextualidade, retomando o rizomático, desconstruindo origens e verdades, restituindo as diversas batalhas do có digo, ao mesmo tempo que propõem tanto a textualização do feminino, alerta aos mecanismos de controle, como apontam novas formas de lidar com o texto literário, bem como com esse texto vivo. Assim, tratam da apropriação da escrita por sujeitos femininos que têm implicado em mudanças nestes sujeitos, na literatura e na cultura.

Já José Carlos Felix, no texto *A teoria contemporânea do cinema*, promove uma discussão sobre esta teoria diante do fenômeno pós-estruturalista também denominado de Teoria. Parte de uma problematização das grandes correntes que moldaram o pensamento teórico sobre o cinema ao longo do século XX e que vem implicando, muito pela reverberação de suas temáticas, em duas correntes de pensamento sobre o cinema após 1970: a teoria

de posição subjetiva e o culturalismo. Assim, buscando ver diferenças, avanços e impasses entre as duas primeiras tradições e os estudos atuais, no intento de observar o movimento teórico-científico no campo de estudos que se firmou como do Cinema, o texto de Félix nos lança provocações sobre a teoria contemporânea deste campo. Para tanto debruça-se sobre obras significativas, sobre a corrente subjetivista e a culturalista destes engendramentos teóricos para reclamar, nestes moldes de análise, uma diferença que não nos faça sentir o sabor de algo requentado ou ainda lidar somente, referindo-se mais especificamente aos estudos realizados, por exemplo, no Brasil, com a importação de conhecimento. A inquietação do pesquisador se acentua para com as formulações rasas, o saber ainda enciclopédico na listagem de filmes e, acima de tudo, para com o uso da teoria somente como aplicação.

No que diz respeito ao texto *Aproximações entre o texto falado e o texto escrito (literário): a construção da oralidade em “Coração de Mãe” de Rubem Braga*, Carolina dos Santos Rocha e Maria José Gordo Palo tratam da proximidade entre o texto oral e o escrito, partindo da análise de uma crônica do escritor Rubem Braga. Nesse sentido, adotando o princípio do *continuum* entre o texto falado e o texto escrito, se colocam contra a pureza, seja do oral, seja do escrito, mapeando marcas da oralidade no escrito, ou seja, observando, numa linha rizomática, elementos linguísticos comuns aos dois gêneros. Com isso, acabam pondo em questão uma percepção científica tradicional que somente separava dicotomicamente o texto oral do escrito. A eleição do jogo linguístico, da crônica, para tanto, também é significativa, visto que a crônica, por exemplo, configurada, por vezes, como “conversa fiada” ou tendo no seu traço formador o flagrante do cotidiano, nos traduz também, no seu emaranhado do oral com o escrito, não só a composição complexa da linguagem poética mas os pormenores nem sempre considerados por um olhar científico macro/universal, indiferente a vida em singularidade e “insignificância”.

Em *Experiência identitária trans e inteligibilidade social em A confissão*, de Bernardo Santareno, Marcio Ricardo Coelho Muniz e Solange S. Santana tratam de questões de gênero, identidade e inteligibilidade social, tomando como objeto de estudo o texto dramático *A confissão*, de Bernardo Santareno. Dessa forma, os autores buscam refletir a respeito do texto dramático de Santareno e de sua personagem Françoise, como aquela que vai subverter princípios da matriz cultural heteronormativa, pelo desejo de usar

seu corpo e viver sua sexualidade com autonomia, contrapondo-se ao sistema binário em sua rigidez e essencialização. A noção de identidade também é complexificada e, por extensão, seus limites, inclusive a partir das intersecções contíguas e conflitantes entre travestilidade e transexualidade. A reflexão dos autores ainda nos leva a pensar em modos de saber, disseminados em lugares-instituições diversas, como a igreja e a escola, que funcionam como dispositivos regulatórios, repetindo uma normatização discursiva.

No texto *(In)Felicidade na publicidade e a crença do “Ser Feliz”: colunas femininas de Clarice Lispector*, Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira, com base nos estudos de gênero e nos estudos feministas, apresenta-nos uma discussão a respeito das colunas jornalísticas produzidas por Clarice Lispector e a representação da identidade feminina nestas, considerando um ideal de felicidade. Nesse movimento de Níncia Teixeira, destacamos a importância que atribui ao processo de representação como construção de sentidos e não um reflexo da realidade, ao discurso como prática social e ao papel da mídia nesse jogo ideológico que não é imanente, pois envolve a produção, a circulação e o consumo. Além de dar destaque à imprensa feminina e às ciladas da imagem da mulher no texto escrito, chama-nos a atenção o olhar arguto da autora às entrelinhas de Clarice, que não são apagadas ou recobertas de um mistério indecifrável, fazendo ressoar suas estratégias de dizer e desdizer, sua trapaça na língua e no baile de máscaras da vida.

Em *Ritual sagrado: a dança em Martha Graham e Pina Bausch*, Rogério P. dos Santos, Regina S. Mello e Thais Amaral efetivam, contra uma naturalização, uma historicização, sob perspectiva determinada, da dança, mostrando-nos esta não só como expressão, mas também ela em si se constituindo como narrativa. Entretanto, para além de uma narrativa, os autores nos apontam o descobrimento do corpo. Assim, ao refletirem sobre, de certa forma, a ressignificação da dança, ampliando os limites do corpo da arte, acabam pondo em questão um estatuto científico sobre a arte, sobre a dança, que se disseminou como universal.

No texto *Um olhar foucaultiano sobre a produção de discursos na construção do corpo heteronormativo*, Herlan José da Silva Smith e Rachel de Oliveira Abreu, valendo-se da abordagem teórica de Michel Foucault sobre posições discursivas, refletem sobre a produção de discursos na construção do corpo heteronormativo, considerando os mecanismos de regulação e exclusão internos a uma ordem discursiva. Nesse sentido, nos levam a refletir sobre

como as práticas de poder não existem separadas da formação de saberes, sobre o controle dos corpos discursivos em nossa sociedade, portanto sobre como a forma de fazer ciência, uma agência intelectual, desconstruindo, como fazem os autores, uma noção de discurso e de subjetividade, pode ressignificar um saber que domina, abrindo outras linhas discursivas para um corpo.

Em entrevista, intitulada *Produção cultural e autorrepresentação*, Paula Ferreira da Silva, com seu foco direcionado para o minoritário, abre espaço para uma conversa com Léo Lima, educador, fotógrafo e trabalhador cultural da comunidade de Jacarezinho, periferia do Rio de Janeiro. Nesta, portanto, Léo fala, impulsionado por Paula Silva, de seus modos de produção, de suas estratégias em prol do fortalecimento de memórias locais, do empoderamento coletivo, de uma transformação social a partir do olhar sobre a realidade que se vive.

Neste volume trazemos ainda duas resenhas. A primeira, feita por Silvana Lianda, Tássia Borges e Jailma Pedreira, trata do livro de Jacques Derrida, intitulado *Essa estranha instituição chamada literatura*. Nesta destacamos o caráter pensante, frisado pelas autoras, da literatura, ajudando a rever delimitações institucionais. A literatura, portanto, se expandindo, para ser pensada na sua íntima relação com a filosofia, deslocando, desse processo, a metafísica e reforçando a linguagem, a literatura como arma discursiva, política, cultural, subjetiva.

A segunda resenha, de Francine Rocha, é feita sobre o livro *Quinhentos anos de solidão: ensaios sobre as desigualdades raciais no Brasil*, de Marcelo Paixão, economista, professor da UFRJ. O título já aponta a homenagem que o autor faz para a literatura da América Latina, e, utilizando-se do discurso como arma, busca não se prender a um resgate histórico, mas acima de tudo verificar as condições desiguais, de desamparo, e portanto, de solidão, que ainda marcam os aliados dos processos de controle e distribuição do poder e da riqueza. Ressaltando uma vigilância epistemológica, um confronto teórico, uma explanação de dados estatísticos e da construção destes, no tratamento de questões que versam sobre as relações raciais no Brasil, ou seja, sobre as condições de vida dos distintos grupos de cor ou raça no país, a autora nos instiga para esta leitura, assim como nós instigamos vocês, leitores, para o debate deste volume, para questões que dizem do jogo prático-discursivo, da recriação científica e da vida, dos modos de dizer e ser.

A todos, uma ótima leitura!

A ESCRITA DE SI DE SUJEITOS FEMININOS E SUA DIFERENÇA CULTURAL

Gislene Alves da Silva¹

Jailma dos Santos Pedreira Moreira²

Resumo: Trata-se de uma reflexão sobre a escrita de si produzida por mulheres, mais especificamente escrita autobiográfica / memorialista e as tensões que esta tem provocado e ou atravessado. Dessa forma buscamos observar como emergem os escritos autobiográficos de mulheres, sob que condições e que diferenças, que reflexões eles provocam, considerando as marcas de exclusão, a ficção contemporânea, e ainda os dispositivos de controle atuais e a possibilidade de repetição, ou não, destes, por um texto vivo. Para tanto nos basearemos nos estudos de Lacerda (2003), Klinger (2012), Derrida (2001), Richards (2002), Louro (2000) entre outros. Dessa forma, esperamos disseminar o debate, demonstrando a apropriação da escrita pelo feminino, suas marcas diferenciais, ou não, em meio a dinâmica tensional.

Palavras-Chave: Escrita memorialística/autobiográfica. Autoria feminina. Diferença cultural.

THE SELF-WRITING OF FEMININE SUBJECT AND HER CULTURAL DIFFERENCE

Abstract: This article is reflection about the self-writing that is written by women, more especially the memorialistic / autobiographical writing and the tensions what is provoked and/or crossed. Thus we seek to observe how emerge the autobiographical writings of women, under what conditions and differences that reflections they provoke, considering the tombstones, contemporary fiction, and yet the current control devices and repeating possibility, or not, these for a living text. For both studies will base LACERDA (2003), KLINGER (2012), DERRIDA (2001), RICHARDS (2002) BLOND (2000) among others. Thus, we hope to spread the debate, demonstrating the appropriation of writing by women, their differential marks, or not, in the midst of dynamic tension.

Keywords: Memorialistic / autobiographical writing. Female authors. Cultural difference.

¹ Mestra em Crítica Cultural, pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB/Campus II). Endereço eletrônico: galves11@hotmail.com.

² Doutora pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), docente do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (UNEB/Campus II). Endereço eletrônico: jailmapedreira@uol.com.br.

Introdução

No texto que por ora apresentamos a escrita memorialística de autoria feminina foi pensada a partir de Lacerda (2003) que nos ajudou a refletir sobre como esta escrita foi por muito tempo considerada um escrito sem valor, por se tratar de uma literatura que centra a sua construção com base nas experiências vividas pelas escritoras. Teóricos como Klinger (2012), Santiago (2008) e Arfuch (2012) com suas discussões sobre memórias, autobiografia e a escrita de si são também fundamentais para percebermos como a primeira pessoa atravessa a ficção contemporânea, tornando complexos os limites entre o texto real e ficcional. Assim, esta narrativa contemporânea como se apresenta por vezes é entendida pelos estudiosos como uma autoficção. A escrita de si e a escrita do outro se tornam os dois elementos fundamentais desta literatura, o autor imprime a sua marca autobiográfica nas suas produções.

A escrita feminina, neste texto, também foi pensada a partir das discussões traçadas por Nelly Richard (2002, p. 135), pois esta nos diz que é preciso por em relação os textos produzidos por homens e mulheres, “considerando semelhanças e diferenças, reconhecendo conquistas e aportes, mas também limitações” dos textos femininos. Deste modo, não nos interessa saber a verdade de uma possível particularidade dessa escrita produzida por mulheres, mas sim indagamos como as marcas do feminino são textualizadas, como estas se fazem presentes no “corpo vivo”, ao mesmo tempo em que nos mostram como esse corpo vivo se apropria de uma escrita, encenando, ou não, uma diferença na dinâmica tensional. Dessa forma buscamos observar como emergem os escritos autobiográficos de mulheres, sob que condições e que diferenças, que reflexões eles provocam, considerando as marcas de exclusão, a ficção contemporânea, e ainda os dispositivos de controle atuais e a possibilidade de repetição, ou não, destes, por um movimento de escrita de mulheres.

Autobiografia: lugar de vozes femininas, de singularidades

No texto *Álbum de família: memórias de vida, histórias de leitoras* (2003), a autora Lilian Lacerda destaca o diário, memória e autobiografia como sendo a clássica trilogia da escrita memorialística. E o que vai diferenciar essas escritas, segundo a autora, de outros gêneros literários é o que o autor Philippe Lejeune define de pacto autobiográfico.

Assim, Lilian Lacerda apresenta um panorama do contexto de “produção e socialização” da literatura autobiográfica feminina no Brasil. Uma literatura que centra a sua construção com base nas experiências vividas pelas escritoras, marcada por indicações cronológicas, mas que não se prende a uma linearidade. Essa literatura autobiográfica, de uma perspectiva internacional, ganha visibilidade em determinado momento, como nos diz Lacerda:

Pensando retrospectivamente, é no contexto dos anos 1960 que as escritas autobiográficas ganham evidência, ou seja, é nesse período que o mercado editorial em vários países do mundo passa a publicar registros pessoais de grupo minoritário (ao menos do ponto de vista de prestígio social), como negros, mulheres, homossexuais, prisioneiros, camponeses e outros (LACERDA, 2003, p. 40).

Segundo Lacerda (2003, p. 73), a literatura do tipo memorialístico só foi reconhecida no Brasil recentemente, pois no final dos anos 80, essa modalidade de escrita ainda era desconhecida pelos estudos da historiografia da mulher, pela literatura brasileira e pelos estudos memorialistas, ganhando credibilidade em 1991, quando foi localizada e analisada uma produção da literatura de tipo autobiográfico. Essa literatura memorialística ecoa como uma resposta ao silenciamento que os grupos minoritários sofreram no período ditatorial, e muitos desses textos autobiográficos foram produzidos por mulheres de diferentes classes sociais. Tal literatura tem sido cada vez mais estudada, visto que a mesma tem posto em xeque um contorno do literário. Como explica Lacerda:

o traço literário, por vezes, dá ao texto características ficcionais e, por isso, poder-se-ia levantar suspeitas sobre o que é ou não verossímil na escritura. Essa questão é cada

vez mais debatida no campo da Teoria Literária e nos estudos sobre o memorialismo: realidade e imaginação, vivência e representação (LACERDA, 2003, p. 39-40).

Além desta marca importante a se considerar nesta escrita ao rastrear a produção e publicação das escritoras brasileiras memorialistas, Lacerda (2003) percebe que existe um hiato que separa esses dois momentos da escrita literária de autoria feminina, pois existem períodos grandes entre uma etapa, da produção, e outra, da publicação.

É importante destacar que embora mulheres escrevam há bastante tempo, a entrada destas no cenário literário só ocorre timidamente por volta do século XIX, provocando mudança de ordem socioeconômica, política e cultural. As mulheres destinadas a ser consumidoras dessa literatura, passam também a produzi-la, mas o acesso a condição de produtoras textuais não lhes foi facilitado.

Por certo, além de haver a predominância da escrita masculina, os vários textos que faziam referências às mulheres também eram escritos por homens. Desta forma, a sociedade atestava uma “inferioridade mental, moral e física do gênero feminino” (DUARTE, 2011, p. 234). Mas o que se podia observar era que os homens não eram os detentores dos talentos da escrita, mas sim dos meios para desenvolvê-la, como nos diz Constância Duarte (2011). Para a autora, muitas escritoras que “ousaram” publicar seus textos os perderam nos arquivos ou estes não passaram da primeira edição.

A escrita de mulheres era muitas vezes grafada em forma de diários, visto que era uma prática utilizada pelas moças desde o século XIX. Tais mulheres dividiam o tempo da escrita com as tarefas domésticas, pois o espaço da escrita feminina muitas das vezes se resumia apenas ao ambiente doméstico.

Esses escritos de caráter intimista foram considerados, por muito tempo, como papéis de valor duvidoso. Uma vez publicados, alimentaram uma rede em formação – a literatura nacional e, particularmente, a literatura de corpo feminino. O hiato entre escrever e editar revela parte das condições sócio-históricas enfrentadas para a edição de seus escritos, dentre eles, os de cunho pessoal

como são os diários, os romances autobiográficos, os depoimentos, as memórias, algumas crônicas esparsas, os relatos de vida e as autobiografias (LACERDA, s/d, p. 2).

Como vimos tais escritos intimistas produzidos muitos por mulheres não eram considerados, mas hoje podemos observar que há uma crescente multiplicação da escrita de si e que não a encontramos apenas no cenário literário, mas também em outros domínios das artes.

Lacerda (2003) questiona o porquê desta literatura memorialística ganhar visibilidade a partir dos anos 60 e passa, assim, a elencar algumas possibilidades. A preocupação com uma nova historiografia literária que produza novas alternativas para a escrita feminina literária é um argumento ou se configuraria em uma demanda, que apontaria para uma visibilidade a se construir, visto que já se poderia vislumbrar uma revisão da historiografia, abarcando vozes femininas que não foram consagradas pelo cânone.

A escrita feminina de cunho memorialístico, como já dissemos, a partir de Lacerda (2003), ecoa no Brasil com força no período pós-ditadura e sofre influências do mercado editorial europeu que já vinha absorvendo as escritas de cunho autobiográfico das minorias desde os anos 1960. Essa escrita que traz a singularidade de cada sujeito torna-se propícia para aquele momento, como uma possível resposta às repressões políticas sofridas.

O silenciamento da mulher e sua escrita, até este período, diz do sistema sócio-político vivido, de uma “censura ideológica e cultural” (LACERDA, 2003). A mulher e escritora é posta em um segundo plano na sociedade, sendo atribuído a esta um “segundo lugar”, um lugar ausente, certamente também por conta da diferença que encena: um outro sujeito escrevendo que não o masculino e a possibilidade de um outro texto com outras marcas.

Ampliando a diferença com e para o feminino

É com Derrida (2001) que podemos politizar mais esta questão, visto que através da sua noção de *différance*, que abala as oposições binárias (homem/mulher; presença/ausência etc.), efetuando a “tensão entre o que

pode ser uma coisa e seu contrário” (ARFUCH, 2012, p. 15), é possível questionar o significante (as representações) e desestabilizar os sentidos. Ao funcionar como um sistema aberto, a diferença cultural, ou melhor, o espaço intervalar entre eu/outro abala a autoridade do signo (do código patriarcal, por exemplo), fazendo emergir as diferenças, as margens, as vozes silenciadas da sociedade.

Desse modo, a escrita canônica passa a ser questionada, inclusive os seus espaços arbitrários, de dominação (instituições literárias, mercado do livro, Academia de Letras etc.). Forçando este movimento são destacados os textos memorialísticos-autobiográficos, escritos por mulheres, num espaço intervalar entre a ficção e a realidade, entre a literatura e o relato pessoal. Textos, portanto, que usam um gênero de escrita até então não muito considerado por um código literário patriarcal. Texto que empodera o “eu” sujeito que agora pode escrever/narrar as suas experiências. Contudo, para que o discurso dominante não se reinscreva ou continue se reinscrevendo nesses textos, torna-se imprescindível questionar tais escritas, buscar para além da diferença a *differance*. Assim, pensar as relações de gênero implica pensar na desterritorialização dos sentidos fixados, os quais atribuíram aos sujeitos femininos um “segundo lugar”. Pensar este jogo de desterritorialização, observando como as escritoras estão se ressignificando e por vezes ainda repetindo uma imagem patriarcal construída para mulheres.

Como bem nos diz Jeffrey Weeks (2000)

O gênero não é uma simples categoria analítica; ele é, como as intelectuais feministas têm crescentemente argumentado, uma relação de poder. Assim, padrões de sexualidade feminina são, inescapavelmente, um produto do poder dos homens para definir o que é necessário e desejável – um poder historicamente enraizado (WEEKS, 2000, p. 43).

Nesses termos, o feminino é construído em meio a relações de poder, a “escrita de si” emerge nos estudos literários como um “texto vivo”, que traz diversos significados tanto da subjetividade do “ser vivente” (AGAMBEN, 2009), quanto de outras assimiladas, impostas, negociadas no processo intersubjetivo. Esses textos memorialísticos, que narram escritas de si, trazem as marcas de

vida não só de um “eu”, mas de toda uma coletividade. Uma coletividade marcada, diferentemente, singularmente, por questões de gênero, raça, classe, regionalidade que muitas vezes agem de forma interseccionalizada. Este texto vivo quando emerge, o faz também por conta destas relações de poder e em meio a elas, como já dissemos. Um texto que expõe uma marca e aponta para outras marcas, marca outras possibilidades. Assim, a violência simbólica contra pobres, negros, mulheres não ocorre por acaso. As interdições nas formas de viver do sujeito feminino não são inocentes. Desse modo, os discursos que atuaram nos contextos coloniais, por exemplo, continuam em plena atividade nos tempos atuais. Os modos de controle, diversificados, continuam em cena. Isso requer, inclusive da perspectiva da mediação, de um crítico cultural, cada vez mais: estudar, relacionar, confrontar e construir uma política que afirme a vida em suas diferenças. Uma política que não repita um sentido da diferença que a desvaloriza, que a repete como segundo lugar, como foi feito para o feminino e sua escrita. Uma política que questione as interdições e nos revele os sujeitos, construindo e desconstruindo a si e as suas vidas, em meio a estas relações de poder.

Entre o real e a ficção: escritivências do “outro”

O que podemos observar, como nos apontam alguns autores (KLINGER, 2012; SANTIAGO, 2008; ARFUCH, 2012), é que essa primeira pessoa vem atravessando, também, a ficção, complexificando os limites entre o real e o ficcional. Na atualidade alguns teóricos vêm chamando a atenção para o conceito de autoficção e para o fato de como a primeira pessoa autobiográfica tem transpassado a prosa literária da América Latina. Podemos tomar como exemplo, a pesquisadora Diana Klinger, que em seu texto intitulado *Escrita de si como performance* (2008), debate como o conceito de autoficção torna-se um conceito específico da narrativa contemporânea. Para a autora, com o fim do “paradigma moderno das letras”, a literatura passa a assumir a forma de autoficção.

Em sua outra obra intitulada *Escrita de si, escrita do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, a autora Diana Klinger cita a narrativa de três obras latino-americanas que apresentam dois elementos que marcam as

narrativas contemporâneas, a saber: “a presença marcante da primeira pessoa e um olhar sobre o outro culturalmente afastado” (2012, p. 10). Ou seja, os narradores apresentam na trama marcas autobiográficas, escritas de si, ao mesmo tempo em que, também, escrevem sobre o outro ao “atravessarem uma fronteira cultural”. Deste modo, a autora entende que o “retorno do autor” e a “virada etnográfica” se constituam hoje como sendo a marca da narrativa contemporânea.

Ao discorrer sobre a escrita de si a autora dialoga com Ítalo Moriconi para falar dessa presença autobiográfica dos escritores nas narrativas ficcionais, percebendo, assim, que as fronteiras entre o real e o ficcional diluem-se.

A definição que a autora utiliza no seu texto baseia-se nos estudos de Philippe Lejeune (1996) para pensar a diferenciação entre um texto ficcional e um texto autobiográfico, entendendo que a autobiografia não diz da relação dos fatos vividos pelo autor e a forma como este emprega no seu texto escrito, mas sim de um pacto que o autor firma com o seu leitor. Sendo assim, um texto para ser ficcional ou autobiográfico vai depender se “o pacto estabelecido é ficcional ou referencial” (KLINGER, 2012, p. 10).

Diana Klinger vem mostrar como os romances operam uma transgressão, em alguma medida, com o pacto ficcional, pois apresentam elementos que teriam quer ser analisados por outro prisma, o referencial.

O espaço autobiográfico compreende o conjunto de todos os dados que circulam ao redor da figura do autor: suas memórias e biografias, seus (auto)retratos e suas declarações sobre sua própria obra ficcional. Se, num sentido geral, todo texto de ficção participa do espaço autobiográfico, as ficções em primeira pessoa e com traços autobiográficos ocupam aí um lugar de destaque, estabelecem o que Lejeune chama de “pacto indireto” pois o autor, por meio de algumas indicações, os dá a ler indiretamente como “fantasmas reveladores do indivíduo” (KLINGER, 2012, p. 10).

Sendo assim, as obras literárias contemporâneas assim como as apresentadas por Klinger não se rendem a uma única categoria – autobiografia

e romance – mas sim transitam pelos dois espaços. Dessa forma, o que podemos observar na explanação da autora, é que esse conceito [autoficção] abre várias possibilidades de construções narrativas dos textos com um referencial biográfico. Por exemplo, os nomes dos personagens também podem ser o nome dos autores etc. Nesse emaranhado de histórias podemos encontrar autores que irão dizer que suas criações são puramente ficcionais, outros assumirão que utilizam da vida real para criar as histórias e personagens ou veremos que o personagem é o próprio autor.

Para Klinger (2008, p. 13), “A escrita de si é um sintoma da época atual”, assim, as experiências dos autores têm servido como pano de fundo para os romances contemporâneos. Vejamos o que a escritora Conceição Evaristo nos diz:

Tem um conto em *Insubmissas lágrimas de mulheres* que quando eu acabei de escrever eu chorava, então ao mesmo tempo eu fico muito feliz porque eu sinto que eu me dou, é um exercício que me custa, mas é um exercício que é meu mesmo, parto da minha experiência, parto da minha vivência, não que eu tenha vivido, até porque eu precisava ser mil pra viver, por exemplo, ali são 13 personagens, mas é um processo tão introjetado que tem tanto a ver com a minha vivência de uma forma ou de outra. Talvez por isso eu posso dizer a nossa escrevivência (EVARISTO, 2012)³.

O conceito escrevivência, utilizado pela escritora, diz de uma escrita que parte das experiências vividas pelo autor durante o percurso da sua vida. Conceição Evaristo ainda nos afirma que a base da sua escrita está relacionada com as experiências de oralidade que viveu no núcleo familiar, o primórdio da sua literatura está na convivência com os pais, na contação de histórias, sendo essas histórias inventadas (ficções) ou histórias do dia-a-dia, mas todas viravam depois um caso a ser narrado. Podemos dizer que escritas como a de Conceição Evaristo tornam híbridas as fronteiras entre o real e o ficcional. Na verdade, a fala, supracitada, de Evaristo, confirma que “o texto autobiográfico constitui-se, então, como um gênero com fins literários mais definidos, com

³ Informações concedidas pela escritora no encontro realizado, em março de 2012, na UNEB Campus II, durante evento intitulado, “Roda de conversa: Conceição Evaristo e Escritoras de Alagoinhas e Região”.

forte apelo à narração em detrimento à descrição e, além disso, o estilo é mais pessoal e auto-referencial” (LACERDA, 2003, p. 40-41).

A abordagem autobiográfica tende a possibilitar o entrelace das histórias individuais com as histórias sociais, pois a singularidade e o coletivo pluralizam os discursos e, por sua vez, o modo de pensar e atuar dos sujeitos na sociedade. Ao escreverem sobre suas lembranças, seu cotidiano, trazem os rastros das desigualdades sociais, das marcas de violências nos corpos, dos discursos sobre a sexualidade, dentre outros. Assim, por em relação os discursos que perpassam nos textos dos escritores, no nosso caso das escritoras, nos permite não só visualizar as trajetórias pessoais, mas o outro (marcas discursivas) que se expressa nessas escritas.

A segunda marca, dessa narrativa contemporânea, então seria a escrita do outro, ou seja, “a virada etnográfica” apresentada por Klinger (2012) através de uma literatura “pós-boom” e “pós-ditaduras” em que os autores têm se debruçado sobre os sujeitos [figuras] marginalizados da sociedade.

A “atração pelos sujeitos marginais” e o “dilema da representação da outridade” são também, como mostra Hal Foster, problemáticas das artes contemporâneas. Foster propõe a existência, no final do século, de um paradigma do “artista como etnógrafo”, semelhante ao paradigma do Benjamin do autor como produtor. No entanto a virada etnográfica excede o campo das artes: ela implica também uma “transfronteirização” do conhecimento a partir da problemática da cultura. Com a ampla difusão dos estudos culturais, as fronteiras entre disciplinas humanísticas foram se enfraquecendo, de maneira que, [...] aconteceu uma “antropologização” do campo intelectual (KLINGER, 2012, p. 12).

Para Diana Klinger (2012, p. 60) no capítulo *A escrita do outro – a virada etnográfica*, na atualidade existe uma “problemática central” que atravessa a arte assim como a literatura, que seria o paradoxo “de uma linguagem situada entre uma hermenêutica do outro e a tautologia de si”. A “outridade” apresenta-se de forma incisiva nessa narrativa contemporânea. Assim, Klinger apresenta os argumentos de Resende ao falar sobre essa “outridade” na literatura nacional dos anos 1990. Esta acredita que a presença

do socialmente excluído tem uma expressividade preponderante e que vai perdurar por bastante tempo. Essa exclusão tende a abranger tantos outros como as mulheres, negros, índios etc. Diferentemente de outrora, o socialmente excluído surge na literatura como uma “alteridade a ser reivindicada”.

Klinger (2012) retoma Foster que, ao dialogar com Franco Rella, demarcam que teóricos como Lacan, Foucault, Deleuze e Guattari tem uma visão romântica do “outro”, visto que estes teóricos idealizam o “outro”. Para Foster esta idealização apenas privilegia um grupo socialmente excluído e que logo será substituído por um outro, sendo este um posicionamento político que tende a consumir o outro.

Klinger (2012, p. 65) então se posiciona afirmando que o que estamos vendo na atualidade “é a reformulação da categoria do ‘outro’”. Pois, este sujeito socialmente excluído está falando e escrevendo por ele mesmo. Diferentemente do que propôs Foster, Klinger percebe que existe um apagamento e não o retorno da “fantasia primitivista” do outro.

Assim, “a construção da figura do ‘outro’ vinculada à presença marcante da primeira pessoa desconfia da transparência e da neutralidade e, assim, questiona a ideia de *representação*” (KLINGER, 2012, p. 12). Klinger nos convida a pensar a crise da representação a partir das contribuições de Derrida. Assim, esta pondera:

Derrida formula a desconstrução da noção de representação a partir da noção de *envio* (*Geschick*). Um envio não constitui uma unidade, e não tem nada que o preceda. Não emite senão remete: “Tudo começa no remeter, ou seja, não começa”. Essas pegadas, esses rastros, são remissões a um passado sem origem do sentido, remissões que não têm estrutura de representantes nem de representações, de significantes, nem de signos, nem de metáforas etc. As remissões do outro ao outro, as pegadas de *différance*, não são condições originárias e transcendentais. São um envio, um destino (*Geschick*) que “não está nunca seguro de se juntar, de se identificar, de se determinar” (KLINGER, 2012, p. 44).

O que podemos observar também a partir de Klinger (2012, p. 13) é que a Antropologia contemporânea com a *virada etnográfica*, que tem transversalizado as artes, mas, também o campo intelectual humanístico, vem questionando essa representação, ou seja, vem tecendo críticas em relação à *representação* a partir do momento em que os estudiosos voltam o seu olhar para si, visto que abandonando a “pretensão de objetividade e de neutralidade científica, os textos da antropologia pós-moderna *narram* experiências *subjetivas* de choque cultural”.

A escrita de si “feminina”: texto vivo em meio a dinâmica tensional

Partindo da problemática da *representação*, podemos pensar sobre as diferenças existentes entre a “escrita de si” de escritores e escritoras, seus traços memorialísticos. Suas ficções e relatos autobiográficos nos mostram que não há uma forma discursiva fixa que particulariza essas narrativas, mas uma pluralidade de modos de dizer sobre o “eu” e “outro”, compartilhados de um contexto histórico, social e econômico. Se pusermos em diálogo essas escritas podemos perceber as proximidades e diferenças entre a escrita feminina e masculina, a multiplicidade dos modos de dizer sobre si mesmo e o outro, o que nos leva a debater sobre as marcas de gênero na escrita. “A partir dos estudos culturais e dos estudos de gênero, a crítica cada vez mais tende a refletir sobre o próprio sujeito da escrita” (KLINGER, 2012, p. 13).

Neste sentido, não podemos deixar de falar acerca do lugar do sujeito feminino, do seu modo de dizer posicionado que, nem sempre, é expresso pelo outro, e que traz as marcas construídas, sentidas, ressignificadas do corpo feminino. Trata-se de um modo de dizer múltiplo, mas que se singulariza a partir do lugar que esse sujeito ocupa, das relações de forças que se estabelecem e do modo como as subjetividades vão sendo tecidas diante das interdições e enfrentamentos patriarcais.

De modo geral, os homens tiveram as oportunidades que faltaram às mulheres, conheceram outras literaturas, outros lugares, outros modos de dizer; a escrita destes estará impregnada com esses lugares, rostos, cheiros,

sabores etc. que apreciaram. As mulheres, pensando de um modo geral e histórico, não tiveram a mesma vivência que os homens, visto que certas mulheres foram educadas somente para se tornarem mães e donas de casa. Geralmente, na escrita dessas mulheres, essas marcas sociais, culturais, em alguma medida emergem intervindo na sua construção literária. As mulheres, pensando ainda em um plano histórico e de maioria, não foram educadas para escrever, ou seja, não tiveram as mesmas oportunidades que os homens, por isso é preciso construir condições para que as mulheres se apropriem das várias formas de dizer.

Porém, não podemos deixar de perceber que a escrita de voz feminina autobiográfica ganha à cena na atualidade, abalando os obstáculos impostos que são enfrentados pelas mulheres no exercício da escrita, desativando os processos de silenciamento prescritos por um pensamento hegemônico que determinava a forma de ser e de viver do sujeito feminino. Estas formas, ou marcas culturais, como já dissemos, nos interessa como denotação de um tempo que, com diferença, pode ainda se repetir.

Nelly Richard (2002, p. 131), no texto “*A escrita tem sexo?*”, questiona a crítica em relação à especificidade e a diferença do “feminino”, no sentido de ampliar o debate acerca da “marca de sexo e de gênero na escrita”. Afirma a autora que a neutralidade do discurso que aposta que não há diferenças entre a escrita e a linguagem genérico-sexual, “equivale a reforçar o poder estabelecido, cujas técnicas consistem, precisamente, em levar a masculinidade hegemônica a se valer do neutro, do im-pessoal, para falar em nome do universal”.

Em primeiro plano, a crítica literária feminista passou a evidenciar a autoridade abusiva que exigia que as mulheres escrevessem de acordo com as regras de universalidade, por conseguinte, estimulou “modelos afirmativos e valorativos do ser mulher”, no sentido de criar um “sistema de referências autonomamente feminino”. Porém, esse separatismo, que acredita na relevância de um saber independente, não percebe que priva “o feminino de uma comunicação plural e dialógica com as múltiplas redes de cultura, nas quais se inscrevem os signos homem e mulher” (RICHARD, 2002, p. 132).

Com isso, a autora mostra que a escrita naturalizada masculina (universal), operada à força arbitrária, tornou-se a representação do gênero humano, e que, por sua vez, também deve ser combatida tendo em vista o que ela carrega de mais reacionário, violento e opressivo. A autora sinaliza que “ser mulher” não garante a prática crítica de uma feminilidade, que questiona a masculinidade hegemônica, inclusive “ser homem” não condena o sujeito a ser seguidor das “codificações de poder da cultura oficial” (RICHARD, 2002, p. 135).

Segundo Soledad Bianchi (apud RICHARD, 2002, p. 135): “É necessário romper o gueto do sexo, pois se trata de situá-los (os textos de mulheres) junto aos outros, produzidos por homens e mulheres contemporâneos, considerando semelhanças e diferenças, reconhecendo conquistas e aportes, mas também limitações”.

Essa crítica evidencia que é preciso reconhecer também os limites dos textos das mulheres, para evitar certas armadilhas do signo e manutenção do discurso oficial de unificação do texto através de certos reducionismos e determinismos. Assim, a crítica é obrigada a pensar o “feminino em tensão com o marco da intertextualidade cultural e não como uma dimensão a ser isolada”. Acrescenta ainda a autora que:

As mulheres não podem se dar ao luxo de não participar ativamente dessas batalhas [múltiplas batalhas de código], mesmo que as regras do combate estejam prefixadas a partir do masculino, já que em toda cultura há entrelinhas rebeldes, por onde filtrar e disseminar os significados antipatriarcais. É vital resgatar, a favor do feminino, todas aquelas vozes descanonizantes (incluindo as masculinas) que liberam leituras heterodoxas, capazes de subverter e pluralizar o cânone. Esses pactos, cúmplices entre distintas posições de discursos marcados pela subalternidade cultural, ampliam o poder do feminino, naquilo que Jean Franco chamou de “a luta pelo poder do interpretativo” (RICHARD, 2002, p. 157).

Mostra-nos Richard (2002, p. 137) que não se trata de saber a particularidade da escrita da mulher, mas “como textualizar as marcas do feminino, para que a diferença genérico-sexual se torne ativo princípio de identificação simbólico cultural”. Assim, ela evidencia as conquistas da crítica

feminista em relação ao caráter semiótico-discursivo da realidade e demonstra que a identidade e gênero sexuais são produzidos pelo discurso patriarcal.

Portanto, “não podemos continuar falando de uma identidade, masculina ou feminina, como se estes termos designassem algo fixo e invariável, e não constelações flutuantes” (RICHARD, 2002, 138). Desse modo, trata-se de por em questão os essencialismos, repensar a identidade sexual como uma dinâmica tensional e buscar romper, desconstruir os resquícios ideológicos dos discursos autoritários, patriarcais que subjuga a mulher.

Apropriamo-nos da fala de Louro (2000) quando esta nos diz:

Na verdade, desde os anos sessenta, o debate sobre as identidades e as práticas sexuais e de gênero vem se tornando cada vez mais acalorado, especialmente provocado pelo movimento feminista, pelos movimentos de gays e de lésbicas e sustentado, também, por todos aqueles e aquelas que se sentem ameaçados por essas manifestações. Novas identidades sociais tornaram-se visíveis, provocando, em seu processo de afirmação e diferenciação, novas divisões sociais e o nascimento do que passou a ser conhecido como “política de identidades” (LOURO, 2000, p. 7).

É importante ressaltar que o modo como se constrói a narrativa pode revelar os dispositivos que lhe impedem de ter acesso a outras possibilidades de luta com e contra o signo. A ausência do direito à educação, o discurso paterno, a escrita oficial, a literariedade, a dificuldade para publicar, a não circulação dos seus textos, dentre tantas interdições revelam que os dispositivos ainda continuam impondo limitações à “batalha” com e contra o código.

Com base em Agamben (2009, p. 40), o qual amplia a noção de dispositivos de Michael Foucault, os dispositivos podem ser “qualquer coisa que tenha, de algum modo, a capacidade de capturar, orientar, determinar, interpretar, modelar, controlar e assegurar os gestos, condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”. Portanto, a vida humana pode estar sendo capturada por qualquer coisa: a literatura, as redes sociais, a caneta, o

computador, celular etc. Então, como desarmar esses dispositivos que controlam o nosso modo de dizer e ler o mundo e nossas experiências?

A “escrita de si” dos escritores contemporâneos mostra o quanto é carregada de sentidos e fala de uma coletividade. A “escrita de si” feminina é repleta de singularizações, pois traz a marca da “diferença cultural”, a forma de viver dos corpos femininos que, em geral, não são narrados por outros sujeitos, traduzindo-se em uma arma política que tensiona as questões de gênero.

Considerações finais

Assim, o que podemos dizer é que esta escrita memorialística feminina, que foi, por muito tempo, subjugada, desprezada, por se tratar da escrita em primeira pessoa, uma escrita que por ser produzida por mulheres não merecia ter atenção, ser prestigiada, uma escrita produzida a partir da vivência da sua autora, esses mesmos escritos tem se constituído como uma forma de rompimento do silenciamento destas mulheres. Esta escrita de si, uma outra representatividade, tem contribuído para uma guinada na subjetividade das mulheres, que tomam a palavra para si, assim também a direção das suas vidas, das suas histórias de lutas, escrita que empodera os sujeitos femininos em um processo de fortalecimento dos mesmos.

Se esta literatura memorialística ecoou no Brasil como uma resposta ao silenciamento ao qual as minorias eram submetidas, essa literatura, essa escrita de si continua contribuindo para o desativamento dessas marcas que os sujeitos carregam em seus corpos. Uma escrita literária contemporânea que “trai” o pacto autobiográfico, pois se abre para novas perspectivas, novas formas de operar com o texto literário e com o texto-vida.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In: *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinicius N. Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ARFUCH, Leonor. Antibiografias? Novas experiências nos limites. In: MARTINS, Anderson Bastos; SOUZA, Eneida Maria; TOLENTINO, Eliana da Conceição (Org.). *O futuro do presente: arquivo, gênero e discurso*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

DELORY-MOMBERGER, Christine. *Biografia e educação: figuras do indivíduo-projeto*. Trad. Maria da Conceição Passegi, João Gomes da Silva Neto, Luis Passegi. São Paulo: Paulus, 2006.

DERRIDA, Jacques. Semiologia e gramatologia – Entrevista a Julia Kristeva. In: *Posições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 23-43.

DUARTE, Constância Lima. Arquivos de mulheres e mulheres anarquivadas. História de uma história mal contada. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Crítica e Coleção*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

KLINGER, Diana. Escrita de si como performance : *Revista da Associação Brasileira de Literatura Comparada* [ABRALIC], v. 25, n. 12, p. 11-30, 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/revista/2008/12/25/download>. Acesso em: 12 dez. 2013.

KLINGER, Diana. *Escrita de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

LACERDA, Lilian de. *Álbum de leitura: memórias de vida, histórias de leitoras*. São Paulo: UNESP, 2003.

LACERDA, Lilian Maria de. *Edições (auto)biográficas: uma produção de voz feminina*. Disponível em: www.intercom.org.br/papers/xxiii-ci/gt04.gt04a6.pdf. Acesso em: 12 dez. 2013.

LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

RICHARD, Nelly. A escrita tem sexo? In: *Intervenções crítica: Arte, cultura, gênero e política*. Trad. Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p. 127-141.

SANTIAGO, Silviano. Meditação sobre o ofício de criar. *Revista Aletria*, Editora UFF, v. 18, n. 1, 2008, p. 173-179. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1450/1546>. Acesso em: 05 set. 2014.

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 37-82.

Recebido em 12 de agosto de 2016

Aceito em 25 de agosto de 2016

A TEORIA CONTEMPORÂNEA DO CINEMA

José Carlos Felix¹

Resumo: O presente ensaio pretende discutir as vicissitudes da teoria contemporânea do cinema diante do fenômeno pós-estruturalista conhecido como Teoria. Para isso, partimos de uma problematização das grandes correntes que moldaram o pensamento teórico sobre o cinema ao longo do século XX e cujas temáticas refletem as duas correntes de pensamento que vem dominando o debate e a produção dos escritos sobre cinema após 1970: a teoria de posição subjetiva e culturalismo. Em relação à primeira vertente, os ensaios “Prazer visual e cinema narrativo” (1975) e “Reflexões sobre ‘Prazer visual e cinema narrativo’ inspiradas por *Duelo ao sol*, de King Vidor” (1981) de Laura Mulvey serão tomados como base para uma reflexão dessa questão. Já na última seção, o ensaio O “A alegoria histórica”, de Ismail Xavier, e o livro *Crítica da imagem eurocêntrica* (1994), dos críticos norte-americanos Robert Stam e Ella Shohat nos permitirão problematizar a questão das representações culturais e políticas do cinema – especialmente o não eurocêntrico – a partir de uma concepção multiculturalista.

Palavras-chave: Teoria contemporânea do cinema. Pós-estruturalismo. Teoria de posição subjetiva. Multiculturalismo.

THE CONTEMPORARY THEORY OF CINEMA

Abstract: This essay aims at discussing the vicissitudes of cinema's contemporary theory amidst the poststructuralist phenomenon known as Grand Theory. In this sense, we first introduce a panoramic discussion concerning the major trends that shaped the theoretical thought regarding cinema throughout the XX century and which issues reflected two trends that established the debate on the cinematic field after 1970 onwards: the theory of subjective position and multiculturalism. With regards to the first trend, the essays “Visual pleasure and narrative cinema” (1975) and “Afterthoughts on ‘Visual pleasure and narrative cinema’ inspired by *Duel in the Sun* (1981), both by Laura Mulvey, will be taken as a starting point for a discussion on the theory of subjective position. By the same token, the essay “A alegoria histórica”, by Ismail Xavier and *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, by Robert Stam and Ella Shohat, will allow us to reflect the issue of cultural and political representation on cinema – especially non-Eurocentric – from the viewpoint of multiculturalism.

Keywords: Contemporary theory of cinema. Poststructuralism. Theory of subjective position. Multiculturalism.

¹ Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Pesquisador pelo grupo Pós-Teoria, UNEB/Pós-Crítica. Endereço eletrônico: jcfelixjuranda@yahoo.com.br.

Introdução

A recente a coletânea *Teoria Contemporânea do Cinema* (2005), organizada por Fernão Ramos, distingue-se particularmente das demais publicações do gênero disponíveis no mercado editorial brasileiro, notório tanto pelo limitado número de títulos sobre o assunto quanto pelos dois formatos típicos de sua apresentação: antologias das principais obras do pensamento teórico fundador desse campo e extensos panoramas explicativos acerca de seu desenvolvimento ao longo de seu primeiro século de existência. Como exemplo dessa última categoria, dois livros em particular se destacam: a volumosa, mas igualmente lacônica *Introdução à teoria do cinema* (2006), do crítico norte-americano Roberto Stam, listando em seu índice nada menos que quarenta e duas abordagens e movimentos teóricos sobre cinema, mas que de fato não chega a dispensar mais que dez páginas para cada uma, evidenciando assim um estilo raso de escrita pós-moderna, caracterizado por uma enumeração infundável de tendências, mas destituída de qualquer intencionalidade em promover uma discussão de profundidade; o segundo trata-se do relançamento da tradução para o português de *As principais teorias do cinema*² (2002), do renomado crítico e professor de cinema da universidade de Yale, J. Dudley Andrew, que, apesar de fornecer um minucioso e detalhado estudo das obras e teóricos que moldaram as duas principais tradições dos estudos de cinema na primeira metade do século passado, resvala num anacronismo, ao destacar a semiologia do cinema de Christian Metz³, como o grande expoente da teoria francesa contemporânea. Por sua vez, no que tange ao gênero antologia, *A experiência do cinema* (1983), organizada pelo também crítico brasileiro e professor de cinema, Ismail Xavier, permanece ainda como uma importante referência sobre teorias da imagem e uma das completas compilações sobre o assunto lançadas no Brasil.

² Publicado em 1976, o livro apresenta um recorte temporal bastante determinado, ao concentrar-se na exposição das duas principais tradições teóricas que dominaram o pensamento sobre cinema até meados de 1960. A primeira tradução para o português, de 1989, encontrava-se esgotada há alguns anos.

³ Em termos de movimentos e tendências, a semiologia fílmica desenvolvida por Metz, ilustrada nos livros *A significação no cinema* (1968) e *Linguagem e cinema* (1971), refletiu as influências do estruturalismo nos estudos fílmicos que, nos Estados Unidos, apesar do pouco impacto e curta duração, marcou a transição das duas primeiras grandes tradições teóricas (Formativa e Realista) para o pós-estruturalismo (cf. BORDWELL, 2005, p. 25-9).

Um exame mais detido dessas obras demonstra, no entanto, que além de estarem voltadas majoritariamente às questões da evolução tecnológica, destacando pontos de confluência de gêneros e suportes, tais títulos apenas subscrevem as duas linhas centrais que assinalaram o debate sobre cinema ao longo de suas primeiras cinco décadas: seja no esforço em cunhar uma tradição formativa e de orientação mais formal, circunscrita a um conjunto de bases conceituais próprias, pautadas nas especificidades dos códigos fílmico, tencionando, sobretudo, conferir-lhe o status de uma nova forma de arte, e que marcou os trabalhos de toda uma geração de pioneiros como Eisentein, Balázs, Arnheim e Munsterberg; ou ainda, na elaboração de uma formulação teórica, denominada realista, que concebia o cinema como uma potência política e cultural capaz de provocar transformações significativas na experiência social erigida no bojo da mercantilização, estruturadora da moderna sociedade de massas, sobre as quais os escritos de Kracauer e Bazin⁴ se voltaram.

Contudo, mais do que suprir uma lacuna nesse tipo de publicação, disponibilizando o acesso a um conjunto de significativos escritos que compõem a chamada “teoria contemporânea do cinema”, a coletânea organizada por Ramos permite, sobretudo, a possibilidade de examinar de modo mais detido as profundas transformações ocorridas nesse campo em particular nas três últimas décadas. O recorte temporal, todavia, não é sem propósito, pois os ensaios e textos contidos nessa coletânea circunscrevem-se dentro de um marco de fundamental relevância no universo acadêmico, em particular, no contexto acadêmico norte-americano: a emergência da *Teoria*. Diferentemente, das teorizações produzidas tanto pela tradição formativa quanto realista, a teoria contemporânea do cinema assinala um duplo e paradoxal movimento nesse campo: se por de um lado, caracteriza-se como o momento em que os estudos de cinema firmam-se enquanto disciplina acadêmica e conquistam assim o almejado status de campo, por outro lado, essa outorga não se deu sem um rompimento com as tradições que conferiam suas especificidades técnicas e formais, para fundir-se e desaparecer em uma

⁴ Para uma leitura pormenorizada de ambas as tradições, ver Andrew (2002), Stam (2006), Xavier (2003). Já os ensaios que compõem *A forma do filme*, de Eisenstein (1990), mostram a importância dessa obra como um marco na teorização do cinema e seu empenho em encontrar nos aspectos formais filme uma autonomia enquanto arte. Para tradição realista, *Cinema como prática social*, Turner (1997) oferece uma elucidativa discussão sobre o assunto.

amálgama de tendências e aparatos explicativos, cujo objetivo era utilizar filmes como índices que permitissem uma reflexão sobre amplos aspectos da sociedade e da subjetividade.

Como esse texto procurará demonstrar, o principal traço distintivo entre as duas primeiras grandes tradições teóricas sobre o cinema e a produção das últimas décadas encontra-se na mudança pólos entre ambas; isto é, enquanto as primeiras distinguem-se, sobretudo, pelo esforço em demarcar especificidades e os aspectos formais constitutivos do cinema, essa última advoga irrevocavelmente pela pluralidade e diversidade do pensamento, centralidade temática, além de toda sorte de agendas. Um indicativo desse “caráter plural” vociferado pelos estudos contemporâneos sobre cinema encontra-se já nas primeiras linhas da introdução de Ramos para a seleta, onde o organizador enfatiza que o objetivo central da antologia é “refletir a diversidade do pensamento em cinema hoje”, deixando de lado as especificidades constitutivas do campo cinematográfico, para expor a “riqueza dos conceitos do pensamento que nele se inspirou” (2005, p. 11).

No que tange à compilação dos textos, não há dúvidas acerca do ecletismo que ordena os dois volumes, composto dos seguintes grandes temas: 1 – “Cognitivism e filosofia analítica” e 2 – “Pós-estruturalismo”; os dois grandes capítulos do primeiro volume; 3 – “Cinema documentário” e 4 – “Narratividade e estilística cinematográfica”, formam o segundo. Todavia, há nessa divisão um intrigante aspecto na ordem distributiva dos textos para cada seção. Enquanto os capítulos 1, 3 e 4 possuem uma média de quatro a seis textos cada, salta aos olhos o tamanho do capítulo 2 (pós-estruturalismo), cujos textos encontram-se agrupados em quatro subseções, assim intituladas e com os seguintes títulos: a) *Textos gerais* – “O cinema” de Lyotard; “Pensar, contar: o cinema de Gilles Deleuze” de Bellour; “Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica” de Patente; b) *Subjetividade e questão autoral* – “Idéias de autoria” de Buscombe; “Comentário sobre idéia de autoria” de Heath; “Crítica ao cinema estruturalismo” de Henderson; c) *Suture* (Sutura) “O código tutor do cinema clássico” de Dayan; d) *Estudos culturais* “A alegoria histórica” de Ismail Xavier; “Reflexões sobre Prazer visual e cinema narrativo inspiradas por *Duelo ao sol*, de King Vidor (1946) de Laura Mulvey”; Teoria do cinema e

espectatorialidade na era dos “pós” de Robert Stam e Ella Shohat. Feitas as contas, não há dúvidas que ênfase e amplitude conferida a esse segundo – exatamente a mesma quantidade de textos (dez) que compõem os dois capítulos do segundo volume – salientam a proeminência dada ao recorte denominado “pós-estruturalista” e cujas temáticas refletem as duas correntes de pensamento que vem dominando o debate e a produção dos escritos sobre cinema após 1970: a teoria de posição subjetiva e culturalismo⁵.

Conspícuo também é o fato de que os temas dos textos que constituem o capítulo extenso refletem a propalada pluralidade constitutiva dessas duas correntes nas formas de discussão sobre gênero (feministas), minorias (sexuais e raciais), apagamento das fronteiras entre o cinema e as demais formas de arte e mídias; todas revestidas por um notório anseio em definir-se como politicamente progressista. Logo, “diversidade”, aqui, apresenta-se como o grande tema aglutinador de todos os textos do capítulo, e não uma categoria diferenciadora entre eles.

Feitas tais considerações, é justamente sobre essa configuração, notadamente informada pelo surgimento e consolidação da *Teoria* como base epistemológica, que pretendo discorrer nas páginas seguintes. Parto do exame de três textos em particular da seção de “estudos culturais”, os quais apresentam como salutares pontos de partida tanto para uma caracterização quanto reflexão acerca das questões (e decorrentes problemas) das correntes denominadas teoria de posição-subjetiva e culturalismo. Tencionando tornar a reflexão mais elucidativa, também abordarei outros ensaios, textos e livros que abarcam a mesma questão.

Do filme ao sujeito: princípios da teoria de posição-subjetiva

Os conhecidos textos “Prazer visual e cinema narrativo”⁶ (1975) e “Reflexões sobre ‘Prazer visual e cinema narrativo’ inspiradas por *Duelo ao sol*,

⁵ O marco temporal é tão forte que, ao referirem-se de forma genérica às essas duas tendências, críticos como Bordwell (p. 44), Allen & Smith (p. 83), Stam (p. 186) denominam-na apenas de “teoria de 1975”. De acordo com Stam, a divisa refere-se ao lançamento do periódico francês *Communications*, dedicado à “Psicanálise e o Cinema”, inaugurando assim uma tendência na qual o debate sobre cinema passaria a apresentar uma inflexão psicanalítica.

⁶ Uso aqui a versão em português do texto, publicada em Ismail Xavier (Org.). *A experiência do cinema* (2003), p. 437-453.

de King Vidor” (1981) de Laura Mulvey, apresentam-se, sem dúvidas, como profícuos pontos de partida para uma caracterização e crítica do paradigma dominante na teoria do cinema de orientação semiótico-psicanalítica, sendo a interação entre essas duas áreas a espinha dorsal da teoria de posição-subjetiva. Publicado em 1975, na revista *Screen*, “Prazer visual...” revela a explícita e estreita vinculação das posições teóricas advogadas por Mulvey com o cinema alternativo, tencionado estabelecer as fundações para uma proposta efetiva de realização de um cinema de orientação política e anti-sistema, engendrando transformações na linguagem e na estética fílmica capazes de romper o “contrato de assistência” instituído entre o cinema dominante (o cinema clássico de Hollywood) e o espectador. Tal proposição justificaria-se pelo o fato de que padronização de códigos narrativos desenvolvidos pelo sistema da indústria cinematográfica, entre outras coisas, “codificou o erótico dentro da linguagem de ordem patriarcal dominante” (p. 440). Para a crítica, foi justamente o estabelecimento dos códigos do cinema dominante que o sujeito alienado, amputado em sua memória imaginativa por um potencial sentido de perda, consegue recobrar, na beleza formal desse cinema, um pouco do seu prazer e do “jogo com as suas próprias obsessões formativas” (p. 440). No horizonte dos problemas tratados por Mulvey, a psicanálise desponta como um instrumento essencial para uma reflexão acerca do prazer específico vinculado a uma experiência cinematográfica dominante e, ao mesmo tempo, pensar em formas de balizamento e transformação da extirpação desse prazer em uma forma de resistência e arma de luta, criando uma outra linguagem cinematográfica (p. 439-40).

Nesse sentido, Mulvey apresenta uma teorização sobre cinema articulando fundamentos da psicanálise (a escopofilia) aos ideários do feminismo (patriarcado) para explicar como o cinema dominante mobiliza três formas de olhar: o da câmera, o das personagens olhando-se mutuamente e do espectador, induzido a olhar voyeuristicamente com o olhar masculino sobre a mulher. Nessas formas de escopofilia engendradas pelo cinema clássico, circunscrevem-se, para ela, as marcas do falocentrismo estruturador das convenções da sociedade patriarcal, revigorando a figura da mulher como um objeto subordinado tanto em nas formas de estruturação narrativa quanto de espetacularização. A postulação teórica sobre a narrativa fílmica que institui o

masculino como sujeito ativo e o feminino em objeto passivo de olhar espectral marcadamente masculino, inscreve-se na noção lacaniana de que o desejo não é uma questão de desejar o outro, mas, de “desejar o *desejo* do outro” que, para Stam, teve um grande apelo para explicar o processo de identificação no cinema e estruturou grande parte de teoria de posição-subjetiva (2006, p. 186). Logo, o caminho tomado por Mulvey, e por muitos outros que seguiriam essa corrente⁷, retoma as noções psicanalíticas de conceitos como voyeurismo, fetichismo e narcisismo para explorar, sob uma nova perspectiva, a dimensão metapsicológica do cinema, através dos seus mecanismos de ativação e regulação do desejo do espectador, apontados por Metz em *The imaginary signifier* (1982, p. 51).

Vale ressaltar que, apesar dos problemas contidos nessa perspectiva teórica a serem discutidos mais adiante, a elaboração de um aparato de interpretativo que encadeie em uma única conjunção campos distintos como a semiologia, a psicanálise e o feminismo – só para ficar no caso do ensaio em questão –, expõe, ao mesmo tempo, o empenho dos trabalhos da corrente da teoria de posição-subjetiva em estabelecer uma ruptura com as tradicionais abordagens psicológicas que dominaram aos estudos literários no final do século XIX e início do século XX. Isto é, a aplicação de preceitos psicanalíticos para investigar a psique do autor ou dos personagens.

Por outro lado, não é que, três décadas após sua publicação, a argumentação de que, no cinema clássico, o prazer visual encerra-se em uma categoria estrutural rígida, fundada numa noção de gênero, onde o masculino objetifica o feminino através do olhar, reencenando uma estruturação social binária que reflete as assimetrias das relações de poder em vigor no mundo social real, soe incontestavelmente anacrônico. Mesmo assim, permanece notável a habilidade com que Mulvey encadeia os vários aspectos acerca do prazer visual e compõe com o vigor de seu raciocínio argumentativo. Neste ponto, destaca-se a solução encontrada para resolver a tensão entre as forças opostas do voyeurismo e do processo de identificação, encapsulado no papel

⁷ Ver “A psicologia da experiência cinematográfica” (1949); de Hugo Mauerhofer, “Discurso/história (nota sobre dois voyeurismos)” (1975), de Christian Metz; “Dispositivo cinematográfico como instituição” (1979), de Christian Metz; “A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço” (1980), de Mary Ann Doane (1080).

ambivalente da figura feminina que, ao mesmo tempo em configura-se como objeto instigador do desejo, seja do protagonista masculino ou ainda da identificação do espectador com este, mantém em si a essência fundadora do “complexo da castração”. A saída para esse desacordo, segundo ela, encontra-se numa forma de escopofilia fetichista capaz de elaborar e potencializar a “beleza física do objeto, transformando-o em alguma coisa agradável em si mesma” e, conseqüentemente, destituída de qualquer risco ou ameaça⁸ (2003, p. 447). Destarte, a imagem feminina, ou qualquer fragmento dela, tornaria-se inequivocamente um ponto atrativo do olhar e, dada sua existência “fora de um tempo linear”, configuraria-se como uma instância autônoma e desvinculada a qualquer inserção narrativa (2003, p. 447).

Obviamente, uma formulação que se propõe discutir a condição inequívoca a passividade feminina a partir do referencial psicanalítico, acentuado, sobretudo, em sua identificação masoquista com protagonista masculino do cinema clássico, certamente não passaria incólume diante da crítica; especialmente a feminista. Várias foram às objeções ao trabalho de Mulvey: Glendhill contestou a insistência na abordagem semiótica característica desse feminismo cinematográfico, pois uma moldura teórica que confira o feminino uma posição de objeto e ainda subscreve como forma de identificação única o protagonista do melodrama subtraia qualquer possibilidade de resistência à ideologia contida nos atores sociais (1987, p. 138); ou ainda, como argumentou Rodowick (1991), desconsiderava o espaço para variabilidade histórica (p. 72); já Cowie (1997) contra-argumenta com uma série de exemplos de filmes em que identificação oscila em grau entre diferentes personagens (masculinos e femininos), e assim escapavam a uma formulação binária de gêneros; Stam menciona ainda uma edição especial da revista *Câmera Obscura* (1989) que enumerou cerca de cinquenta respostas ao ensaio e dirigiam a maior parte da crítica ao caráter determinista, redutor e indiferente da formulação e que, segundo ele, desconsiderava as inúmeras maneiras pelas quais o olhar masculino é subvertido, redirecionado e sabotado pelas mulheres (STAM, 2006, p. 197).

⁸ Esse abrandamento e extirpação do “complexo da castração” na figura feminina seria uma possível explicação tanto para supervalorização quanto para o culto da *star feminina*.

A própria Mulvey reconheceu prontamente as limitações e problemas nessa visão da espectadora feminina e assim em, “Reflexões sobre ‘Prazer visual e cinema narrativo’”⁹, faz uma autocrítica sobre esse fatalismo e tenta superá-lo na elaboração de dois outros conceitos, oscilação e travestimento, sem abrir mão, contudo, das influências psicanalíticas, há muito já abandonadas e severamente criticadas pelas feministas (cf. GLENDHILL, 1997). Mesmo assim, “Reflexões...” recorre novamente a Freud na tentativa de diluir a rigidez das categorias binárias de masculino/ativo e feminino/passivo. Citando Freud, a autora parte do postulado de que “muito frequentemente ocorrem regressões às fixações das fases pré-edípicas; no transcorrer da vida de algumas mulheres, existe uma repetida alternância entre períodos em que ora a masculinidade, ora a feminilidade, predominam” (FREUD apud MULVEY et al. 1964), para, em seguida, afirmar que essa oscilação característica descrita por Freud, e que envolve procedimentos ativos de identificação, é parte constitutiva da formação da feminilidade. A fim de demonstrar a estruturação dessa função cambiante da mulher, Mulvey articula então três elementos – o conceito de Freud sobre a “masculinidade” nas mulheres (acima citado); a identificação desencadeada pela lógica de uma gramática narrativa (argumento de seu ensaio anterior); e o desejo do ego em travestir-se de uma forma ativa (p. 386) – e os exemplifica a partir da tríade de personagens do *western Duelo ao sol* [Duel in the sun] (1946), de King Vidor. Seu argumento intenta demonstrar como a introdução de uma personagem feminina como elemento central da narrativa, mesmo em um gênero notadamente misógino e celebre por reforçar estereótipos da figura feminina como objeto, por exemplo, gera mudanças substanciais em seus significados, “produzindo um outro tipo de discurso narrativo” (p. 388).

Na trama, dois personagens masculinos, Jesse e Lewt, disputam a atenção da personagem Pearl. Embora os dois protagonistas reencenem o clássico duelo entre herói e vilão, fundamental a esse gênero, a posição antagônica de um e outro, nesse caso, serve a uma outra função: ambos são objetos de identificação (ativo e passivo) para Pearl. Logo, Jesse, com seus

⁹ Título original “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun (1946)*”, em Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures* (Bloomington: Indiana University Press, 1989), p. 29-38. Uso aqui a tradução de Silvana Viera (ver referência).

“livros, terno escuro, formação jurídica, gosto pela erudição e pela cultura, dinheiro, etc”, representa o estatuto correto da ordem social apassivadora a ser seguida por uma mulher para tornar-se uma “dama”, enquanto Lewt, envolto com suas “armas, cavalos, desrespeito às leis e a ordem social”, oferece a Pearl (e, conseqüentemente, para as espectadoras) a possibilidade de identificação com um objeto de dimensões transgressoras. Mesmo que, no final da trama, Pearl descubra que também há tão pouco espaço para si no mundo truculento e misógino de Lewt quanto para a realização de seus desejos como esposa de Jesse, como Mulvey reconhece ao final de sua leitura. Contudo, o mais importante para a autora aqui é poder revisar e superar as limitações do molde produzido no primeiro ensaio, demonstrando que a série de oscilações entre as duas identificações de Pearl assinala a possibilidade para uma forma de resistência na qual “o poder da masculinidade pode ser usado como um adiamento contra o poder patriarcal” (p. 391).

O reconhecimento de Mulvey de que as formas narrativas do cinema clássico podem também oferecer outras formas menos rígidas de identificação, certamente arrefece o tom radical do argumento de seu primeiro ensaio, no qual asseverava que somente uma produção cinematográfica alternativa, livre de práticas ideológicas¹⁰, impediria tais identificações dominantes, ao mesmo tempo em que abririam o leque de formas de identificação alternativas. Todavia, se por um lado, o cotejo dos dois ensaios fornece a possibilidade de uma visualização e, até certo ponto, do desenvolvimento de seus argumentos, por outro, tanto sua elaboração teórica quanto a aplicação que faz dela nos filmes que interpreta, nos oferece um material interessante para pensarmos a peculiar função que cinema desempenhou nos escritos arrolados na teoria de posição-subjetiva.

Uma rápida descrição da estruturação dos dois ensaios fornece subsídios suficientes para entendermos essa questão: em ambos, salta aos olhos a preocupação de Mulvey em recapitular e explicar, de maneira excessivamente esquemática, conceitos psicanalíticos e o encadeamento

¹⁰ Em *Women's Pictures: Feminism and Cinema*, um livro extremamente panfletário do ideário feminista das décadas de 1960-70, Annette Kuhn vocifera contra o caráter altamente ideológico do cinema dominante que, para ela, de seus códigos narrativos e processos enunciativos, era responsável por construir posições subjetivas definidas por e a serviço de uma ideologia dominante (1982, p. 47-9).

desses com os códigos e aparatos do cinema dominante, tencionando expor a maneira como, no bojo da imbricada relação entre ambos, opera o prazer visual. Como já observado, a autora expõe seu argumento e articula questões de ordem diversa surpreendente domínio. A questão que nos chama atenção está, contudo, em seu tratamento dos filmes, ou melhor, na forma como os utiliza. Nos dois casos, tanto a escolha dos filmes quanto a abordagem utilizada, estes cumprem exclusivamente o papel de elucidar as proposições argumentativas construídas ao longo dos textos; enquanto objetos de uma atividade interpretativa, nesses ensaios, os filmes tem compromisso apenas de comprovarem uma posição teórica. Além disso, o encolhimento da posição do objeto, nesse caso, é também indicativo de que, juntamente com o anseio por aplicabilidade teórica, a teoria de posição-subjetiva inscreve os estudos de cinema no célebre deslocamento do foco de interesse pela obra, já transformada em Texto, para a entidade de leitor, arrolada na miríade de formulações teóricas do pós-estruturalismo.

Dessa forma, no final de “Prazer visual e cinema narrativo”, filmes dos diretores Hitchcock e Sternberg são tomados para explicitar os dois esquemas em funcionamento de uma ordem simbólica caracterizadora da figura feminina como objeto (p. 448-51). Em uma sintética explanação, destituída de qualquer preocupação em examinar pormenorizadamente a maneira como os aspectos formais dos filmes desses cineastas contribuem para a comprovação de sua tese, Mulvey, não avança muito além da enumeração de alguns títulos de filmes para comprovar que enquanto Hitchcock (o mais complexo, segundo ela) caminha em direção à investigação do voyeurismo, os filmes de Sternberg “fornecem exemplos de pura escopofilia pura” (p. 448). Ademais, embora sua tese sobre o “prazer visual” seja estreitamente fundada na crítica ao cinema clássico, a autora não faz nenhuma menção de como recursos técnicos como a manipulação encadeada na continuidade de edição, ou como os elementos do sistema de estruturação narrativa, por exemplo, opera sobre o espectador, incitando o voyeurismo. Compreendido por dois elementos – a estrutura da história clássica resultante das motivações psicológicas dos personagens e sistema fílmico de tempo – o sistema de estruturação narrativa manipula a trama de modo específico e, juntamente como o sistema de tempo, ambos entrelaçam-se em uma ordem

hierárquica onde estrutura da narrativa determina tempo e espaço¹¹. Embora esses códigos e convenções estilísticas do cinema clássico resultem em uma série de restrições para a expressão individual num cinema mais autoral e alternativo, justamente como critica Mulvey, esses recursos são sempre rearranjados em combinações determinadas pelo tipo de efeitos que a função narrativa pretende provocar no espectador. Logo, a demonstração do *modus operandi* dessas funções seria extremamente para entender a operação do voyeurismo e identificação, não como um esquema teórico a parte, mas em funcionamento nos filmes dos diretores citados.

O caso de “Reflexões sobre o ‘Prazer’” reforça ainda mais essa hipótese, posto que, nesse ensaio, a estratégia de abordagem dos filmes permanece. Nele, tem-se uma breve exposição das personificações edípicas no gênero *western* tomando como exemplo *O homem que matou facínora* (1962); a estrutura rígida de dois personagens centrais antagonistas caracteriza, para a autora, um sintomático de narrativa fílmica em que o homem é o condutor do veículo narrativo, não havendo, portanto, espaço para a mulher que não seja o de objeto de escopofilia. A abordagem serve exclusivamente a dois claros propósitos: elucidar os conceitos psicanalíticos já expostos; servir de contraponto à exposição seguinte de como as possibilidades de leitura, e identificação, são alteradas quando uma figura feminina passa ocupar uma posição de centralidade, como discutido acima. Nesse caso em particular o desinteresse por elementos formais do filme é ainda mais conspícuo, e contradição argumentativa ainda maior. Valendo-se do conceito de função do personagem baseado em *Morfologia do conto maravilhoso*, Mulvey afirma que o gênero *western* “traz uma impressão residual da primitiva estrutura narrativa de analisada por Propp nos contos populares”, além de também apresentar “laços estreitos com as observações de Freud sobre o devaneio” (p. 386). As explicações param por aí, no entanto, não qualquer referência pormenorizada sobre os que são essas postulações teóricas da teoria literária e da psicanálise ou sobre como esse encadeamento opera na narrativa fílmica do gênero *western*. Este, por sua vez, também não recebe a mínima delimitação conceitual.

¹¹ Ver Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, K. *The classical Hollywood Cinema* (1985).

Vale observar, todavia, que, alguns escritos dessa corrente inscrevem um novo estatuto ao que vem a ser a forma do filme assim com sua função. O tratamento das questões formais desloca-se dos elementos intrínsecos do filme¹² para uma formulação de bases psicanalíticas tencionada em investigar os dispositivos cinematográficos como uma máquina tecnológica, institucional e, sobretudo, ideológica com profundos efeitos na identificação espectral. O ensaio “Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base” (1970)¹³, de Jean-Louis Baudry, aparece como um sintomático exemplo dessa tendência, denominada posteriormente “teoria do dispositivo”. Nele, Baudry parte de uma consideração ampla acerca da falsa neutralidade dos aparelhos óticos para discutir questões como participação afetiva, o jogo das identificações e constituição do espectador como sujeito. Essas questões são articuladas a partir de uma esquematização que aproxima referenciais lacanianos (fase do espelho) e althusserianos (os aparelhos ideológicos) a fim de examinar o chamado “aparelho de base” do cinema: o sistema integrado câmera/imagem/montagem/projeto/sala escura. Em linhas gerais, a descrição Baudry acerca dessa maquinaria em operação revela, para ele, a existência de um “substrato inconsciente” profundo na identificação do espectador com as imagens projetadas na tela¹⁴ (p. 385). Logo, a sessão de cinema, como seu dispositivo de simulação, produz uma espécie de regressão análoga ao conceito laciano de “fase do espelho”, entendida como a matriz originária das experiências de identificação e na qual a criança pensa reconhecer a si mesma no espelho, iniciando um processo de definição do seu ego narcisisticamente como um corpo unificado e visível. O autor argumenta que, essa reativação do “efeito-sujeito”, recriada pelos aparatos cinematográficos, que caracteriza como aparelho psíquico substitutivo com o qual nos identificamos com prazer; conclui-se assim que o cinema “aparece como uma espécie de aparelho psíquico substitutivo, respondendo ao modelo definido pela ideologia dominante” (p. 385). Vale ressaltar que, dado seu interesse em discutir e apontar como o caráter essencialmente ideológico engendrado na experiência cinematográfica, Baudry parece muito mais empenhado em explicar os

¹² São eles: campo/contracampo, plano sequência, profundidade de campo, espaço/som fora de campo, montagem paralela, *raccord*, falso *raccord*, primeiro plano, entre outros.

¹³ Em *A experiência do cinema*, Ismail Xavier (Org.). p. 383-399.

¹⁴ Baudry vale-se até um gráfico para explicar esse funcionamento (p. 385).

complexos mecanismos do aparelho psíquico da base lacaniana do que os aparatos fílmicos. Assim como a utilização dos filmes por Mulvey, eles servem como uma grande tela na qual uma elaborada formulação teórica pode ser projetada com fins demonstrativos.

Os ensaios discutidos acima, ambos pioneiros e influentes, nos permitem apontar com mais consistência ao menos duas características que compõe a teoria de posição-subjetiva de forma geral, a saber: a preocupação em investigar as funções psíquicas e ideológicas do cinema; a noção de sujeito como categoria de conhecimento, definida em sua relação de identificação com os objetos e com os outros. Aliás, a ideia de que indivíduo é construído como sujeito epistêmica e socialmente é argumento central tanto para teoria de posição-subjetiva quanto para o culturalismo, que veremos a seguir, pois descreve uma configuração identitária adequada a um sistema social estruturado em papéis – trabalhador, patrão, intelectual –, com posições definidas na relação das lutas de classe. A estruturação social patriarcal elaborada no feminismo psicanalítico dos textos de Mulvey seria apenas uma variação de gênero sobre essa mesma moldura.

De modo geral, chama a atenção, contudo, que as críticas a essa corrente foram de ordem bem mais pragmática. Bordwell (2005) observa que a objeção mais recorrente centrou-se num certo tipo de fatalismo e inércia nessas esquematizações que não conferiam muito espaço nem propunham alternativas para se pensar em resistência por parte dos “atores sociais” contra as formas dominantes de representação, como o cinema clássico de Hollywood (p. 34). A crítica mais recente e de orientação pós-moderna (aquela que à medida que a tudo “dilui”, proporcionalmente também “multiplica”), considera que o ego unificado e engendrado pelo “aparelho fílmico” de Braudy não passa de uma falácia, já que no mundo contemporâneo celebrador da diversidade, só espaço para um tipo de subjetividade: a múltipla e fragmentada (cf. ALLEN; SMITH, 2005). Chama atenção, obviamente, a inexistência de qualquer tipo de formulação crítica que aponte para a maneira como esse molde da teoria de posição-subjetiva constitui-se como movimento da *Teoria* nos estudos de cinema. Ou seja, a teoria de posição-subjetiva, em seu encadeamento entre campos diversos como semiótica, psicanálise e o que mais convier (como as

versões de feminismo de Mulvey e marxismo de Baudry), seu ímpeto em utilizar os filmes como elucidações e formulações e posições teóricas previamente estabelecidas, caracterizou-se de fato como um recorte, uma variação no microcosmo dos estudos de cinema, do fenômeno *Teoria*, discutido por Durão. Destarte, da mesma forma que, no campo da teoria literária, o advento da *Teoria* conferiu ao literário um estatuto incerto e dispensável, como observa Durão¹⁵, nos estudos de cinema, a dinâmica, como procuramos demonstrar, não foi diferente.

Contudo, existe no caso dessa área em particular uma contingência histórica que torna essa sujeição uma contradição, no mínimo, irônica. Se por um lado, a corrente de posição-subjetiva passou a tratar os filmes exclusivamente como índices para o exame de uma determinada estruturação psíco-social, por outro lado, foi justamente através dela que os estudos de cinema atingiram o almejado status de campo, através sua inclusão de disciplina acadêmica. Não surpreende também o fato de que isso tenha acontecido justamente no final da década de 1960, quando outro movimento que viria a se solidificar e ditar as normas na produção teórica também o encontrava-se em ascensão, os Estudos Culturais, conjurando aquilo que na observação irônica de Bordwell, configurou-se como o momento em que “uma arte de massa encontrava seu espaço na educação de massas” (p. 25). Dessa forma, a emergência da corrente culturalista, sua consolidação no meio acadêmico durante a partir de meados da década de 1980, que, com seu apelo a historicização da teoria, mudou palavras-fetiche do vernáculo teórico como “ideologia” e “sociedade” por “cultura”, mostrou-se como uma atrativa solução para superação das limitações estruturantes da teoria de posição-subjetiva. Todavia, como ressaltam Allen e Smith, o movimento de transição entre ambas não se deu pela ruptura, mas sim por uma espécie de continuidade nas premissas doutrinárias, que findou por produzir diferentes versões da mesma corrente, cada qual com suas peculiaridades (2005, p. 71-84).

Seja como for, a influência e o interesse por aspectos culturais na teoria do cinema o não se trata de uma inovação e um sintoma exclusivo do

¹⁵ Para uma discussão acerca do fenômeno da Teoria e modo como ela, em sua forma ubíqua, afeta todas as áreas da produção epistemológica, ver Durão, *Giros em falso no debate da teoria* (2008) e *Breves observações sobre a teoria, suas contradições e o Brasil* (2004).

vigor da *Teoria*, tanto nos trabalhos de Benjamin sobre cinema quanto no interesse de Kracauer sobre o impacto do cinema na realidade social, para ficarmos apenas em dois teóricos que se detiveram sobre essa questão antes de 1960, percebe-se a relevância da dimensão cultural como eixo fundamental na discussão das transformações na experiência social configurada pelos ditames das relações entre mercado, trabalho e capital na vida moderna. De forma análoga, o particular interesse da teoria de posição-subjetiva pelos efeitos ideológicos do cinema nos processos de identificação e construção da subjetividade, apontados nos trabalhos de Mulvey e Braudry, pode ser interpretado como uma reminiscência das investigações acerca das imbricadas relações entre cinema e realidade, características do trabalho de teóricos da teoria realista como Bazin e Kracauer. Além disso, a dimensão da cultura ocupa também um lugar de destaque nos debates acerca do pós-modernismo. Em linhas gerais, baseados na proposição de que os ditames do capital multinacional regem a vida contemporânea, resultando em uma equivalente fragmentação e achatamento da experiência, teóricos apologistas como Linda Hutcheon, por exemplo, tecem considerações acerca da capacidade do cinema, junto com as demais mídias de massa, produzir cada vez mais uma espetacularização da vida. Em contraposição, destaca-se a crítica de Jameson, tanto à forma hodierna de configuração de status da cultura quanto ao entusiasmo e perspectiva alvissareira de seus célebres teóricos.

Não obstante, a linha culturalista de maior influência na teoria do cinema, assim como nas demais áreas da produção acadêmica contemporânea é, indubitavelmente, a dos Estudos Culturais, cuja conceitualização mais geral da noção de cultura pode ser traduzida como o local de confronto de diversos grupos em certame por suas agendas específicas (cf. HALL, 1986). No que tange sua relação com o cinema, a abrangência de seu influxo é tamanha que se pode facilmente questionar se a produção teórica sobre cinema hoje existe somente por que o cinema também faz parte dos interesses da teoria cultural. Um interessante canal para se delinear tanto o impacto dos Estudos Culturais quanto a forma que ele vem caracterizando a teoria de cinema recente dá-se pelo exame dos trabalhos dos críticos norte-americanos de cinema Robert Stam e Ella Shohat, cuja prolixa produção e crítica concentram-se, sobretudo, nas representações culturais e políticas do cinema – especialmente o não

eurocêntrico – e demais mídias, pensados a partir de uma concepção multiculturalista.

Seu volumoso livro *Crítica da imagem eurocêntrica*, lançado recentemente no Brasil, caracteriza-se como um amplo apanhado daquilo que é propalado como o paroxismo da “diversidade” epistemológica corrente. Para isso, propõe-se tratar “transdisciplinariamente” (uma das muitas palavras-fetichê dos Estudos Culturais) questões acerca da representação eurocêntrica em diversos campos como História, Literatura e, particularmente, Cinema e demais mídias. Em sua maior parte, o interesse central recai evidentemente em recapitular questões que, até certo ponto, elucidem explicações acerca de temas sempre muito “abertos” como multiculturalismo, pós-colonialismo e representações identitárias; sempre alertando que, por se tratarem de assuntos complexos, qualquer tentativa fechada de definição seria um anátema. Além disso, embora se façam repetidas ressalvas de que os “neoconservadores tenham caricaturado o multiculturalismo como uma rejeição dos clássicos europeus”, a crítica aqui não se dirige à Europa, mas sim, a um abstrato eurocentrismo, redutor da diversidade cultural a uma perspectiva paradigmática da Europa como o único ponto de produção de significados; uma espécie de “centro de gravidade do mundo, como ‘realidade’ ontológica em comparação com a sombra do resto do mundo” (p. 20). A linha argumentativa segue análoga ao raciocínio empregado por Said na epitomada obra dos Estudos Culturais, *Orientalismo: oriente como invenção do ocidente* (2003), acerca das estratégias e formas representativas sob as quais o ocidente erigiu representações identitárias tanto do “outro”, não europeu, em especial o ocidental, quanto de si mesmo. No que tange a relação entre forma e conteúdo, chama atenção à maneira como que, para os autores, a temática da abundância, diversidade e fragmentação, vociferadas *ad nauseam* no argumento central, constituem-se também como elementos de estruturação retórica do texto; assim, a extensa enumeração de um extenso escopo de filmes, outros tipos de vídeos, documentários, e congêneres, são jogados desregradamente na *mélange* do grande *melting pot*; como se uma apurada discussão acerca da “multiplicidade racial”, por exemplo, não devesse em absoluto prescindir de mencionar uma listagem de títulos. Este, aliás, é um dos traços marcante na forma de abordagem de filmes entre os escritos da teoria de posição-subjetiva

e do culturalismo; neste último, instaura-se uma tendência de “abordagem de repertório”, onde uma proposição é exemplificada com a enumeração com uma dezena de títulos¹⁶. Da mesma maneira, o cruzamento, ou interconexões, como eles preferem chamar, das variadas referências culturais e geopolíticas, não oblitera o fato de que o latente empenho em rompimento com linearidade espaço-temporal tenciona criar uma sensação de complexidade e resistência à totalidade, numa espécie de virtuosismo retórico, não passa de uma falácia argumentativa¹⁷.

Todavia, dentre os problemas apontados, o mais intrigante certamente refere-se à própria temática geradora do livro. Mais de cinco décadas após início da crítica pós-colonial (e sua literatura correspondente), o lançamento de um extenso livro¹⁸, cuja temática busca traçar uma genealogia de como o repertório de representações (seja no registro escrito ou visual) engendrado pelo chamado discurso eurocêntrico forjou imagens e estereótipos identitários, não representa nenhuma novidade, seja ao debate dos Estudos Culturais, ou mesmo à teoria de cinema, visto que, desde o inflamado, e hoje canônico ensaio de nigeriano Chinua Achebe, “An image of Africa: racism in Conrad’s *Heart of Darkness*” (1973), alertou o mundo sobre as imprecisões e estereótipos nas formas de representação do “outro” erigidas pelo cânone ocidental, abriu-se as comportas para uma torrente de “respostas”, “romances de releitura e rescrita”, e toda sorte de produção anti-cânone da qual emanou o gênero pós-colonial.

Diante do exposto, não há como não pensar um livro como este, como a sintomática expressão de mercado editorial que encontrou na máquina acadêmica norte-americana de produção de artigos, livros e congressos, um nicho com possibilidades múltiplas e inesgotáveis de lucros. É justamente dentro dessa conjuntura que o livro de Shohat e Stam explica sua razão de ser: mais do mesmo, uma variação sobre o mesmo tema dos Estudos Culturais, ou

¹⁶ Esse *modus operandi* domina quase todo o livro, mas destacaria os capítulos “Etnicidades-em-relação” (p. 313-353) e “O cinema terceiro-mundista” (p. 355-405).

¹⁷ Ver a excelente crítica que Durão faz o estilo obscurantista de escrita de Gayatri Spivak que, entre outras coisas, resvala num “narcisismo patente” e numa assoberbada valorização do “eu”. Em DURÃO, *Da politização da desconstrução em Gayatri Spivak*, 2009, p. 296.

¹⁸ São oito capítulos distribuídos em mais de quinhentas páginas.

para ser mais explícito, um livro que procura apenas ilustrar¹⁹ através de sua abundante referência a filmes e outras produções midiáticas o argumento de Said em *Orientalismo* sobre o processo de construção da alteridade. Difícil é não sentir o sabor de algo requentado e não perceber, mais uma vez, o empenho e o anseio em ter uma proposição teórica aplicada e comprovada.

Já a posição de Shohat e Stam quanto ao status da teoria do cinema na atualidade fica exposta no ensaio “Teoria do cinema e espectralidade na era dos ‘Pós’”, que encerra a o primeiro volume da coletânea coligida por Ramos, ou ainda, no capítulo final de *Introdução à teoria do cinema*, de Stam, intitulado “Pós-cinema: a teoria digital e novos meios”. Nesses dois textos, advoga-se que o desenvolvimento das tecnologias audiovisuais representa um dramático sobre praticamente todas as questões elaboradas pela teoria do cinema e, embora muitos vaticinem de forma apocalíptica o fim do cinema e a improdutividade de qualquer tentativa de elaboração teórica, a situação de ambos (cinema e teoria) assemelha-se muito os primórdios do surgimento do cinema como meio. Ou seja, o reconhecimento de sua crise enquanto campo teórico autônomo pode ser entendido como a possibilidade de um novo recomeço, repleto de possibilidades. Nesse tom alvissareiro, ambos avaliam que a conjuntura de um mundo onde a cultura encontra-se amplamente internacionalizada, uma teorização sobre o cinema não pode/deve se confinar em molduras totalizantes. Nessa linha, seguem as mais estapafúrdias e equivocadas asserções como: a mesma globalização que dissemina e impõe conteúdos culturais, produz paradoxalmente pontos de resistência, uma vez que a falência do conceito de identidade vinculada às nações possibilita a formação de alteridades em comunidades desvinculadas de espaços territoriais ou regimes políticos.

Por fim, penso ser salutar encerrar essa discussão tecendo algumas considerações acerca da forma como configuração da teoria contemporânea do cinema penetra no Brasil e afeta de maneira incisiva a modesta e parca

¹⁹ Uma posição mais radical classificaria esse a motivação para um livro como esse, no mínimo, como oportunista.

produção crítica de cinema²⁰. O “A alegoria histórica”, de Ismail Xavier, certamente o nome mais proeminente nome da crítica de cinema brasileiro, reflete inequivocamente a força e influência dos Estudos Culturais, traduzida numa espécie de sintonia com essa forma de crítica e que corrobora a máxima acerca da tradição dos círculos acadêmicos brasileiros como importadores e ávidos consumidores de formulações teóricas anglo/francofônicas. Era de se esperar que, justamente pela sua posição de crítico alocado em um país com tradição de aplicação de teorias, Xavier pudesse apontar os problemas, equívocos e falácias de uma teorização que elegeu noções frouxas como pluralidade, diversidade, diferença como única via paradigmática. Contrário a isso, o crítico brasileiro filia-se justamente ao conceito “pós-colonial” e suas estratégias de resistência, tão caras aos Estudos Culturais, para argumentar que a produção cinematográfica contemporânea (hispano-americana e brasileira), cada vez mais, vem valendo-se “estrategicamente” do esgotamento e fragmentação da categoria de alegoria na reelaboração do conceito de nação. Ora, surpreende tal asserção quando se testemunha o movimento contrário: filmes centrados em temáticas como diversidade, resistência, biografia de mártires, violência, pobreza e injustiça social²¹ vêm, cada vez, tornando-se grandes sucessos bilheterias advogam ainda pelo endêmico potencial de resistência do “cinema pós-colonial”, caracterizado por movimentos estéticos de contra-cinema com alguma expressão entres décadas de 1960-70 como o Movimento do Cinema Novo, no Brasil, os filmes latino-americanos produzidos sob a influência do manifesto “Cinema Imperfeito” do cubano Julio Garcia Espinosa (1969).

²⁰ A penetração e forma como os Estudos Culturais vêm ditando os paradigmas na produção de crítica de cinema no cenário acadêmico brasileiro constitui, certamente, uma fecunda matéria para reflexão que o espaço deste trabalho não abarca. Mas é, sem dúvidas, uma questão a ser debatida.

²¹ Diversidade e tolerância sexual: *Transamérica* (2006); exploração de nações africanas: *O jardineiro fiel* (2006); *Diamante de sangue* (2007); ditadores e guerra civil na África: *Hotel Ruanda* (2004), *O último rei da Escócia* (2006); oriente médio: *Persépolis* (2007); biografia de mártires: *Diários de motocicletas* (2004), *Che* (2009); violência, pobreza e injustiça social: *Cidade de deus* (2002), *Quem quer ser um milionário* (2008).

Referências

- ACHEBE, C. An image of Africa: racism in Conrad's heart of darkness. In: LEITCH, V. (Org.). *The norton anthology of theory and criticism*. 2001, p. 1783-1794.
- ALLEN, R; SMITH, M. Teoria do cinema e filosofia. In: RAMOS, F. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. Trad. Fernando Mascarello. São Paulo: Senac, 2005, p. 71-112.
- ANDREW, J. D. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Trad. Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.
- BAUDRY, J. L. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. Trad. Vinícius Dantas. In: Xavier. I (Org.). *A experiência do cinema*. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003, p. 383-399.
- BORDWELL, D. Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. In Ramos (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. Trad. Fernando Mascarello. São Paulo: Senac, 2005, p. 25-70.
- BORDWELL, D.; STAIGER, J. THOMPSON, K. *The classical hollywood cinema*. New York: Columbia University Press, 1985.
- DURÃO, F. *Giros em falso no debate da teoria, v. 10*. Rio de Janeiro: Estudos Neolatinos, 2008, p. 54-69.
- DURÃO, F. Breves observações sobre a teoria, suas contradições e o Brasil. *Revista de Letras, v. 44, n. 1*. São Paulo: 2004, p. 81-95.
- DURÃO, F. Da politização da desconstrução em Gayatri Spivak. *Revista de Letras, v. 49, n. 2*. São Paulo: 2009, p. 289-301.
- EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Trad. Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1990.
- GLEDHILL, C. *Home is where the heart is: studies in melodrama and the woman's film*. Londres: British Film Institute, 1987.
- HALL, S. Cultural studies: two paradigms. In: COLLINS, R. *Media, culture, and society: a critical reader*. Londres: Sage, 1996, p. 32-45.
- KRACAUER, S. *From caligary to Hitler: a psychological history of the german film*. Trad. Leonardo Quaresima. Princeton University Press, 2004.

KUHN, A. *Women's pictures: feminism and cinema*. Londres: Routledge, 1982.

METZ, C. *A significação no cinema*. Trad. Jean-Claude Bernardet. 2. ed. São Paulo: Perspetiva, 2007.

METZ, C. *Linguagem e cinema*. Trad. Marilda Pereira. São Paulo: Perspetiva, 1980.

METZ, C. *The imaginary signifier: psychoanalysis and the cinema*. Trad. Celia Britton. Bloomington, 1982.

MULVEY, L. Prazer visual e cinema narrativo. Trad. João Luiz Vieira. In: XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema*. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003, p. 437-453.

MULVEY, L. Reflexões sobre "Prazer visual e cinema narrativo" inspiradas por *Duelo ao Sol*, de King Vidor (1946). Trad. Silvana Vieira. In: RAMOS, F. P. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica, v. 1*. São Paulo: Senac, 2005, p. 381-392.

RAMOS, F. P. *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica, v. 1*. São Paulo: Senac, 2005.

RAMOS, F. P. *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional, v. 2*. São Paulo: Senac, 2005.

SAID, E. *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. 2. ed. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2006.

SHOHAT, E; STAM, R. *Crítica da imagem eurocêntrica*. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SHOHAT, E; STAM, R. Teoria do cinema e espectadorialidade na era dos "pós". Trad. Fernando Mascarello. In: RAMOS, F. P. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica, v. 1*. São Paulo: Senac, 2005, p. 381-424.

TURNER, G. *Cinema como prática social*. Trad. Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.

XAVIER, I. *A experiência do cinema*. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

XAVIER, I. A alegoria histórica. In: RAMOS, F. P (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica, v. 1*. São Paulo: Senac, 2005, p. 339-379.

Recebido em 15 de julho de 2016

Aceito em 8 de agosto de 2016

APROXIMAÇÕES ENTRE O TEXTO FALADO E O TEXTO ESCRITO (LITERÁRIO): A CONSTRUÇÃO DA ORALIDADE EM “CORÇÃO DE MÃE” DE RUBEM BRAGA

Carolina dos Santos Rocha¹

Maria José Gordo Palo²

Resumo: Tendo como ideal a objetividade, o texto escrito pode, principalmente na modalidade literária, aproximar-se do texto oral, por meio de recursos textuais como a pausa, tópicos, subtópicos e digressões. Este artigo investiga estas aproximações apresentando em análise a crônica “Corção de Mãe” de Rubem Braga publicada na antologia *Morro do Isolamento*. Apresentamos suporte teórico que discute as duas modalidades, o texto falado e o texto escrito literário e, entre as referências, destacamos, Dino Preti e Hudinilson Urbano.

Palavras-Chave: Oralidade. Crônica. Rubem Braga.

APPROCHES BETWEEN THE ORAL TEXT AND WRITTEN TEXT (LITERARY): THE CONSTRUCTION OF THE ORALITY IN “CORÇÃO DE MÃE” OF RUBEM BRAGA

Abstract: In order to achieve objectivity the written text can, especially in the literary mode, approach the oral text through textual features such as pause, topics, subtopics and digressions. This article intends to investigate these approaches through a chronicle’s analysis “Corção de Mãe”, by Rubem Braga, published in the anthology “Morro do Isolamento”. For this, we present theoretical support discussing the two modes, the oral text and written literary text, among references highlight Dino Preti and Hudinilson Urbano.

Keywords: Orality. Chronicle. Rubem Braga.

¹ Mestranda no Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP); Bacharel e Licenciada em Letras — Universidade de São Paulo (USP-SP). Endereço eletrônico: carolrocha83@yahoo.com.br.

² Professora Doutora do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária (PUC-SP). Endereço eletrônico: mpalo@terra.com.br.

Introdução

Por que, em alguns textos literários, é possível perceber uma aproximação com a cultura oral que atravessa gerações através da literatura? Quais elementos linguísticos o texto literário nos oferece que o aproxima desta cultura primordial? Quais elementos comuns existem entre textos orais e o texto literário? Este trabalho visa responder essas perguntas sob a perspectiva teórica discutida por alguns autores, entre eles, Dino Preti (2004) e Hudinilson Urbano (2000).

Para análise de *Coração de Mãe*, crônica de Rubem Braga, foi adotado o princípio que afirma a ideia de *continuum* entre o texto falado e o texto escrito (NEVES, 2012), ou seja, um texto não pode ser definido puramente como “oral” (falado) ou como puramente escrito (elaborado) uma vez que elementos linguísticos comuns permeiam um e outro, como por exemplo, a presença de um interlocutor: quem fala/escreve pressupõe um interlocutor/leitor. Esta perspectiva problematiza um ponto de vista tradicionalista que separava dicotomicamente o texto escrito do texto falado, por meio de alguns recursos linguísticos. Apontamos como exemplo desta perspectiva tradicionalista os manuais de redação para uso jornalístico, pois atendendo à premissa de evitar a oralidade, recomendam a objetividade por meio de frases curtas e que contenham uma só ideia³. No entanto, a análise da crônica “Coração de mãe” demonstra que é possível desenvolver um tópico (tema central) e seus subtópicos, como acontece na língua falada, sem perder a objetividade traduzida na elaboração literária.

Este estudo também faz uma análise dos elementos ditos propriamente literários – personagens, narrador e autor (extraliterário) uma vez que, é por meio da construção desses elementos que a intenção do texto é revelada: aparentemente escrita como uma conversa, o gênero textual “crônica” traz temas universais para serem discutidos.

³ Manual de redação *Folha de S. Paulo* disponível em <http://www.acmcomunicacao.com.br/wp-content/midias/Manual-de-Redacao-Folha-de-SP.pdf>. Acesso em 06 ago. 2016.

O gênero textual “crônica”

Na antologia *Morro do isolamento*, com crônicas datadas de setembro de 1934 a abril de 1945, foi publicada a crônica *Coração de Mãe* de Rubem Braga, objeto deste estudo. Nela, o narrador introduz sua narrativa em tom de “causo”, dizendo que não vai contar certos detalhes do acontecido: aqui está em jogo o *dizer* e o *não dizer*, pois em um tom de uma fofoca, a crônica tem início: “O nome da rua eu não digo, e o das moças muito menos”. O caso é que o narrador, morador do Catete, deve contar a confusão ocorrida entre duas moças – Marina e Dorinha – e a sua mãe, todas vivem em uma pensão no Catete. Este é o tema principal da crônica.

O anonimato, de um lado, é um traço do gênero “crônica”, um recurso que tanto serve para aproximar o leitor como numa roda de conversa, quanto prefacia um tema complexo sobre aparência de *conversa fiada*, termo usado por Antônio Cândido (1992) em *A vida ao rés-do-chão*. Por outro lado, como em *Coração de Mãe*, o causo popular também tem como traço característico o anonimato, o que aproxima a crônica de Braga à **cultura oral**: as primeiras narrativas eram transmitidas de boca em boca e proporcionavam um ensinamento, uma reflexão. O jogo linguístico construído na narrativa contradiz o narrador quando afirma o *não dizer*, pois informa ao leitor vários detalhes sobre o “causo”, como por exemplo, a fama posterior adquirida pelas moças como cantoras do rádio, o nome da rua, do bairro e das moças.

Outro traço formador da crônica é o flagrante do cotidiano, uma vez que, o texto é encomendado pelo jornal e deve atender ao “furo” jornalístico, narrando algo inesperado que prenda a atenção do leitor. Sobre esse aspecto, Arriguchi, em *Braga de novo por aqui e Fragmentos sobre a crônica* (1987, p. 35) comenta: “[...] os olhos do cronista treinado no jornal para o flagrante do cotidiano, afeitos à experiência do choque inesperado em qualquer esquina, estão preparados em meio à vida fragmentária, aleatória e fugaz dos tempos modernos, para a caça de instantâneos”.

Por outro lado, a crônica deve atender também aos traços definidores da literariedade enquanto gênero. Esse viés literário também foi comentado pelo crítico citado acerca da obra de Rubem Braga, cronista nato: “Não raro ela adquire assim, entre nós, a espessura de texto literário, formando-se pela

elaboração da linguagem, complexidade interna pela penetração psicológica e social, pela força poética ou pelo humor, uma forma de conhecimento de meandros sutis de nossa realidade e, de nossa história” (ARRIGUCHI, 1987, p. 53).

Entre comentários e reflexões acerca da vida, o narrador de *Coração de Mãe* convida o leitor a percorrer sobre outros assuntos desta conversa elaborada: um céu azul que não pertence ao bairro ou sobre a cidade de Niterói ou, ainda, refletir sobre a linguagem utilizada pelos personagens deste caso escrito.

Com ares de passeio pelo bairro do Catete, tal e qual um turista, o leitor é conduzido, chegando ao final da leitura surpreendido com a ressignificação do clichê “coração de mãe”: uma mãe, aparentemente imoral, se mostra ofendida com a falta de moral das filhas e as recolhe novamente à pensão da qual as expulsara em nome dos bons costumes. Os ditados populares *coração de mãe não se engana* e no *coração de mãe sempre cabe mais um* parecem permear a intriga deste texto elaborado de maneira irônica: as moças, Dorinha e Marina aparentemente não fizeram nada grave, mas a mãe – por ter um coração que não se engana – as expulsa, aliás, sobre isso, diz o narrador: “coração de mãe é aflito e severo” [linha 36]. A pensão, como coração de mãe, está sempre movimentada, “pululante de funcionários, casais, estudantes, senhoras bastante desquitadas” [linha 9].

Segundo Maria Helena Moura Neves em *As estratégias discursivas e suas implicações na relação entre oralidade e escrita – um estudo do parêntese na crônica* (2012), a crônica é um gênero textual com alto nível de contextualização. Ligada sempre ao cotidiano, a crônica pode revelar os costumes da época e traz ainda, afirma a autora, forte engajamento pessoal: “uma crônica deixa ver quem a cria, traz sua perspectiva, sugere seus interesses sem necessariamente revelar o próprio autor e ao mesmo tempo, engaja o leitor mediante comunhão de interesses” (NEVES, 2012, p. 6). Sendo assim, ao analisarmos o papel da mulher da década de 40 (época que foi publicada a crônica) – mantenedora do lar, amorosa e dedicada – em contraponto ao retrato na crônica analisada, a mãe de *Coração de Mãe* vai à contramão de tudo isso: segundo o narrador, Dona Rosalina age como um elefante (“A conversa foi

interrompida da maneira pela qual um elefante interromperia a palestra amorosa de dois colibris na relva”), [linha 44], com fúria (“veio uma palavra que elevou dona Rosalina ao êxtase da fúria”), [linha 54], faz um discurso violento (“Nessa porta dona Rosalina fez um comício [...] foi das coisas mais violentas que já se disseram em público neste país”) [linha 69] e, finalmente “agarra as filhas pelos braços” (“desceu feito uma fúria, abriu caminho na massa compacta e agarrou as filhas pelos braços, gritando”) [linha 122].

Desta reflexão sobre o papel social “mãe” e os valores morais da época que o cercam, a crônica de Rubem Braga transcende o circunstancial – narrar um “causo” – com o desfecho em tom reflexivo: “não há nada, neste mundo, como o coração de mãe” [linhas 125 e 126], finaliza o narrador. Sobre esse aspecto, afirma Jorge de Sá, em *A Crônica* (2005, p. 20): “imitando a estrutura de conversas, o cronista começa a falar de um tema (ou subtema) e acaba nos conduzindo a outro tema bem mais complexo, embora nem sempre percebido por nós”.

O narrador

Em *Coração de Mãe*, o narrador em primeira pessoa com ciência parcial dos fatos divide-se em I. narrar o acontecido, por vezes dando voz ao personagem em discurso direto; II. expor sua opinião acerca das personagens, cito: “A tendência das moças detentoras de olhos azuis é para ver a vida azul celeste; e dos canários é voar” ou ainda em “[...] mas o coração das mães é aflito e severo” e; III. como personagem coadjuvante como podemos verificar em “[...] nós, do Catete, somos verdadeiros *gentlemen*”. Portanto, enquadrá-lo apenas como um narrador em 1ª pessoa não despreveria suas múltiplas funções.

Segundo Hudinilson Urbano (2000), o enunciador do discurso se desdobra em autor, peça extradiegética e, em narrador, delegado do autor e encarregado dos conteúdos narrados. Ao autor, cabe a escolha da história, o planejamento, a organização estrutural e a intenção. Assim, ao ler *Coração de Mãe* é possível inferir que o texto tenha sido elaborado para, primeiramente, narrar um causo e, também, comentar ou refletir acerca dos papéis sociais representados àquela época: a mãe e as filhas. Para confirmar essa hipótese, é

possível analisar a linguagem: apropriada para ambientar o leitor na cenografia da fofoca em uma pensão, moradia popular. Para isso, o autor que é extradiégetico escolhe alguns recursos sonoros, sinais de pontuação e construção sintática com base em adjetivos, que tornam a linguagem mais popularesca, com um ritmo próprio de fala.

As personagens

O narrador apresenta as personagens centrais deste “causo”: duas moças loiras e cantoras, Dorinha e Marina, e sua mãe, Dona Rosalina. As moças falam em discurso direto em dois momentos apenas: “Pois é... a velha é muito cacete. Não, não liga a isso não. É cretinice da velha, mas a gente tapeia. Olha nós vamos ao dentista às 5 horas. É...” e, “E a senhora também! Pensa que estou disposta a viver ouvindo desaforo? A senhora precisa deixar de ser...” [linhas 41, 42, 51, 52 respectivamente]. Em discurso direto, a personagem Dona Rosalina, a mãe, apresenta-se em três momentos: “Fora! Para fora daqui, todas duas!”, “Passem já! Vão fazer isso assim assim, vão para o diabo que as carregue, suas assim assim! Não ponham mais os pés em minha casa!” e, finalmente em “Passem já para dentro suas desavergonhadas!” [linhas 56, 62, 63, 124 respectivamente].

Os verbos introdutórios das falas de Dona Rosalina parecem traduzir sua personalidade forte e autoritária. São eles: “vociferar” (“A velha vociferava que aquilo era uma vergonha”) [linha 46]; “berrava” (“ao mesmo tempo que dona Rosalina berrava”) [linha 55] e “gritava” (“Outras palavras foram gritadas”, diz o narrador e “agarrou as filhas pelos braços, gritando”) [linhas 60 e 123 respectivamente]. Destaco ainda os verbos que descrevem as ações de Dona Rosalina e os elementos descritivos (adjetivos e complementos nominais) que contribuem na construção de sua personalidade: “preferia matar aquelas duas pestes”, “[...] elevou Dona Rosalina ao êxtase da fúria” [linha 54], “as moças foram empolgadas em um redemoinho de tapas e pontapés” [linha 55]. A mãe, diferente dos padrões de recato e discrição da época, faz um comício e, empurra as filhas porta a fora de casa.

É importante também, destacar a intervenção do narrador no discurso direto deste personagem: quando Dona Rosalina expulsa as moças de casa, “vocifera” algo indizível – provavelmente palavrões – o narrador então substitui a palavra indizível por “isso assim assim” (“Vão fazer isso assim assim, vão para o diabo que as carregue, suas assim assim!”) [linhas 62 e 63 respectivamente] criando um tom jocoso e curioso. Tal intervenção expõe a elaboração do texto e a preocupação com a verossimilhança, pois numa discussão dificilmente alguém diria “assim assim” no lugar de um palavrão. No entanto, ao reproduzir um acontecido, passar a diante uma fofoca, o locutor pode fazer essa substituição por pudor ou para atenuar a força das palavras utilizadas pela senhora.

Por outro lado, os modalizadores⁴, elementos descritivos que acompanham as ações das moças, parecem demonstrar uma personalidade sedutora. Estão assim no texto: “com voz muito doce” e, “Houve *ligeira* reação partida de Marina, assim articulada”, sendo que *ligeira* pode ser a maneira como a moça se defendeu, rápida, ou ainda pode ser entendido como breve, curta articulação e comprovaria a hipótese de que a moça carrega certa astúcia, é maliciosa. Todavia, embora, os verbos introdutórios de fala destas moças sejam mais amenos que os da mãe, as falas propriamente ditas revelam certa insubordinação ou desobediência, marcas de uma personalidade forte: “Pois é... a velha é muito cacete” [linha 41] diz Dorinha e Marina: “Pensa que estou disposta a viver ouvindo seus desaforos?” [linha 51].

Os outros personagens, secundários, não são apresentados em discurso direto e tampouco em discurso indireto, exceto em “Em certo momento um caixeirinho do armazém *disse que*”, [linha 102]. Porém, os verbos que descrevem as ações dos homens são bastante significativos. Solidários às moças, esses homens revelam cenas de gentilezas em excesso. Os verbos que destaque são:

- “sugerir”, duas vezes [linhas 82 e 105, respectivamente]: [...] *o precursor aproximou-se de Marina e sugeriu que em sua pensão [...] havia dois quartos*

⁴ Entendido como estratégia linguística discursiva que está a serviço da manifestação de subjetividade do enunciador.

vagos / Um jovem oficial do gabinete do Ministério da Agricultura sugeriu que elas fossem para casa de sua irmã;

- “propor”, duas vezes [linhas 85 e 95, respectivamente]: *Um segundo a esse tempo sitiava Dorinha, propondo chamar um táxi[...]/ [...]um estudante de medicina [...]tomou coragem e propôs conduzi-las para o Uruguai.*

- “oferecer”, quatro vezes [linhas 87, 93, 103 e 108] e seu sinônimo “ofertar” [linha 107]: *[...] alguns presentes, que ofereceram bons carros particulares / Um bacharel pela Faculdade de Niterói [...] ofereceu-se, não obstante, para levar os dois canários / Essa ideia brilhante de oferecer uma proteção de toda família venceu em toda linha / [...]um bancário, intrépido, ofereceu três mães, à escolha; [...]com um gesto largo ofertando-lhes a proteção de sua própria mãe, dele.*

- “indicar” [linha 106] *Um doutorando indicou a residência de sua irmã casada [...];*

- “conduzir” [linha 119]: *até o motorista da Limpeza Pública quis à viva força conduzi-las para a boléia do grande caminhão;*

- E por fim, diz o narrador, todos os personagens masculinos “procuravam passar a mão pelas cabeças das mocinhas” [linha 113]: *O mais comovente era ver como todos aqueles bons homens procuravam passar a mão pelas cabeças das mocinhas [...].*

A construção do texto com estes verbos e seus complementos em contraponto ao ocorrido – oculto ao leitor – levam à dúvida: as moças são de fato inocentes? A mãe tem razão? Por que ou para quê os homens são tão gentis?

A construção da oralidade

Quanto à sonoridade, as expressões populares e as aliterações reproduzem um ritmo de fala respectivamente em, “**p**ardieiro **p**ardarrão”; “**a**ndanças e **p**arranças”, “tropos que tais” e; em “**v**erdades muito duras foram proferidas em **v**oz muito alta. A **v**elha **v**ociferava que aquilo era **v**ergonha [...]”;

Ainda no exercício da linguagem, o autor se vale do uso do exagero, típico do discurso da fofoca: “De todos os lados apareceram os mais bondosos homens – funcionários, militares, estudantes, bacharéis, engenheiros-sanitários, jornalistas, comerciários, sanitaristas e atletas – fazendo os mais tocantes oferecimentos”. Ou com uso de intensificadores em, “[...] foi das coisas mais violentas que já se disseram em público neste país”. Também utiliza adjetivos talvez para intensificar as “cores” da fofoca, por exemplo, no uso metafórico de “Creio ser inevitável dizer que eram como dois excitantes e leves canários belgas a saltitar em feio e escuro viveiro”. Enfim, o cenário é vivo: uma casa de pensão lotada habitada, pelos mais diferentes tipos populares, onde a privacidade e a intimidade não são valores preservados.

Quanto ao uso das reticências, elemento linguístico que marca uma aproximação com a oralidade porque pode indicar pausa – típico da fala – há três ocorrências com funções diferentes no texto:

- Em discurso direto, servem para indicar uma pausa para elaboração e/ou introdução de uma nova fala: *Pois é... a velha é muito cacete / A senhora precisa deixar de ser...*
- Na fala do narrador, atuam como item de elaboração do seu discurso: *A velha ... Essa expressão mal-azada foi o princípio da tormenta.*

A respeito da parentetização, Neves (2012) afirma que a ocorrência desse recurso no texto escrito pode ser visto sob duas perspectivas: do ponto de vista da língua falada, os parênteses são semelhantes às pausas realizadas na enunciação e, sob o ponto de vista da língua escrita, o uso da parentetização pode ser interpretado como uma marcação de estilo. Durante a leitura da crônica é possível perceber que, a primeira e a segunda ocorrência imprimem uma cadência na progressão narrativa, alterando o ritmo da leitura, impô-lo uma pausa. Essa pausa “obrigatória” aumenta as expectativas do leitor, em relação ao desfecho da intriga narrada e, revela um trabalho de elaboração feito pelo autor com objetivo de manter a atenção do leitor. Essas ocorrências também podem indicar ocorrências de digressões dentro dos tópicos discursivos, sob o ponto de vista do texto oral, pois o tópico – aquilo acerca do que se fala, segundo Fávero (2003) – neste caso é a intriga entre mãe e filhas.

Sendo assim, a parentetização é mais um recurso linguístico que aproxima texto escrito ao texto oral.

Na crônica em análise são três ocorrências dos parênteses. Segundo Neves (2012) esse recurso linguístico utilizado na crônica pode ser interpretado como um índice de aproximação com a oralidade, uma vez que, por meio dos parênteses, o autor busca interagir com o leitor. Em *Coração de Mãe* ocorrem dois usos diferentes de parênteses:

- a) A parentetização com foco na elaboração do conteúdo em (*“Niterói, Niterói, como és formosa”, suspirou um poeta do século passado, o que foi o dos suspiros*) e, em (*“Todas as duas” é um galicismo, conforme algum tempo depois observou um leitor da Gramática Expositiva Superior de Eduardo Carlos Pereira, residente naquela pensão, em palestra com alguns amigos*).
- b) A parentetização com foco no interlocutor em: (*O leitor inteligente substituirá as expressões “isso assim assim” pelos termos convenientes; a leitora inteligente não deve substituir coisa alguma para não ficar com vergonha*).

Em “O tópico discursivo”, Fávero (2003, p. 59) afirma que a digressão é definida por “uma porção de conversa que não se acha diretamente relacionada com o tópico em andamento”. Como vimos, o tópico da crônica *Coração de Mãe* é a discussão entre mãe e filhas. Com a pretensão de narrar o que aconteceu na pensão do Catete, o narrador, em clima de conversa com seu leitor, faz algumas digressões que se relacionam com o conteúdo.

Já no terceiro parágrafo, ao narrar sobre o cotidiano incompatível com a vida das moças aspirantes à carreira artística, um longo período digressivo inicia e, se estende ao quarto parágrafo. O narrador começa a discorrer sobre o céu azul do bairro, passa por discussões bairristas entre Niterói e Rio de Janeiro e culmina, no quarto parágrafo com a citação do verso adaptado pelo narrador “Caramuru, Caramuru, filho do fogo, mãe da Rua Lopes Trovão” (no original, verso de Frei José Santa Rita Durão, apresenta-se como filho do trovão). Em “‘Niterói, Niterói’, como és formosa, suspirou um poeta do

século passado, que foi o dos suspiros” [linhas 22 e 23], o autor utiliza o recurso do intertexto: a citação é do verso de Gonçalves de Magalhães que, em polêmica com José de Alencar ficou conhecido como poeta dos suspiros. Neste poema *Confederação dos Tamoios*, o poeta enaltece a cidade de Niterói, no episódio que narra a guerra entre os índios Tupinambás e os colonizadores.

É possível perceber, no terceiro e quarto parágrafos, algo comum: um clima nostálgico em relação à cidade de Niterói e ao bairro do Catete. A biografia do *autor físico* “Rubem Braga”, conceito definido por Urbano (2000) como a pessoa física do autor e, não necessariamente de um texto ou de obra determinada, informa que o referido cronista, natural de Cachoeiro do Itapemirim, morou em Niterói antes de concluir seus estudos na grande capital, Rio de Janeiro.

Mais adiante, no décimo segundo parágrafo, uma pequena descrição do bairro parece prefaciar um subtópico⁵ importante na progressão narrativa: o cavalheirismo do bairro do Catete. Cito: “Gente muito misturada, etc. É assim que os habitantes dos bairros menos precários costumam falar mal de nosso Catete. Mas uma coisa ninguém pode negar: nós, do Catete, somos verdadeiros *gentlemen*” [linhas 76,77 e 78]. Os grifos nos pronomes revelam um posicionamento: o narrador também é do bairro, possivelmente um expectador.

Considerações finais

Este estudo procurou analisar o texto literário “crônica” em *Coração de Mãe* de Rubem Braga sob perspectiva teórica discutida por alguns autores, entre eles, Dino Preti (2004) e Hudinilson Urbano (2000). A fim de buscar elementos linguísticos comuns à língua falada e à língua escrita, a análise procurou respeitar as particularidades das distintas modalidades, tendo em vista que, o texto escrito não pode representar de maneira idêntica à fala, segundo afirma Preti (2004). Embora, possam ter recursos semelhantes, como as pausas, o tópico, os subtópicos e as digressões, as funções que esses recursos

⁵ Segundo Fávero (2003, p. 54), o subtópicos está estruturado como um constituinte mínimo e, o tópico seria uma porção maior.

desempenham são diferentes, posto que são ocorrências elaboradas para atingir o efeito da naturalidade da fala, conforme o registro: texto literário e a interação propriamente dita.

Em contrapartida a um ponto de vista tradicionalista, que opunha o texto escrito ao texto falado, trazer a nomenclatura linguística comum à análise de textos orais ao texto literário proporcionou um olhar minucioso e atento na busca de aproximações com a oralidade. Foi possível perceber, por meio de levantamento de elementos linguísticos – verbos, adjetivos, expressões populares, sonoridades, sinais de pontuação, turnos e digressões – que a crônica de Rubem Braga vai à fonte do que chamamos hoje de literatura: a transmissão de narrativas ficcionais de geração a geração, com o sabor da oralidade.

Sob ponto de vista da análise linguística, as instâncias literárias, conforme Urbano (2000) – narrador e personagens – foram brevemente analisadas, por meio de suas ações e dos verbos introdutórios de fala, bem como o papel do autor, peça extradiégetica: indícios de sua marca do texto literário.

Certamente, as possíveis leituras de *Coração de Mãe* não se esgotam neste artigo que, pode ser ampliado posteriormente. No entanto, é importante ressaltar o trabalho científico de investigação com base em respeitada bibliografia e rigor de análise.

Referências

ARRIGUCHI JÚNIOR, Davi. Braga de novo por aqui e Fragmentos sobre a crônica. In: *Enigma e Comentário. ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Cia das Letras, 1987, 29-69.

BRAGA, Rubem. Coração de mãe. In: *200 crônicas escolhidas*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

CANDIDO, Antonio et al. A vida ao rés do chão. In: *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, 13-22.

NEVES, Maria Helena de Moura. *As estratégias discursivas e suas implicações na relação entre oralidade e escrita – um estudo do parêntese na crônica*. *Linguística*, v. 27, n. 1. Montevidéu, jun. 2012, p. 77-97.

FÁVERO, Leonor Lopes. O tópico discursivo. In: PRETI, Dino (Org.). *Análise de textos orais*. São Paulo: Humanitas, 2003, p. 39-46.

PRETI, Dino. Capítulo 12. Diálogo de ficção e realidade linguística & Capítulo 13. Oralidade e narração literária. In: *Estudos da língua oral e escrita*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

SÁ, Jorge de. *A crônica*. 6. ed. São Paulo: Ática, 2005.

URBANO, Hudinilson. Narrativa Oral / Narrativa escrita (literária). In: *Oralidade na literatura: o caso de Rubem Fonseca*. São Paulo: Cortez, 2000, p. 35-71.

Anexo

Coração de Mãe

1. O nome da rua eu não digo, e o das moças muito menos. Se me perguntarem se 2. isso não aconteceu na Rua Correia Dutra com certas jovens que mais tarde vieram a 3. brilhar no rádio eu darei uma desculpa qualquer e, como meu cinismo habitual, 4. responderei que não.

5. As moças eram duas, e irmãs. A mãe exercia laboriosas funções de dona de 6. pensão. Uma senhora que é dona de pensão no Catete pode aceitar depois 7. indiferentemente um cargo de ministro da guerra da Turquia, restauradora das 8. finanças do Reich ou poeta português. A pensão da mãe das moças era uma grande 9. pensão, pululante de funcionários, casais, estudantes, senhoras bastante desquitadas. E 10. não devo dizer mais nada: quanto menos se falar da mãe dos outros, melhor. Juntarei 11. apenas que essa mãe era muito ocupada e que as moças possuíam, ambas, olhos 12. azuis. No pardieiro pardarrão, tristonho, as duas meninas louras viviam cantarolando. 13. Creio ser inevitável dizer que eram como dois excitantes e leves canários-belgas a 14. saltitar em feio e escuro viveiro – e a mãe era muito ocupada.

15. A tendência das moças detentoras de olhos azuis é para ver a vida azul-16. celeste; e as dos canários é voar. Mesmo sobre casarões do Catete o céu às vezes 17. azul, e o sol acontece de ser louro. Uns dizem que na verdade esse azul celeste não 18. pertence ao Catete e sim ao Flamengo: a população do Catete apenas o poderia olhar 19. de empréstimo. Outros afirmam que o sol louro é o da circunscrição de Santa Teresa 20. e da paróquia de Copacabana; nós, medíocres e amargos homens do Catete, também 21. o usufruíamos indebitamente. Não creio em nada disso. A mesma injúria assacaram 22. contra Niterói (“Niterói, Niterói, como és formosa”, suspirou um poeta do século 23. passado, que foi o dos suspiros) declarando que Niterói não tem lua

própria, e a que **24.** ali é visível é de propriedade do Rio. Não, em nada disso creio. Em minhas andanças **25.** e parranças já parei em Niterói, onde residi na Rua Lopes Trovão, e recitava **26.** habitualmente com muito desgosto de uma senhorita vizinha: “Caramuru, Caramuru, **27.** filho do fogo, mãe da Rua Lopes Trovão!”

28. Já não me lembro quem me ensinou esses versinhos, aliás mimosos. Ainda **29.** hoje costumo repeti-los quando de minhas pequenas viagens de cabotagem, jogando **30.** miolo de pão misto às pobres gaivotas.

31. Ora, aconteceu que uma noite, ou mais propriamente, uma madrugada, a mãe **32.** das moças de olhos azuis achou que aquilo era demais. Cá estou prevendo o leitor a **33.** perguntar que “aquilo” é esse, que era demais. Explicarei que Marina e Dorinha **34.** haviam chegado em casa um pouco tontas, em alegre e promíscua baratinha. **35.** Certamente nada acontecera de excessivamente grave – mas o coração das mães é **36.** aflito e severo. Aquela noite nenhum dos hóspedes dormiu: houve um relativo **37.** escândalo e muitas imprecações.

38. No dia seguinte pela manhã aconteceu que Marina estava falando ao telefone **39.** com voz muito doce e dona Rosalina (a mãe) chegou devagarinho por detrás e ouviu **40.** tropos que tais:

41. – Pois é... a velha é muito cacete. Não, não liga a isso não. É cretinice da **42.** velha, mas a gente tapeia. Olha, nós hoje vamos ao dentista às 5 horas. É...

43. “A velha...” Essa expressão mal-azada foi o princípio da tormenta. A **44.** conversa telefônica foi interrompida da maneira pela qual um elefante interromperia **45.** a palestra amorosa de dois colibris na relva. Verdades muito duras foram proferidas **46.** em voz muito alta. A “velha” vociferava que aquilo era uma vergonha e preferia **47.** matar aquelas duas pestes a continuar aquele absurdo. “Maldita hora – exclamou – **48.** em que teu pai foi-se embora.” Assim estavam as coisas quando Dorinha apareceu **49.** no corredor – e foi colhida ou colidida em cheio pela tormenta. Houve ligeira reação **50.** partida de Marina, assim articulada:

51. – E a senhora também! Pensa que estou disposta a viver ouvindo desaforos: A **52.** senhora precisa deixar de ser...

53. Depois do verbo “ser” veio uma palavra que elevou dona Rosalina ao êxtase **54.** da fúria. As moças foram empolgadas em um redemoinho de tapas e pontapés escada **55.** abaixo, ao mesmo tempo que dona Rosalina berrava:

56. – Fora! Para fora daqui, todas duas!

57. (“Todas suas” é um galicismo, conforme algum tempo depois observou um **58.** leitor da *Gramática Expositiva Superior* de Eduardo Carlos Pereira, residente **59.** naquela pensão, em palestra com alguns amigos.)

60. Outras palavras foram gritadas em tão puro e rude vernáculo que tentarei **61.** traduzi-las assim:

62. – Passem já! Vão fazer isso assim assim, vão para o diabo que as carregue,
63. suas isso assim assim! Não ponham mais os pés em minha casa!

64. (O leitor inteligente substituirá as expressões “isso assim assim” pelos termos **65.** convenientes; a leitora inteligente não deve substituir coisa alguma para não ficar **66.** com vergonha.)

67. As moças desceram até o quarto sob intensa fuzilaria de raiva maternal, **68.** arrumaram chorando e tremendo uma valise e se viram empurradas até a porta d rua. **69.** Nessa porta dona Rosalina fez um comício que, mesmo contando os discursos do Sr. **70.** Maurício de Lacerda na Primeira República e os piores artigos dos falecidos **71.** senhores Mário Rodrigues e Antônio Torres produzidos sob o mesmo regime, foi das **72.** coisas mais violentas que já se disseram em público neste país. O café da esquina se **73.** esvaziou; automóveis, caminhões e um grande carro da Limpeza Pública **74.** estacionaram na estreita rua. As duas mocinhas, baixando as louras cabeças, **75.** choravam humildemente.

76. Gente muito misturada, etc. É assim que os habitantes dos bairros menos **77.** precários e instáveis costumam falar mal de nosso Catete. Mas uma coisa ninguém **78.** pode negar: nós, do Catete, somos verdadeiros gentlemen. O cavalheirismo do bairro **79.** se manifestou naquele instante de maneira esplendente quando a senhora dona **80.** Rosalina deu por encerrado, com ríspido palavrão, o seu comício.

81. Em face daquelas mocinhas expulsas do lar e que soluçavam com amargura **82.** houve um belo movimento de solidariedade. Um cavalheiro – o precursor – **83.** aproximou-se de Marina e sugeriu que em sua pensão, na rua Buarque de Macedo, **84.** havia dois quartos vagos, e que elas não teriam de pensar no pagamento da quinzena. **85.** Um segundo a esse tempo sitiava Dorinha, propondo chamar um táxi e leva-la para **86.** seu apartamento, onde ela descansaria, precisava descansar, estava muito nervosa. A **87.** ideia do táxi revoltou alguns presentes, que ofereceram bons carros particulares.

88. De todos os lados apareceram os mais bondosos homens – funcionários, **89.** militares, estudantes, médicos, bacharéis, engenheiros sanitários, jornalistas, **90.** comerciários, sanitaristas e atletas – fazendo os mais tocantes oferecimentos.

91. Um bacharel pela Faculdade de Niterói (então denominada “a Teixeira”), **92.** que morava na própria pensão de dona Rosalina e que havia três meses não podia **93.** pagar o quarto, ofereceu-se, não obstante, para levar os dois canários até São Paulo, **94.** onde pretendia possuir palacete. Ouvindo isso, um estudante de medicina que se **95.** sustentava a médias no Lamas, tomou coragem e propôs conduzi-las para o Uruguai. **99.** Seria difícil averiguar por que ele escolheu o Uruguai; naturalmente era um rapaz **100.** pobre, com inevitável complexo de inferioridade: ao pensar em estrangeiro não **101.** tinha coragem de pensar em país maior ou mais distante.

102. Em certo momento um caixeirinho do armazém disse que as moças **103.** poderiam morar com sua prima, em Botafogo. Essa ideia brilhante de oferecer uma **104.** proteção feminina venceu em toda linha. Um jovem oficial de gabinete do Ministro **105.** da Agricultura sugeriu que elas fossem para casa de uma irmã. Um doutorando **106.** indicou a residência de sua irmã casada, e um tenente culminou com um gesto largo **107.** ofertando-lhes a proteção de sua

própria mãe, dele. A luta chegou tal ponto que um **108.** bancário, intrépido, ofereceu três mães, à escolha. Em alguns minutos as infelizes **109.** mocinhas tinham a sua disposição cerca de quinze primas, vinte e três irmãs **110.** solteiras, quatro tias muito religiosas, quarenta e uma irmãs casadas e oitenta e três **111.** mães.

112. O mais comovente era ver como todos aqueles bons homens procuravam **113.** passar mão pelas cabeças das mocinhas, e lhes dirigiam as palavras mais cheias de **114.** ternura e bondade cristã. Trêmulas e nervosas, Marina e Dorinha hesitavam. De **115.** qualquer modo a situação havia de ser resolvida. O cavalheiro que tinha conseguido **116.** parar o carro em local mais estratégico começou a empurrar docemente as moças **117.** para dentro dele, entre alguns protestos de assistência. Vários outros choferes **118.** pretenderam inutilmente fazer valer seus direitos – e até o motorista da Limpeza **119.** Pública quis à viva força conduzi-las para a boleia do grande caminhão coletor de **120.** lixo.

121. Foi então que, subitamente, dona Rosalina irrompeu de novo escada abaixo; **122.** desceu feito uma fúria, abriu caminho na massa compacta e agarrou as filhas pelos **123.** braços, gritando:

124. – Passem já para dentro! Já para dentro, suas desavergonhadas!

125. Eis o motivo pelo qual eu sempre digo: não há nada, neste mundo, como o **126.** coração de mãe.

Recebido em 09 de agosto de 2016.

Aceito em 21 de agosto de 2016.

EXPERIÊNCIA IDENTITÁRIA TRANS E INTELIGIBILIDADE SOCIAL EM *A CONFISSÃO*, DE BERNARDO SANTARENO

Solange S. Santana¹

Márcio Ricardo Coelho Muniz²

Resumo: Neste artigo, utilizamos o texto dramático *A confissão*, de Bernardo Santareno (1920-1980), para estudo de questões de gênero, identidade e inteligibilidade social. Por meio da trajetória da personagem Françoise, enunciada no texto como travesti, o dramaturgo português põe em pauta a questão trans e os dispositivos regulatórios de instituições sociais, utilizados para consolidar a matriz cultural heteronormativa. Tais investimentos buscam reiterar o sistema binário de gênero, impedindo que sujeitos como Françoise tenham visibilização, conquistem inteligibilidade social e sejam respeitados em sua *diferença*.

Palavras-Chave: Bernardo Santareno. *A confissão*. Transexualidade. Identidade. Inteligibilidade social.

TRANS IDENTITY EXPERIENCE AND SOCIAL INTELLIGIBILITY IN *A CONFISSÃO*, BY BERNARDO SANTARENO

Abstract: In this article, we use the dramatic text, "A confissão", by Bernardo Santareno (1920-1980), to study issues of gender, identity and social intelligibility. Through the trajectory of character Françoise, enunciated in the text as a transvestite, the Portuguese playwright puts on the agenda the issue "Trans" and the regulatory provisions of social institutions, used to consolidate the heteronormative cultural matrix. These investments seek to reiterate the binary gender system, preventing that subjects like Françoise have visualization, conquer social intelligibility and are respected in their difference.

Keywords: Bernardo Santareno. *A confissão*. Transsexuality. Identity. Social intelligibility.

¹ Doutoranda em Literatura e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, Brasil. Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia (IFBA), Campus Salvador (Bahia). Endereço eletrônico: professorasolange@hotmail.com.

² Professor Adjunto de Literatura Portuguesa do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA); Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, Brasil. Pesquisador Bolsista CNPq 2. Endereço eletrônico: marciomuniz@uol.com.br.

Introdução

Em *A confissão*, dramaticulo de apenas um ato que integra o volume *Os Marginais e a Revolução* (1979), o português Bernardo Santareno recupera uma prática longeva, pensada e problematizada por Michel Foucault (1988) como uma das técnicas mais importantes no Ocidente para produção da verdade. Contudo, parece que esse rito é parodiado para mostrar como a instituição católica já não possuía o mesmo poder que deteve por séculos: o poder de enquadrar os sujeitos que se desviassem de seus mandamentos e dogmas. Para tanto, o dramaturgo cria personagens que tentam negociar uma nova história, ainda que se deparassem com a reiteração de discursos e práticas regulatórios.

Nesse sentido, é possível ver que a importância do teatro santareniano reside tanto na ousadia “de nomear o desejo proibido nos palcos”, quanto na necessidade de defender “a participação de outros personagens que também queriam seu lugar e seu papel no cenário da Festa, fora da dimensão da marginalidade” (VALENTIM, 2011, p. 98). Se, por um lado, “o período democrático padecia da desatenção das elites políticas em relação às questões LGBT, que só surgiram no espaço público a partir da pandemia da sida e da adesão do país à União Europeia” (OLIVEIRA, 2010a, p. 45)³; de outro, temos um teatrólogo que, antes e depois da Revolução dos cravos, punha em cena as questões gay, lésbica e trans.

No caso do objeto deste estudo, o modo confessional serve para nos dar um pouco da sensação de liberdade oferecida, pela revolução política, a personagens como Françoise, enunciada no texto como travesti⁴. Assim, no confessionalário santareniano, ela nos conta que, devido à sua experiência

³ De acordo com João Manuel de Oliveira, “a partir dos anos 1990 as questões LGBT tornaram-se visíveis em Portugal graças ao crescimento do movimento social que rapidamente aderiu à agenda internacional do século XXI, centrada já não só na auto-aceitação, na construção de comunidade, no reconhecimento identitário ou na denúncia de situações de homofobia, mas também na pedagogia anti-homofóbica e sobretudo na exigência da igualdade de direitos, nomeadamente no que à conjugalidade e família diz respeito” (OLIVEIRA, 2010a, p. 45).

⁴ Ainda que Bernardo Santareno utilize, nas rubricas, e Françoise, em algumas falas, o substantivo *travesti* como pertencente ao gênero gramatical masculino, seguiremos a perspectiva adotada por Marcos Benedetti, utilizando o termo no sentido feminino. Adota-se, assim, uma atitude política, uma vez que uma das reivindicações dos movimentos organizados é justamente o respeito e a garantia da construção do feminino entre as travestis e transexuais (BENEDETTI, 2005).

identitária, foi punida inicialmente no seio familiar e depois na escola. Para fugir das torturas, abandonou a instituição de ensino, saiu de casa e começou a se prostituir quando tinha apenas 13 anos. Diante disso, esclarece que busca um padre que, além de deter o poder de absolvê-la de seus pecados – a saber, tentar o suicídio duas vezes porque seu companheiro, Tony, a abandonara; roubar uma bolsinha de prata de Dominique, a dona da boate em que trabalhava; e se colocar, durante os shows, à frente de Marlene para que o público não a visse – , fosse humanamente compreensivo diante de suas dores e angústias (SANTANA, 2014). No entanto, ao invés de compaixão e bondade, Françoise irá se deparar com um representante da Igreja católica que não compreende nem aceita sua experiência identitária.

Consequentemente ter-se-á, nesse pequeno texto dramático, um embate entre os princípios religiosos e a afirmação da singularidade trans num ambiente normativo, uma vez que a personagem não se assujeitará aos dogmas cristãos nem às normas de gênero, ainda que sejam pré-requisitos para sua absolvição. Com isso, Santareno promoverá uma radical desnaturalização do binarismo de gênero, para problematizar como “a identidade de gênero, as sexualidades e as subjetividades só apresentam uma correspondência com o corpo quando é a heteronormatividade que orienta o olhar” (BENTO, 2006, p. 22). Ao criar Françoise, que também atua como dançarina e, às vezes, como prostituta, o dramaturgo português nos brinda com uma personagem que desloca gênero, sexualidade e corpo para os domínios da ambivalência.

Dito isso, faz-se necessário enfatizar também que, em *A confissão*, as categorias travesti e transexual são problematizadas pelas performances e discursos da personagem santareniana. Jorge Valentim, um dos primeiros estudiosos a se debruçar sobre esse texto dramático, enfatiza que:

[...] a construção de Françoise já indica as diferenças existentes entre homossexualidade e travestismo. E tais distinções mais se acentuam quando percebemos que a personagem já se encontra numa outra condição: ainda que descrita como uma travesti, pelo seu discurso, a personagem já aponta a sua futura condição transexual (VALENTIM, 2011, p. 111).

De fato, parece que Françoise encontra-se em fase de transição para a transexualidade. Todavia, assim que essa sentença é finalizada, outros questionamentos irrompem: a personagem seria uma transexual não operada, por isso, travesti? Ou simplesmente uma mulher transexual, ainda que não tivesse realizado a cirurgia de transgenitalização⁵? O que essas categorias podem nos dizer sobre Françoise, afinal? Marcos Renato Benedetti, em *Toda feita*, por exemplo, não ousa dar uma definição categórica das travestis. Antes, prefere deixar o grupo estudado se enunciar, ao mesmo tempo em que se diferencia das transexuais:

[...] travestis são aquelas que promovem modificações nas formas do seu corpo visando a deixá-lo o mais parecido possível com o das mulheres; vestem-se e vivem cotidianamente como pessoas pertencentes ao gênero feminino sem, no entanto, desejar explicitamente recorrer à cirurgia de transgenitalização para retirar o pênis e construir uma vagina. Em contraste, a principal característica que define as transexuais nesse meio é a reivindicação da cirurgia de mudança de sexo como condição *sine qua non* da sua transformação, sem a qual permaneceriam em sofrimento e desajuste subjetivo e social (BENEDETTI, 2005, p. 18).

Levando em consideração tal depoimento, a diferenciação é realizada, sobretudo, com base no desejo de adequação do corpo ao gênero identificado⁶. Todavia, e porque não há apenas uma única forma de vivenciar o trânsito entre os gêneros, em que categoria se “enquadrará” as mulheres e os homens que se enunciam como trans, mas não desejam realizar procedimentos

⁵ De acordo com Berenice Bento, tal cirurgia “é uma das etapas do processo transexualizador. Também conhecida como mudança de sexo, redesignação sexual (SRS), readequação sexual, cirurgia corretiva. Para os transexuais masculinos, consistem na histerectomia, mastectomia e na construção do pênis. [...] Nas transexuais femininas, a cirurgia destina-se à produção da vagina e de plásticas para a produção de pequenos e grandes lábios” (BENTO, 2008, p. 187). Em outro momento, Bento esclarece como ocorre tal cirurgia: “a produção da vagina é realizada mediante o aproveitamento dos tecidos externos do pênis para revestir as paredes da nova vagina. Tecidos selecionados do escroto são usados para os grandes e pequenos lábios. O clitóris é feito a partir de um pedaço da glândula. Depois da cirurgia, deve ser usada uma prótese por algum tempo, para evitar o estreitamento ou o fechamento da nova vagina” (BENTO, 2006, p. 50-51).

⁶ Por gênero identificado (gênero de destino ou gênero adquirido), entende-se “aquele que a pessoa transexual reivindica o reconhecimento. ‘Gênero atribuído’ é o que nos é imposto quando nascemos, referenciado nas genitálias” (BENTO, 2008, p. 185).

cirúrgicos para readequar seus corpos? A identidade desses sujeitos é menos “autêntica” do que aquela que deseja ou realiza todos os procedimentos de adequação do corpo ao gênero para se sentir “completa”? Não seria justamente o ato de (re)construir o corpo, o gênero e, por consequência, a identidade o que lhes confere autenticidade?

Jorge Leite Jr. também andou por essa areia movediça. Contudo, conseguiu se desviar do desejo de enquadrar tais experiências identitárias em blocos rígidos:

Enquanto eu estava preocupado tentando recortar meu “objeto de estudo”, “travestis” ou “transexuais”, não reparava que o campo me trazia justamente a fluência, as alianças e os conflitos entre tais “identidades”. Em especial, a maneira como elas são interpretadas e constantemente recriadas. Mas afinal, a quem interessa este discurso da identidade? E, principalmente, a quem (e a quem) interessam os claros e precisos limites entre tais identidades? (LEITE JR., 2011, p. 26).

Logo, neste trabalho, levar-se-ão em consideração também as interseções contíguas e conflitantes entre travestilidade e transexualidade, uma vez que conceituações estanques não dão conta da constituição identitária de sujeitos como Françoise. Independente da linha rígida que vem tentando hierarquizar as identidades, importa também estar consciente de que “talvez o esforço permanente em definir limites e incomensurabilidades sejam indicadores de proximidades entre estas duas experiências identitárias” (BENTO, 2008, p. 71). Sem dúvidas, tanto aquela que se define como travesti quanto quem se declara transexual rasuram a noção essencialista de corpo, as normas de gênero e de sexualidade.

Assim, ao seguir os conselhos de José Saramago – “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara” –, entendemos, tal qual João Manuel de Oliveira, que:

o termo transexualidade abarca os indivíduos que se identificam como sendo de outro gênero que não o sexo biológico de pertença. [...] Para qualificar uma transexual considera-se suficiente mudanças provocadas por tratamento hormonal, sem ser necessária intervenção

cirúrgica. A transexualidade implica, contudo, um desejo de viver uma experiência de vida de acordo com que é convencionalmente atribuído a outro gênero (OLIVEIRA, 2010b, p. 20).

Ou, como sugere Berenice Bento, ao confrontar as definições da medicina e das ciências *psí* que a qualificam como doença, “a transexualidade é uma experiência identitária, caracterizada pelo conflito com as normas de gênero” (2008, p. 18). Nesse sentido, ainda que nenhuma categoria dê conta das experiências identitárias dos sujeitos que transitam entre ou para além dos gêneros, nos arriscamos a dizer que a personagem santareniana e as travestis podem ser também enunciadas como transexuais, uma vez que muitas vivem as experiências atribuídas ao gênero feminino e desejam ser reconhecidas como mulher. Porém, quando falamos em Françoise, não vislumbramos simplificar um universo tão vário, justamente porque a personagem acentua a pluralidade inerente à experiência trans.

Neste trabalho, contudo, trataremos, mais especificamente, dos dispositivos regulatórios de instituições sociais – como a escola, a família, a igreja – utilizados para consolidar a matriz cultural heteronormativa em *A confissão*. Sem dúvidas, tais investimentos buscam reiterar a necessidade do caráter citacional dos gêneros, impedindo que sujeitos como Françoise tenham visibilização, conquistem inteligibilidade social e sejam respeitados em sua diferença.

Incapazes de lidar com a diferença e a pluralidade

Produzida e contextualizada num momento histórico após a Revolução dos Cravos, é extremamente importante que o embate e as ações que compõem *A confissão* ocorram num espaço católico, descrito da seguinte forma na primeira rubrica: “uma igreja católica. Música de órgão. Visível no interior do templo e destacando-se no escuro, um vitral com o tema de ‘Jesus e S. João Evangelista, o discípulo amado’” (SANTARENO, 1987, p. 163). Nota-se que a música suave, a penumbra e a imagem maior do amor cristão, compõem uma ambiência serena, de paz e de acolhimento. No entanto, Jorge Valentim (2011), por exemplo, enfatiza que a ironia santareniana se configura justamente no

fato de o encontro entre Françoise e o Confessor ocorrer num ambiente religioso.

Se, de um lado, os discursos e as relações de poder estabelecidas no confessionário santareniano permitirão que os dispositivos regulatórios de gênero e sexualidade sejam reavaliados no seio de um cenário normativo; de outro, ao invés de serenidade e de um diálogo pacífico, nos defrontamos com a encenação da intolerância e, por consequência, com a estigmatização dos sujeitos que transgridem as normas de gênero. Assim, o fato de criar um Padre, como representante dos princípios católicos, lado a lado com sujeitos que ousavam reivindicar respeito, dignidade, reconhecimento social e cultural, produz um jogo irônico que fissa as representações e os discursos monofônicos e, conseqüentemente, autoritários.

Ao se configurar como o *entre-lugar* de sexo e gênero, Françoise ainda possibilita a problematização do não-lugar, do não reconhecimento social de que são objeto travestis e transexuais (SANTANA, 2014). Logo, se por um lado, o leitor defronta-se com a personagem e sua ousadia em se mostrar para reivindicar uma maior autonomia para gerir seu corpo, sua sexualidade e sua vida; de outro, nos deparamos, na primeira rubrica de *A confissão*, com o confessionário santareniano: “[...] fechado num dos lados por uma placa de madeira com metal perfurado na parte superior e inteiramente aberto no outro. As mulheres confessam-se do lado protegido e os homens, naturalmente, do outro, ajoelhando-se aos pés do sacerdote sem qualquer intercepção” (SANTARENO, 1987, p. 163), para confessar todos os seus medos, pecados e culpas.

Nesse sentido, se “o gênero é na verdade a representação de uma relação de pertencer a uma determinada classe, um grupo, uma categoria, atribuindo a uma entidade certa posição dentro de uma classe [...]” (DE LAURETIS, 1994, p. 210-211), em que lugar poderão se confessar os sujeitos que transitam entre os gêneros? Eis, sem dúvidas, um dos espaços normativos que, assentado em princípios religiosos, morais e heterossexuais, postula uma determinação natural das condutas ao mesmo tempo em que nega reconhecimento social àqueles que se afastam das normas de gênero. Flagra-se, assim, a instituição religiosa como uma das tecnologias sociais de gênero,

uma vez que marca e delimita lugares, investindo na produção de sujeitos inteligíveis e viáveis, com o intuito de reiterar os dispositivos da matriz cultural heteronormativa.

Sobre a exclusão destinada a sujeitos como Françoise, Guacira Lopes Louro é categórica: “não há lugar para aqueles homens e mulheres que, de algum modo, perturbem a ordem ou dela escapem” (LOURO, 2008, p. 88). Nessa perspectiva, a personagem santareniana defronta-se com discursos e práticas de instituições sociais – como a família, a escola e a igreja – que investiam, reiteravam e consolidavam a necessidade do caráter citacional dos gêneros. No entanto, ainda que os sujeitos sejam constantemente vigiados e policiados para que não transgridam normas de conduta e comportamentais, sabe-se que eles existem, se apresentam e falam. As consequências, como veremos a partir das experiências de Françoise, são muitas, constantes e desafiadoras. Observe o que ela nos diz sobre sua trajetória:

FRANÇOISE: [...] Já quando era pequeno, com dois ou três anos, a minha mãe me chamava de sua “menina”... mais tarde, na escola, todos os miúdos me gritavam aquele “maricas!” que tanto me fazia doer... E eu todo ferido, a sofrer, sem compreender nada....! [...] Depois, na padaria... Esquecia-me de lhe dizer que tive empregado numa padaria, entre os doze, treze anos... Na padaria, todos os fregueses me chamavam a *Padeirinha de Aljubarrota!* A loja ficava perto de Alcobaça, em Aljubarrota. Eu era a *Padeirinha de Aljubarrota* [...] (SANTARENO, 1987, p. 185).

Previamente, chama a atenção o posicionamento da mãe de Françoise, porque parece que o fato de ter tido uma criança, a qual nomeou de Francisco Caetano, não gerou suposições e expectativas sobre seu gênero nem a fez reduzi-la à sua genitália. Ao invés disso, por meio da interpelação “minha menina”, ela rasura a suposição de uma essência interior para seu filho, tanto quanto desconstrói um conjunto de expectativas sobre um futuro idealizado para aquele corpo (SANTANA, 2014). Logo, desloca as normas do binarismo de gênero, possibilitando a produção do entre-lugar.

Percebe-se também que Françoise não sofre com o posicionamento de sua mãe, uma vez que, ao rememorar sua infância, pretende afirmar que,

desde sua tenra idade, já se podia flagrar seus conflitos com as normas de gênero. No entanto, se sua mãe não a discriminava, de outro lado, estavam o pai e o irmão que cortaram relações com ela há anos, porque a consideravam “a vergonha da família” (SANTARENO, 1987, p. 182). Justamente porque não fez seu gênero tão corretamente quanto eles, a personagem é condenada a uma morte em vida.

Além dos conflitos vivenciados no seio familiar, Françoise sofrerá ainda mais quando passa a frequentar a escola, instituição que, segundo Berenice Bento, “se apresenta como incapaz de lidar com a diferença e a pluralidade, uma vez que funciona como uma das principais instituições guardiãs das normas de gênero e produtora da heterossexualidade” (BENTO, 2008, p. 165). Naquele espaço produtor de identidades e diferenças, a personagem sentirá o preconceito se cristalizar pela zombaria dos colegas e pelos reiterados insultos a que era submetida, dentre eles ser chamada de “maricas”.

Judith Butler, em *Criticamente subversiva*, trata desse tipo de interpelação insultante, chamando a atenção para a produção de subjetividades instauradas por este ato linguístico, que produz e fixa diferenças. Como modalidade de um discurso autoritário, o enunciado performativo “maricas” obtém êxito porque se configura como “[...] o eco de uma ação anterior que acumula o poder da autoridade através da repetição ou citação de um conjunto de práticas autoritárias precedentes” (BUTLER, 2002a, p. 58, tradução nossa)⁷. Em razão disso, Françoise torna-se vítima de uma estratégia de poder que vem sendo usada, ao longo do tempo em instituições como a escola e a família, para degradar e discriminar os sujeitos que desestabilizam as normas de gênero.

O fato de não compartilhar do modelo de masculinidade hegemônica, seu modo de ser, sua forma de agir num espaço extremamente heteronormativo, com condutas e posturas consideradas inadequadas para seu

⁷ “Si un enunciado performativo tiene éxito eventualmente (y me refiero al “éxito” como algo única y exclusivamente eventual), no se debe al hecho de que una intención gobierne con éxito la acción del discurso, sino a que esa acción es el eco de una acción anterior y acumula el poder de la autoridad a través de la repetición o cita de un conjunto de prácticas autoritarias precedentes” (BUTLER, 2002a, p. 58, grifo da autora).

gênero (LOURO, 1997) parecem justificar (?) o lugar social destinado a ela no ambiente escolar. Ao mesmo tempo, as práticas discriminatórias, que geram dor e sofrimento, constituem-na como *o outro*, estranho e indesejado, justamente porque rasura o sistema rígido de gênero, desvelando o que se pretendia invisível.

Impossível negar que, de forma atemporal, o texto dramático santareniano nos fala da produção de diferenças, distinções e desigualdades nas instituições de ensino. Sabe-se que travestis e transexuais enfrentam, ainda hoje, dificuldades para ingressar e/ou permanecer nos ambientes escolares em razão dos padrões heteronormativos, dos currículos que não prezam pela diversidade, das perseguições e punições. Contudo, “os sujeitos não são passivos receptores de imposições externas. Ativamente, eles se envolvem e são envolvidos nessas aprendizagens – reagem, respondem, recusam e as assumem inteiramente” (LOURO, 1997, p. 61). Se, em razão de não se encaixar no “corpo escolarizado”, Françoise reage àquelas interpelações insultantes e ao ambiente hostil com o abandono da escola; então também é possível afirmar que ela não o faz como um ato de resistência.

Na verdade, a evasão faz parte da trajetória de diversos sujeitos trans, gays e lésbicas. Por não ser capaz de normatizá-los, a escola cria e mantém estratégias e práticas para excluí-los e expulsá-los, empurrando-os para subempregos, prostituição e, por consequência, para a marginalidade. Françoise, por exemplo, irá trabalhar em uma padaria, dos 12 aos 13 anos. Contudo, em razão de não conseguir reiterar condutas heteronormativas, continuará a se deparar com comentários maliciosos e com os assédios moral, físico e psicológico.

Não obstante a personagem não informar se já se travestia de mulher na adolescência, o fato de os clientes denominarem-na de a Padeirinha de Aljubarrota⁸, dá a entender que ela estava construindo e vivenciando sua identidade como feminina. Por outro lado, a alusão a um dos mitos portugueses, que encena a vida de Brites de Almeida, serve para promover a

⁸ De acordo com Inês Moura, “a Padeira de Aljubarrota é, efetivamente, uma das mais singulares personagens da História Nacional. [...] Mito com base verdadeira ou integralmente produto da imaginação, a verdade é que esta figura conquistou o carinho dos portugueses, simbolizando a audácia do povo e sendo retratada em inúmeros relatos ao longo dos tempos” (MOURA, s/d).

comparação entre sujeitos que performam gêneros opostos em circunstâncias e com objetivos completamente diferentes. Se Françoise reproduzia atos que supunha verdadeiros para o gênero com o qual se identificava, rasurando um conjunto de idealizações sobre ser homem/mulher; Brites, por sua vez, encarnou o soldado Almeida para poder lutar pelo seu povo na Batalha de Aljubarrota.

Logo, a personagem é descrita por Faustino da Fonseca, em *Padeira de Aljubarrota: romance histórico (vol. 1)*, como “um soldado audaz que, esquecida da usual brandura do seu sexo sentia desejos de combater” (FONSECA, 1901, p. 20 apud MOURA, s/d). Em virtude disso, tem-se uma mulher que:

[...] vestida de homem, queimada pelo sol, o cabelo cortado, o rosto contrahido pelo desgosto nas discussões em que se mettia por causa da entrada dos castelhanos, parecia um esbelto rapaz, menos grosseiro do que os outros almocreves, mas ainda menos affavel do que elles, expressão carregada, armado sempre de um fortissimo chicote (FONSECA, 1901, p. 108 apud MOURA, s/d).

Levando em consideração sua importância para a história portuguesa, nota-se que Brites de Almeida é valorizada e transformada em mito, porque performa o gênero masculino para defender Portugal, sem por em jogo o nacionalismo, tampouco as normas de gênero e a heterossexualidade.

Diante disso, parece que Françoise, aos 29 anos de idade, relembra como a interpelavam no ambiente escolar e na padaria também para enfatizar como sua experiência identitária já era motivo de incompreensão e de escárnio nos espaços sociais em que vivia. Por isso, se Brites conseguiu um lugar de destaque na história mítica portuguesa; a Françoise foram destinadas apenas a abjeção e a zombaria, uma vez que não se performava uma personagem que morreria pelo seu país, mas alguém que desconstruía a imagem heteronormativa dos sujeitos lusitanos.

Para fugir da tortura empreendida pelo pai e pelos irmãos, além do assédio que sofria na Padaria, Françoise nos conta ainda que sai de casa, abandona o emprego e começa a se prostituir quando tinha apenas 13 anos.

Com isso, percebe-se que no teatro santareniano – vide *O pecado de João Agonia* e *O bailarino* –, a infância e a adolescência não são apenas estágios necessários para se atingir a maturidade; são o motor da angústia daqueles que se encontram perdidos em um mundo onde, aparentemente, não há um lugar, reconhecido culturalmente, para eles. Por conseguinte, surgem outros lugares: o da violência e da abjeção, mas também o espaço da resignificação e da problematização. No que tange a Françoise, as experiências na infância e na adolescência, na escola, em casa e fora do lar heterocentrado serão decisivas para sua constituição como sujeito, especificamente para fazê-la entender que, em razão de não performar o homem “de verdade”, não seria posicionada legitimamente na ordem de gênero. Nem poderia, já que um sistema rígido como o binário nem sequer a vê como uma possibilidade.

Nesse sentido, consoante Judith Butler, em *El género em llamas: cuestiones de apropiación y subversión*, é possível afirmar que textos culturais (como *A confissão*) tratam da subjugação de sujeitos que transitam entre os gêneros, “em uma cultura que se dedica sempre e de todas as maneiras a aniquilar o ‘anômalo’, o ‘anticonvencional’ (*queer*)”. Butler, contudo, ainda afirma que as mesmas condições de submissão produzem simultaneamente “espaços ocasionais em que se pode parodiar, reelaborar e resignificar as normas aniquiladoras e os ideais mortíferos de gênero [...]” (BUTLER, 2002b, p. 183-184, tradução nossa)⁹. Françoise atua também nesses espaços. Por isso, ainda que se criem situações em que lhe são impostos custos altos, tanto morais quanto econômicos e sociais, parece que Bernardo Santareno busca reescrever uma dinâmica que, se não for de todo subversiva, fissa o privilégio da ficção heterossexual, no que se refere à naturalização e à originalidade dos gêneros socialmente aceitos.

⁹ “Después de hacer esta formulación quisiera pasar a considerar el filme *París en llamas* y lo que esa película sugiere sobre la producción y el sojuzgamiento simultáneos de los sujetos en una cultura que parece arreglárselas siempre y de todas maneras para aniquilar lo “anómalo”, lo “anticonvencional” (*queer*), pero que aún así produce espacios ocasionales en los que pueden parodiarse, reelaborarse y resignificarse esas normas aniquiladoras, esos ideales mortíferos de género y raza” (BUTLER, 2002b, p. 183-184).

Françoise ou a identidade como devir

Como já foi sinalizado, uma das estratégias críticas de Bernardo Santareno centra-se em posicionar Françoise num ambiente normativo que, até hoje, não acolhe os sujeitos que transitam entre os gêneros, nem gays e lésbicas, como integrantes do rebanho. Ao colocar em cenas duas entidades antagônicas, o conflito será inevitável, porque em nenhum momento a personagem de *A confissão* deseja renunciar ou negar sua experiência identitária, tampouco sua sexualidade. Entretanto, ao se defrontar com o espaço do confessorário, não obstante Françoise investir para ser reconhecida como membro legítimo do gênero identificado, sua insegurança a faz vacilar quanto à posição identitária tão desejada. Veja-se:

(... O confessor tosse, assoa-se e espera o próximo penitente. Aproxima-se Françoise, La Belle Françoise: travesti loiro, vestido de negro e roxo, com o exagero habitual de maquilagem, rendas, veludos e cetins. Junto do confessorário, hesita: vai para se confessar no lugar destinado às mulheres, arrepende-se, decidida, ajoelha-se no lado dos homens. O padre está perplexo).

FRANÇOISE (*benzendo-se, nervosa, muito penitente*): Abençoi-me, Padre, porque sou pecadora...

CONFESSOR (*irritado, contendo-se*): Desculpe, mas não deve ajoelhar-se aqui. As senhoras confessam-se daquele lado, por detrás da separatória. Aqui, só posso confessar os homens.

FRANÇOISE (*suspirando, trágica*): Mas eu sou homem...

CONFESSOR (*espantado*): Como, homem?!

FRANÇOISE: Sou. Infelizmente. Melhor dizendo. Sou uma mulher com corpo de homem. É este o meu grande drama!

CONFESSOR (*que julga compreender*): Anh, compreendo...! É uma mulher homossexual, é isso?

FRANÇOISE (*exagerada*): Não padre, que horror! Eu só gosto de homens.

CONFESSOR: Mas então?!... Fale claro, por amor de Deus! É um homem vestido de mulher? Será possível?!

FRANÇOISE: Sim, Padre, para meu sofrimento, (*batendo no peito*) meu grande, meu tão grande sofrimento!

CONFESSOR (*bruto*): E vem confessar-se assim, nessa figura?! A confissão é um sacramento, não é uma teatrada, ou um jogo de carnaval! Não posso confessar nesse estado.

FRANÇOISE (*aflita*): Qual estado?

CONFESSOR: Assim com vestes de mulher!
FRANÇOISE: Mas eu, verdadeiramente, sou mulher! É a
minha natureza autêntica, mais profunda...
(SANTARENO, p. 169-171).

Françoise, tal qual os negros na época do *apartheid* explícito e legitimado ou exatamente como as travestis e transexuais ainda hoje, torna-se o incômodo e o inconveniente que fissuram a presunção de homogeneidade social e de gênero. Nesse sentido, é possível flagrar a encruzilhada em que ela se encontra: há o desejo que a impulsiona para o lugar destinado às “mulheres”, mas como se vê como o inviável-ininteligível, no contexto em que se encontra, retorna ao enquadramento compulsório delegado a seu corpo historicamente.

Por outro lado, ainda que a hesitação da personagem reforce, de certa forma, as práticas regulatórias de gênero e de sexualidade, paradoxalmente, sua visibilidade e materialidade evidenciam “o caráter inventado, cultural e instável de todas as identidades” (LOURO, 2008, p. 23). Nessa perspectiva, pode-se dizer que as posições-de-sujeito às quais Françoise é forçada a investir são problematizadas em *A confissão* como:

[...] as posições que o sujeito é obrigado a assumir, embora sabendo [...] sempre que elas são representações, que a representação é sempre construída ao longo de uma “falta”, ao longo de uma divisão, a partir do lugar do Outro e que, assim, elas não podem nunca ser ajustadas – idênticas – aos processos de sujeito que nelas são investidos (HALL, 2013, p. 112).

Todavia, faz-se necessário frisar que, não obstante ser reiteradamente convocada a assumir o lugar destinado a seu corpo, a personagem só o fará para não constranger o Confessor. Não investe, é fato, nessa identidade, mas se assujeita, temporariamente, para não aumentar o incômodo e a perplexidade. Por isso, ao assumir uma posição-de-sujeito que não condiz com seu desejo – “eu sou homem” – a personagem nada mais faz do que repetir um discurso que a precede, impondo a si um gênero com o qual não se identificava.

Contudo, antes de Françoise, a construção de identidades já operava pelo jogo da exclusão. Assim, mas não só por isso, não é possível a um

representante da Igreja católica reconhecê-la como sujeito desejante. Tampouco pode se verificar a força de sua citação, porque sua performatividade discursiva é desautorizada quando o sujeito inteligível não é constatado pelo Confessor. Ademais, se atualmente os representantes das instituições sociais se mostram incapazes de entender não só que o comportamento não se vincula ao sexo, mas também que as experiências identitárias já não estão subordinadas ao corpo, como poderia o padre santareniano, adepto do Estado Novo, agir de forma compreensiva? Logo, em razão também de sua formação religiosa, não será possível ao Confessor compreender que aquele sujeito, que teve o gênero masculino imposto no momento de seu nascimento e que, desde a infância, começou a viver os conflitos com as normas de gênero, se sentia como uma mulher prisioneira em um corpo masculino.

É óbvio que travestir-se foi e continua sendo aceito em alguns contextos específicos como no teatro, desde a Grécia; e nas festas populares, entre elas, o carnaval. No palco, essa prática iniciou-se porque a mulher, considerada um ser inferior, era proibida de atuar. Já no carnaval, os foliões aproveitam o relaxamento das normas sociais para praticar o travestismo e a paródia de gênero. Desse modo, nota-se que, ao dizer que “a confissão é um sacramento, não é uma teatrada ou um jogo de carnaval!” (SANTARENO, 1987, p. 170), o Confessor assevera que, à exceção desses contextos específicos de tempo e de espaço, vestir-se como o gênero oposto continuava sendo uma prática abominável (SANTANA, 2014). De fato, ainda hoje, as roupas são vistas como marcas de gênero que regulam e determinam fronteiras.

Na passagem supracitada de *A confissão*, chama-nos a atenção também o fato de o Confessor questionar se Françoise é “uma mulher homossexual” e ela responder que só gostava de homens, definindo-se a partir de sua autoidentificação de gênero. Ou seja, “ela se sente mulher, e é como mulher que sente atração por um homem: sua orientação é heterossexual” (CECCARELLI, 2014, p. 56). Ora, sabe-se que, a partir de uma matriz heteronormativa, “a demarcação identitária com homossexuais cumpre um importante papel de localizar e diferenciar gênero de sexualidade” (BENTO, 2008, p. 57). Contudo, viver o deslocamento entre corpo e gênero nada revela

sobre as formas como os sujeitos viverão suas sexualidades. Sobre esse aspecto, Jaqueline Gomes de Jesus esclarece que “identidade de gênero e orientação sexual são dimensões diferentes e que não se confundem. Pessoas trans podem ser heterossexuais, lésbicas, gays ou bissexuais, tanto quanto as pessoas cisgênero” (JESUS, 2015, p. 95). Entretanto, ainda lidamos com a manutenção dessa confusão pautada no condicionamento da transexualidade ao campo da sexualidade e ao corpo biológico. No caso do Confessor santareniano, vê-se que ele busca entender Françoise como uma mulher (porque se veste como tal), mas homossexual porque, a seu ver, ainda era um homem que se relacionava com outros homens.

Em razão disso, a personagem santareniana torna-se a ambiguidade que sai dos bastidores também para questionar valores e práticas discursivas constantemente reiteradas por diversas instituições sociais. Logo, o ato de travestir-se é subversivo, porque “[...] reflete na estrutura imitativa mediante a qual se produz o gênero hegemônico e porque desafia a pretensão de naturalidade e originalidade da heterossexualidade” (BUTLER, 2002b, p. 185, tradução nossa)¹⁰. Por conseguinte, a sujeitos singulares como as travestis e transexuais, quase sempre é dedicado o desamparo, quando não a destruição, porque não há lugar social e cultural para as Françoises.

Ainda assim, ao longo da fronteira, promovem-se deslocamentos: “Sou uma mulher com corpo de homem”. Logo, reafirma-se o entre-lugar, dado que as performances da personagem fissuram o sistema binário, ao não reproduzir a ideia de que o sexo se materializa nos corpos irrevogavelmente, além de revelar o caráter ficcional das normas de gênero, distanciando-se da força determinista da natureza. Em outras palavras, Françoise reafirma “que o gênero está em disputa com o corpo-sexuado” e que “a suposta correspondência entre o nível anatômico e o nível cultural não encontra respaldo” (BENTO, 2006, p. 106), ou seja, o corpo já não serve para posicionar a personagem dentro da matriz cultural heteronormativa. E se “a heterossexualidade inscreve-se reiteradamente por meio de operações constantes de repetição e de recitação dos códigos socialmente investidos

¹⁰ “En este sentido, pues, el travestismo es subversivo por cuanto se refleja en la estructura imitativa mediante la cual se produce el género hegemónico y por cuanto desafia la pretensión a la naturalidad y originalidad de la heterossexualidad” (BUTLER, 2002b, p. 185).

como naturais” (BENTO, 2006, p. 88), parece que entre a submissão às normas e o afrontamento, naquele lugar aparentemente sagrado, Françoise tanto embaralha as variantes formais de gênero, quanto subverte a sacralização do “original”, porque rasura o determinismo biológico presente na declaração anterior – “eu sou homem”.

Com isso, ela se desloca, é fato, de uma frágil zona de conforto para o domínio da abjeção. Todavia, não obstante um homem vestido de mulher ser inconcebível à luz dos princípios religiosos, Françoise desliza daquela posição para outra ainda mais arriscada, ao afirmar: “ – Mas eu, verdadeiramente, sou mulher! É a minha natureza autêntica, mais profunda” (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 171). Importa ver que, ao se configurar como “um deslocamento entre corpo e sexualidade, entre corpo e subjetividade, entre o corpo e as performances de gênero”, Françoise nega, “que os significados que atribuem aos níveis constitutivos de sua identidade sejam determinados pelas diferenças sexuais” (BENTO, 2006, p. 77). Veja-se ainda que, ao falar em natureza, a personagem não se refere a um aspecto incontornável contra o qual não se pode operar nenhuma modificação porque, nesse caso, não se trata da natureza anatômica/biológica, mas daquela que diz respeito ao gênero identificado, ao desejo.

Em outra passagem de *A confissão* é possível observar que, ao explicar o motivo de sua hesitação diante dos lugares predeterminados, Françoise também problematiza as categorias e marcas de gênero, tanto quanto as classificações e ordenações dos sujeitos devido à aparência de seus corpos:

FRANÇOISE: Sim, Padre. Eu hesitei. Entre duas mentiras, escolhi a que as pessoas acham mais verdadeira! Porque, para todos os efeitos, enquanto eu não for operada, sou um cidadão do sexo masculino (*careta de repugnação*). Está assim no bilhete de identidade, no registro civil, no registro criminal, nos avisos dos impostos...! Estou constantemente a ser traumatizada com um nome horroroso – Francisco, Francisco Caetano! – que é, infelizmente, o meu verdadeiro nome. Claro, que isto é só nos papéis; porque na vida, nos contatos pessoais, toda a gente me conhece por Françoise! [...] Mas, enfim,

oficialmente, sou Francisco (*careta*). Por isso, para ser mais verdadeira, vim aqui para o genuflexório dos homens (*Levantando-se*) Mas agora, visto que o Padre me põe à vontade, vou já para o lado das senhoras, reencontro a minha identidade (*executa*) Jesus, Maria, José, que grande alívio! (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 172).

Nota-se que a personagem está cônica de que não será posicionada em nenhum dos gêneros disponíveis e respeitados socialmente, porque, consoante suas experiências, a travesti não é considerada nem homem nem mulher, justamente porque vive o trânsito entre os gêneros. No documentário *Questões de Gênero*¹¹, uma mulher trans dá um depoimento que pode servir para se pensar Françoise, porque se define da seguinte forma: “Eu sou única. Eu sou um ser que tem um corpo feminino, uma voz mais ou menos feminina, tenho gestos e gostos masculinos e femininos. Eu sou única” (QUESTÕES DE GÊNERO, 2009). Logo, Françoise parece entender que, assim como essa personagem do filme informativo, não é possível, de forma simplista, fazer a opção entre o lugar destinado aos homens e aquele destinado às mulheres, uma vez que se habilita como o próprio entre-lugar. Não é à toa que a personagem santareniana, ainda que não seja aceita em sua diversidade, se considera um ser singular e, por isso, coloca os sujeitos viáveis, portanto, as categorias de gêneros, sob rasura, ao pensá-las como duas mentiras. De outro modo, parece também que, diferente do desejo de Françoise, a personagem de *Questões de Gênero* (2009) enfatiza que se negar a ser um homem e a manter-se presa na categoria sexo não significa buscar ou alcançar um ideal fantástico, como diria Butler (2013). Conseguem, é fato, escapar de sua programação inicial, além de rasurarem a noção de gênero como essencialista e natural.

Nesse sentido, importa ver também que, no trecho supracitado de *A confissão*, Françoise ainda problematiza a nomeação dos sujeitos como uma das formas de materialização do sexo (BUTLER, 2002a; 2002b). Sobre esse aspecto da experiência identitária trans, Berenice Bento traz alguns depoimentos para explicitar o quanto o uso (por terceiros) do nome de batismo

¹¹ *Questão de Gênero* (2009) é um documentário produzido a partir do acompanhamento, durante um ano, da vida de sete pessoas que têm em comum o sentimento de que nasceram com um corpo inadequado ao gênero com o qual se identificavam. Nele, os sujeitos contam como se descobriram transexuais e como buscam viver sua verdadeira identidade de gênero.

“[...] funciona como uma interpelação que o/a recoloca, que ressuscita a posição de gênero da qual luta para sair” (BENTO, 2006, p. 57). Françoise é constrangida ao ser identificada, “no bilhete de identidade, no registro civil, no registro criminal, nos avisos dos impostos”, por um nome que a distancia de sua experiência identitária. Ademais, ainda que tenha adotado o uso do nome social antes do reconhecimento judicial, a personagem só se depara com reconhecimento de sua diferença no ambiente de trabalho. Do mesmo modo, parece entender que, entre exigir ser tratada pelo nome social, conforme sua identidade de gênero, e oficializar tal prerrogativa, havia um longo caminho a ser percorrido.

Contudo, embora esse tipo de interpelação discriminatória e desrespeitosa seja reiterado constantemente por várias instâncias de poder, tornando-se eficaz para a produção do constrangimento, não é decisivo para a personagem santareniana. Prova disso é que ela enfatiza sua rejeição ao nome de batismo, destacando que, a exceção dos documentos, se autorizava a constituir sua identidade nas relações sociais como Françoise. Além disso, quando diz que “reencontrou sua identidade”, a personagem problematiza a noção de uma identidade fixa e imutável, aliviando, diante do Confessor, o sentimento de não-pertencimento ao gênero com qual se identificava, de fato.

Ao dizer que foi para o confessionário dos homens para ser mais verdadeira, a personagem ainda aponta o gênero como uma das normas que qualifica o corpo como inteligível, isto é, como um marcador da identidade que não leva em consideração as experiências de sujeitos singulares. Entretanto, e porque a identidade não é fixa, Françoise se desloca de uma posição a outra, interrompendo a reprodução das normas, para desmaterializar a verdade imposta antecipadamente a seu corpo. Por isso, ainda que o processo de identificação opere por meio da *différance*, ao invés de fechar ou marcar fronteiras simbólicas preestabelecidas, a personagem desestabiliza “os efeitos de fronteira” (HALL, 2013), promovendo a instabilidade, principalmente porque materializa a identidade como *devenir*.

Em verdade, a noção de identidade já não dá conta das pluralidades de práticas de gênero, se é que deu em algum momento. Nesse sentido, reencontrar sua identidade é estar no lugar destinado ao gênero feminino; é

autorreconhecer-se como singular, ainda que seu nome de batismo e seu corpo estejam, quase sempre, lembrando-a do gênero imposto no momento de seu nascimento. Outrossim, para Françoise, a aparência não é apenas uma ilusão. Pelo contrário, é devido a sua configuração exterior que ela se aproxima daquilo que comumente se entende por mulher. Desse modo, a personagem coloca a noção de natureza sob rasura, uma vez que a destotaliza, deslocando-a como marca inscrita no corpo para o domínio do desejo.

Contudo, em virtude de não gozar do *status* de sujeito e de ocupar posições inferiores devido a hierarquias de respeitabilidade, Françoise, muitas vezes, reitera uma enunciação de si que a desqualifica. Ao lembrar como a sociedade a enxergava, por exemplo, ela nos diz o seguinte: “[...] um travesti não é homem, nem mulher, é um nada. Tem a cor do vestido que lhe vestem. Não tem cabeça. Ninguém quer que ele pense” (SANTARENO, 1987, p. 180). O discurso de gênero e seu poder, é fato, alicerçam a delimitação daquilo que pode ser considerado humano, diz Butler (2001). Françoise, por sua vez, em virtude de se ver associada à anormalidade e por vivenciar uma profunda inadequação entre sua anatomia e sua subjetividade, sente-se excluída e incorpora a abjeção, o que a leva a questionar sua própria humanidade. Nessa passagem, implicitamente, também há referência aos dispositivos regulatórios que visam a impedir que sujeitos como ela lutem por seu reconhecimento, questionando os parâmetros utilizados para empurrá-los para a marginalidade. Uma das estratégias, sem dúvidas, é impedir que tenham direito a uma identidade, a um discurso e, por consequência, à vida.

Tudo o que ocorre com Françoise deve-se ao contexto em que todos nós nos encontramos inseridos, como bem salienta a Travesti Reflexiva, em sua página no *facebook*: “[...] A sociedade considera essa classe improdutiva e imunda; o meio até permite que a travesti viva, contanto que ela morra” (Travesti Reflexiva, 2015)¹². No caso de Portugal, em 2008, o Grupo de Intervenção Política (GIP) e o Grupo de Intervenção e Reflexão sobre Transexualidade (GRIT), da Associação ILGA Portugal, chamam a atenção para a forma como a transexualidade ainda é representada na mídia e no imaginário

¹² A página é administrada por Sofia Favero, estudante de psicologia. Disponível em: <<https://www.facebook.com/TReflexiva/posts/280458158791473>>. Acesso em: 27 fev. 2015.

coletivo português, uma vez que as pessoas transexuais estão relacionadas a “estereótipos de fetiche sexual, prostituição, doença mental, criminalidade, toxicod dependência, exclusão social voluntária e baixo nível sócio-económico” (ASSOCIAÇÃO ILGA Portugal, 2008, p. 11). Em virtude disso, o Documento reafirma que a integração social desses sujeitos pressupõe a difusão de uma imagem mais realista e positiva da transexualidade. Só assim, ações de instituições políticas e religiosas, que incitam ao ódio e à discriminação desmedidos, poderão ser combatidas.

Ora, se atualmente ainda se luta por representatividade e por melhores condições de vida para as pessoas trans em Portugal; imagine em 1979, ano em que Santareno escreveu *A confissão*. A título de exemplo, uma das experiências dolorosas pela qual Françoise passou ocorreu durante o movimento que depôs o regime ditatorial do Estado Novo. Tomada pela saudade da família e pelo entusiasmo, ela decidiu participar das manifestações que ocorriam em praça pública a favor da derrocada da ditadura. Veja-se:

FRANÇOISE: Foi mais forte do que eu... era a voz do sangue! O pior foi depois. Da primeira vez, eu fui vestida de mulher. Ao princípio tudo bem. Gritei, cantei e até fui capaz de levantar o punho! A certa altura, não sei como, houve um que topou como eu era... disse aos outros... Pronto, foi um rastilho! Até meteu polícia. Pareciam que estavam no circo, a ver o número da pantera! Como é que aquele camarada descobriu minha natureza?! Se calhar, era da família... Da outra vez, resolvi ir vestida de homem. Eu já sabia que era pior mas, enfim, tentei... O Padre nem pode imaginar. A manifestação desfez-se naquele bocado e tudo começou às palmas e às gargalhadas! Tive de fugir. Os miúdos empoleiraram-se na estátua do Marquês e correram-me à pedra! Meu Deus, foi o fim. Só eu sei a vergonha que passei! (*Pausa. Triste*) É uma recordação inesquecível (*Mutação rápida*) Até o Padre está com vontade de rir. É ou não verdade?

CONFESSOR: Eu? Não... Está enganado, eu... Bom, bom. Pois bem, é verdade. Perdoe.

FRANÇOISE (*Ironia triste*): Está perdoado. Eu sou irresistível (*Pausa. Cada vez mais, o travesti vai-se desfazendo*). Ninguém me quer. Todos me desprezam [...] (SANTARENO, 1987, p. 181-182).

Observem que Françoise, em outro momento, afirma a noção de natureza como algo que estabelece uma relação intrínseca com o saber e o desejo. No trecho acima, contudo, a personagem reitera que a oposição essencialista entre natureza e antinatureza, sob a perspectiva dos sujeitos que se enquadram no ideal da heteronormatividade, tem como parâmetro o corpo anatômico. A partir de seu relato, também é possível problematizar “a autenticidade como uma medida que se emprega para julgar qualquer representação dentro das categorias estabelecidas” (BUTLER, 2002b, p. 189, tradução nossa)¹³. Logo, levando em consideração que a transformação de um corpo é lenta e demorada, parece que, se a identidade primeira de Françoise foi descoberta, é porque ela estava vivendo uma fase do processo que as mulheres trans comparam à androginia, ou seja, “apresenta características, traços ou comportamento imprecisos, entre masculino e feminino” (HOUAISS, 2009; QUESTÕES DE GÊNERO, 2009). Assim, aos olhos dos sujeitos heterossexuais que participavam da passeata, Françoise não conseguiu ser habilidosa a ponto de parecer crível nem como um sujeito do sexo masculino nem do feminino.

Decerto, no lar heterocentrado, na escola, na padaria, na igreja ou nas ruas, as performances constituídas fora do binarismo de gênero não são reconhecidas e respeitadas, porque o efeito de autenticidade é desconstruído por aqueles que conseguem lê-las como a descontinuidade entre os gêneros. Desse modo, a manifestação desfeita, os risos, as gargalhadas e até a violência das crianças parecem sinalizar para o fato de sua representação não surtir efeito nem ser considerada autêntica, porque se encontra em meio a um processo de readequação de seu corpo ao gênero identificado. Daí que a descoberta de Françoise, como um sujeito que habita o espaço da ambiguidade num mundo regido por binarismos excludentes, expõe-na como o que não funciona no nível da aparência; como aquilo que pode ser insultado e ridicularizado. Em razão disso, a personagem fica vulnerável à violência transfóbica¹⁴; sem uma saída digna, a não ser a fuga.

¹³ “[...] la “autenticidade” no es exactamente una categoría en la que se compite; es una medida que se emplea para juzgar cualquier representación dada dentro de las categorías establecidas” (BUTLER, 2002b, p. 189).

¹⁴ De acordo com Jaqueline Gomes de Jesus, “transfobia é o preconceito e/ou discriminação em função da identidade de gênero de pessoas transexuais ou travestis”. Faz-se necessário “não confundir com

Considerações finais

As formas como as pessoas tratam a personagem santareniana exemplifica, assim, as punições impostas a sujeitos que não reiteram continuamente as normas de gênero. Se, por um lado, Françoise ousa dar visibilidade à prática de travestir-se, mobilizando afetos e sendo respeitada em alguns contextos, porque aparentemente lida com pessoas que aceitam sua transformação; por outro, *A confissão* mostra que a reação social a Françoise é ambivalente, dado que performar o gênero oposto também torna-se motivo de discriminação e de atos violentos.

Interessa ainda notar como esses atos são justificados com base nas normas predefinidas para os gêneros e a partir de uma lógica binária que vê os deslocamentos como provocação. De fato, a estilização do corpo, os gestos e os movimentos corporais, ou melhor, o corpo “montado”, no campo da heterossexualização naturalizada, na maioria das vezes, é compreendido como uma afronta ao corpo “real”, ainda que compartilhe sistemas simbólicos socialmente significativos para os gêneros (BENTO, 2002). Nesse sentido, os opressores parecem acreditar que Françoise merece ser agredida porque, além de transgredir as normas, ousou sair do âmbito do privado. Se não havia lugar para Françoise na igreja católica, em meio às passeatas muito menos.

Todas essas situações, sem dúvida, geram angústias que acabam na introjeção, de forma destrutiva, de imagens como pária da sociedade, aberração e seres abjetos. Prova disso é que, em razão de não se enquadrar no sistema de hábitos sociais nem se adequar às demandas formuladas pela sociedade para os sujeitos viáveis, Françoise sofre constantemente com os olhares e os risos inquisidores. Por isso, muito mais do que a realização pessoal, a personagem busca fugir do domínio da abjeção. Veja-se o que ela diz ao Confessor:

FRANÇOISE: [...] Deus criou-me diferente. Por quê? Sou diferente da maioria e tenho de levar esta diferença às costas o resto da vida: é a minha cruz. Tenho de aguentar a minha diferença... com dignidade. Mal eu digo esta

homofobia nos casos em que a pessoa é discriminada por vivenciar papéis de gênero em desacordo com os estereótipos determinados pela sociedade” (JESUS, 2015, p. 100).

palavra, toda a gente se começa a rir. Parece que estou a ouvi-los! É uma gargalhada horrível... uma gargalhada que me corta toda por dentro! (*Levantando a voz*) Eu quero viver a minha diferença com dignidade! (SANTARENO, 1987, p. 176).

Ainda que institua a repetição estilizada de atos, Françoise sabe que não goza do *status* de sujeito porque, aos olhos de uma sociedade heteronormativa, o modo como se presentifica reflete a disputa entre corpo e gênero, tornando-se, portanto, uma transgressão ao que foi instituído como natural para o sujeito inteligível. Logo, a personagem santareniana também é vista como uma cópia degradante, porque se desloca e se apropria das “mulheres” (BUTLER, 2002b)¹⁵. Em razão de afrontar um dos polos da matriz heterossexual, La Belle Françoise encontra-se, como todos os seres considerados abjetos, em zonas de desconforto físico e social.

Por isso, se, em geral, recomenda-se tolerância à diversidade e à diferença, o que ocorre, em seu cotidiano, é uma constante produção de marcadores de identidade e da diferença. Dessa forma, afirmar-se como diferente é postular, cultural e socialmente, uma identidade como referência, como uma norma pela qual ela descreve e avalia aquilo que é. Isso implica as operações de se excluir, para incluir o outro; de dizer o que ela não é, assimetricamente ao que seja um sujeito viável (SILVA, 2013). Entretanto, não obstante “a fixação de uma determinada identidade como a norma ser uma das formas privilegiadas de hierarquização das identidades e diferenças” (SILVA, 2013, p. 83), Françoise, no final de sua fala, quase gritando, reafirma seu desejo maior: viver sua diferença com dignidade! Portanto, ainda que sofra com o preconceito, ainda que se saiba indesejável, a personagem subverte, embaralha e se movimenta nos territórios da identidade para se assumir como um sujeito que deseja viver sua singularidade com respeito.

¹⁵ Judith Butler critica o posicionamento de teóricas feministas como Marilyn Frye e Janice Raymond, que sustentam que o travestismo é ofensivo para as mulheres e que é uma imitação baseada no ridículo. De acordo com Butler, Raymond, em particular, “afirma que nas práticas travestis e transexuais as mulheres são o objeto de ódio e de apropriação, além de afirmar que não há nada de respeitável e edificante nesse tipo de identificação. Por outro lado, nesse raciocínio teórico, o lesbianismo não é mais que o deslocamento e a apropriação dos homens e, portanto, é fundamentalmente uma questão de odiar os homens, de misandria” (BUTLER, 2002b, p. 186-187, tradução nossa).

No entanto, ao subverter princípios da matriz cultural heteronormativa, pelo desejo de usar seu corpo e viver sua sexualidade com autonomia, além de contrapor-se à essencialização e à rigidez do sistema binário, a luta de Françoise para ser respeitada em sua *diferença* é contingenciada por diversas instituições sociais, seus discursos e práticas regulatórias. Nesse sentido, seu esforço em representar uma mulher “de verdade”, de acordo com os padrões hegemônicos, se constitui como o que Butler (2002b) define como o *locus* da promessa fantasmástica de um resgate da transfobia.

Referências

ASSOCIAÇÃO ILGA PORTUGAL – Intervenção Lésbica, Gay, Bissexual e Transgênero. *Transexualidade*. Lisboa: ASSOCIAÇÃO ILGA Portugal, 2008. Disponível em: <www.ilga-portugal.pt>. Acesso em: 14 dez. 2015.

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

BENTO, Berenice. Cuerpo, performance y género en la experiencia transexual. *Anuário de Hojas de Warmi*, n. 13, p. 69-94, 2002. Disponível em: <<http://revistas.um.es/hojasdewarmi/article/view/166211/144751>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

BENTO, Berenice. *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

BENTO, Berenice. *O que é transexualidade*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

BUTLER, Judith. *Mecanismos psíquicos del poder*. Teorías sobre la sujeción. Trad. Jacqueline Cruz. Madrid: Cátedra Grupo Anaya, 2001.

BUTLER, Judith. Criticamente subversiva. In: JIMÉNEZ, Rafael Mérida. *Sexualidades Transgresoras. Una antología de estudios queer*. Barcelona: Editorial Icaria, 2002, p. 55-79.

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Trad. Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2002.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CECCARELLI, Paulo Roberto. Inquilino no próprio corpo: reflexões sobre as transexualidades. In: COELHO, Maria Thereza Ávila; SAMPAIO, Liliana Lopes Pedral (Org.). *Transexualidades: um olhar multidisciplinar*. Salvador: EDUFBA, 2014, p. 53-64.

DE LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Trad. de Suzana Funck. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. 13. ed. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2013, p. 103-133.

HOUAISS, Antônio. (Ed.). *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Instituto Antônio Houaiss. São Paulo: Objetiva, 2009.

JESUS, Jaqueline Gomes de. *Homofobia: identificar e prevenir*. Rio de Janeiro: Matanoia, 2015.

LEITE JR., Jorge. *Nossos corpos também mudam: a invenção das categorias "travesti" e "transexual" no discurso científico*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2011.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis: Vozes, 1997.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e Teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

MOURA, Inês. *A padeira de Aljubarrota: um mito glorioso contado a duas vozes*. [2---?]. Disponível em: <<http://estudosculturais.com/congressos/europe-nations/pdf/0153.pdf>>. Acesso em: 16 fev. 2015.

OLIVEIRA, João Manuel de. O contexto LGBT em Portugal. In: NOGUEIRA, Conceição; OLIVEIRA, João Manuel de (Org.). *Estudo sobre a discriminação em função da orientação sexual e da identidade de gênero*. Lisboa: Clássica Artes Gráficas, 2010, p. 45-92.

OLIVEIRA, João Manuel de. Orientação Sexual e Identidade de Gênero na psicologia: notas para uma psicologia lésbica, gay, bissexual, trans e queer In:

NOGUEIRA, Conceição; OLIVEIRA, João Manuel de (Org.). *Estudo sobre a discriminação em função da orientação sexual e da identidade de género*. Lisboa: Clássica Artes Gráficas, 2010, p. 19-44.

QUESTÕES DE GÊNERO. Direção, roteiro e produção de Rodrigo Najar. 2009 (90 min).

SANTANA, S. Solange. “Sou uma mulher com o corpo de homem. É este meu grande drama”: Gênero e travestismo em *A confissão*, de Bernardo Santareno. *FRONTERAS— Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, v. 1, n. 1, p. 97-115, ago. 2014. Disponível em: <<http://publicacionescienciasociales.ufro.cl/index.php/fronteras/articulo/view/66>>. Acesso em 14 nov. 2015.

SANTARENO, Bernardo. *A confissão*. In: *Obras Completas. Organização, posfácio e notas introdutórias de Luiz Francisco Rebello*, v. 4. Lisboa: Caminho, 1987, p. 163-190.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2013, p. 73-102.

VALENTIM, Jorge. Nomear o desejo: homoerotismo, gênero e resistência em *A confissão*, de Bernardo Santareno. In: RIOS, Otávio (Org.). *Arquipélago contínuo: literaturas plurais*. Manaus: UEA Edições, 2011, p. 95-123.

Recebido em 30 de maio de 2016.

Aceito em 08 de agosto de 2016.

(IN)FELICIDADE NA PUBLICIDADE E A CRENÇA DO “SER FELIZ”: COLUNAS FEMININAS DE CLARICE LISPECTOR

Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira¹

Resumo: Nos anos de 1950, as colunas femininas dirigiam-se às mulheres num tom intimista, como em um encontro entre amigas. A imprensa é tanto um veículo educativo quanto um meio de ocupação da esfera pública compartilhado por diversos grupos sociais. Assim, entre as décadas de 1950 e 1960, o jornal funciona como instrumento para a educação feminina e para a construção do papel social da mulher. O artigo tem como objetivo fazer uma análise das colunas de jornais escritas por Clarice Lispector em alguns jornais, nos quais fez uso de pseudônimos. Os conselhos que apareciam nas colunas clariceanas formavam um guia de conduta – dicas sobre etiqueta, moda, culinária, maquiagem e postura. As seções eram compostas por pequenos textos narrativos que reuniam receitas e segredos ensinavam a mulher a tornar a vida prática e faziam com que essa leitora/companheira se sentisse especial. Ao representar a figura feminina, a imprensa constrói, projeta e estabiliza identidades sociais, em processos definidos histórica e culturalmente. Assim, as representações cristalizam-se em formas textuais e se associam a outros discursos. No artigo, são mobilizados pressupostos teóricos que se ligam à imprensa feminina e representação. *Palavras-Chave:* Publicidade. Colunas Femininas. Clarice Lispector.

(UN)HAPPINESS IN ADVERTISING AND THE BELIEF “BE HAPPY”: FEMININE COLUMNS BY CLARICE LISPECTOR

Abstract: In the 1950s, the female columns addressed to women in an intimate tone, as in a meeting between friends. The press is both an educational vehicle and a means of occupying the public sphere shared by different social groups. Thus, between the 1950s and 1960s, the newspaper works as a tool for women's education and to build the social role of women. The article aims to make an analysis of newspaper columns written by Clarice Lispector in some newspapers, which made use of pseudonyms. The advice appeared in clariceans columns formed a conduct guide – tips on etiquette, fashion, cooking, makeup and posture. The sections were composed of small narrative texts that gather recipes and secrets taught women to make practical life and meant that this reader / partner feel special. To represent the female figure, the press builds designs and stabilizes social identities in historical and culturally defined processes. Thus, representations crystallize into textual form and are associated with other speeches. In the article, they are mobilized theoretical assumptions that bind to the women's press and representation.

Keywords: Advertising. Female columns. Clarice Lispector.

¹ Pós-doutora pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2005). Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Londrina. É Professora Adjunta da Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO-PR). Endereço eletrônico: ninciaborgesteixeira@yahoo.com.br.

Introdução

O grande mal-entendido em que se assenta esse sistema de interpretação está em que se admite que é natural para o ser humano feminino fazer de si uma mulher feminina: não basta ser uma heterossexual nem mesmo uma mãe, para realizar esse ideal; a “verdadeira mulher” é um produto artificial que a civilização fabrica [...] (Simone de Beauvoir).

A Escola dos Annales promoveu o desenvolvimento de uma história das mulheres, decorrente da ênfase dada ao cotidiano, da vida privada e dos grupos marginalizados pela história positivista. De acordo com Peter Burke (2002), a História das mulheres oferece uma nova perspectiva sobre o passado, uma vez que, anteriormente, eram invisíveis, sendo subestimado seu trabalho diário, sua influência política e econômica.

A partir da década de 1980, o conceito de gênero tornou-se amplamente utilizado para caracterizar as relações entre homens e mulheres, partindo do pressuposto de que a formulação de uma história das mulheres necessita obrigatoriamente dos estudos acerca das inter-relações entre os dois sexos. A categoria *gênero* se reporta a uma construção social que delimita os papéis desempenhados por cada um dos sexos na sociedade. Pode ser compreendido como uma convenção social, histórica e cultural, baseada nas diferenças sexuais.

Embora a historiografia oficial omita, na maioria das vezes, a participação da mulher no processo histórico, observa-se que as mulheres não foram simplesmente um adorno no âmbito social. Nas últimas décadas, um maior número de pesquisadores voltou-se para esta discussão na tentativa de retificar esta omissão. A pesquisa analisa a representação das mulheres entre o início do século XX e início do século XXI por meio das imagens femininas presentes nos discursos da imprensa. Durante muito tempo, a mulher foi silenciada e esteve à mercê das decisões patriarcais. Até a segunda metade do século XIX, as mulheres mantiveram condições subalternas na maioria das situações do cotidiano. Sua participação social ficava restrita ao lar, aos afazeres domésticos. A presença feminina era reduzida no espaço público. Seu acesso a clubes, teatros, cafés só era permitido se estivessem acompanhadas.

Em relação à educação formal, as oportunidades de estudos eram mínimas. Mesmo depois de 1879, quando o governo brasileiro permite às mulheres frequentarem instituições de ensino superior no país, poucas tiveram sucesso e conseguiram obter formação superior, uma vez que havia poucas escolas para moças, o que limitava ainda mais o número de mulheres que completavam o ensino secundário, essencial para a formação superior.

Norbert Elias, ao estudar a construção de identidades – dos indivíduos e das sociedades – e das representações acerca de tais construções, assevera que essas acabam propiciando modos de ação e visões de mundo, os textos expressos na Imprensa Paranaense, no começo do século XX, estabelecem suas escritas sobre questões da memória, sobre vivências individuais, mas as quais, quando relatadas, possibilitam a (re) construção de experiências da sociedade, e, por extensão, um mapa da representação da mulher no início do século XX. Sobre esta questão Elias argumenta:

Dessa interdependência de pessoas surge uma ordem sui generis, uma ordem mais irresistível e mais forte do que à vontade ou a razão das pessoas isoladas que a compõe. É essa ordem de impulsos e anelos humanos entrelaçados, essa ordem social, que determina o curso da mudança histórica, e que subjaz ao processo civilizador [...] A rede de interdependência entre os seres humanos é o que os liga. Elas formam o nexos da configuração, ou seja, uma estrutura de pessoas mutuamente orientadas e dependentes. Uma vez que as pessoas são mais ou menos dependentes entre si, inicialmente pela ação da natureza e mais tarde através da aprendizagem social, da educação, socialização e necessidade recíprocas socialmente geradas, elas existem, apenas como pluralidades, apenas com configurações (ELIAS, 1993, p. 194).

A expressão verbal sobre essas vivências, a partir de valores sociais e culturais de cada povo, constrói uma identidade de gênero. O significado de como ser ou agir como homens ou mulheres é dado socialmente e varia conforme as representações presentes no imaginário de cada época. Dessa forma, surgem formas que remetem a uma espécie de Pedagogia de Gênero. De acordo com Lea Archanjo (1987, p. 13):

Representar implica uma figura e no que ela significa, ou seja, numa forma e em seu sentido. O sentido é que dá caráter simbólico à representação [...] nas representações sociais de gênero, existe a forma (figura) homem /mulher e o sentido (significação) do que é ser homem ou ser mulher. O que significa ser homem e ser mulher varia histórica e culturalmente.

A representação é um processo de construção de sentidos e não um reflexo da realidade. Ela se constitui a partir da natureza das formações discursivas em que foram concebidas, as relações de poder, os elementos da dominação e da resistência. Ao representar, são firmadas identidades. Esta dimensão da representação torna-se ainda mais evidente ao se tratar da imprensa e seu poder de influenciar as crenças, os valores, as identidades e a memória social.

Ao representar a figura feminina, a imprensa constrói, projeta e estabiliza identidades sociais, em processos definidos histórica e culturalmente. Assim, as representações cristalizam-se em formas textuais e se associam a outros discursos. Dessa forma, a imprensa é um instrumento poderoso na constituição da memória social, as representações do real veiculadas pelos meios de comunicação inscrevem-se na memória e fazem parte de nosso imaginário, na medida em que constroem as narrativas que sustentam a ideia de nação e de identidade nacional, pois adquiriram um status institucional que lhes autoriza a interpretar e produzir sentidos sobre o social, que são aceitos consensualmente pela sociedade. Ao considerarmos os códigos, discursos e narrativas sociais a que se está exposto e que estão representados nos registros da imprensa, é possível analisar as representações que serviram para construir a identidade e a memória do feminino nos/pelos periódicos que fundaram e constituíram a tradição da imprensa escrita no Brasil. Os registros da imprensa, portanto, fazem parte do elenco de narrativas e discursos que irão participar da constituição dos sujeitos e definir os contornos das relações sociais. Discurso é, portanto, prática social: estamos constantemente construindo a nós mesmos e ao mundo nas práticas discursivas em que nos envolvemos.

Por meio da associação entre imaginário e social, as sociedades traçam identidades e estruturam representações através de símbolos, imagens, ideologias, mitos e rituais. Na construção desse imaginário, são oferecidas e modeladas as condutas esperadas, bem como os estereótipos, já que nessas relações existem articulações de poder, sendo o domínio do imaginário um importante lugar estratégico.

Para Roger Chartier (1990, p. 20), o conceito de representação deve ser entendido como um “[...] instrumento de um conhecimento mediador que faz ver um objeto ausente através da substituição por uma imagem capaz de o reconstituir em memória e de o figurar como ele é”.

Os modelos transmitidos por meio dos discursos da imprensa em nossa sociedade influenciaram na formação da mulher brasileira, para Véron apud Buitoni (2009, p. 22):

[...] o discurso é uma rede de interferências. A possível análise resultará de critérios exteriores aos textos em pelos menos dois sentidos: a) a seleção dos textos; b) a finalidade da leitura a que esses textos serão submetidos.[...] A presença do ideológico no discurso não consiste em propriedades imanentes aos textos e sim em um sistema de relações entre o texto e sua produção, circulação e consumo.

A mídia, em geral, utiliza-se, no dizer de Buitoni (2009), de qualidades “quase abstratas” no que refere a presença feminina: maternidade, suavidade, doçura, para que estas permaneçam e aumentem, criando de certa forma o “mundo da mulher”.

No início, as publicações femininas eram editadas em veículos destinados a um público pertencente a ambos os sexos, pois a ideia de público específico, como hoje se tem, não existia, porque a mulher não era sequer considerada. De acordo com a jornalista Dulcília Schroeder Buitoni, no livro *Imprensa Feminina*, as pessoas contrapõem a imprensa em geral e a imprensa feminina, no sentido de que o jornalismo de serviços seria mais para mulheres, enquanto assuntos como economia e política seriam voltados para os homens.

Não nos esqueçamos de que o público é uma conceituação deste século, e ligada quase sempre a várias camadas sociais. Enquanto a imprensa feminina teve em vista desde logo a mulher, a imprensa masculina, dirigida ao homem, só veio a construir-se bem depois, em função da segmentação de mercado (BUITONI, 1990, p. 8).

Maurice Duverger (1976) subdivide a imprensa especializada em imprensa de público especializado e imprensa de assunto especializado. Ele afirma que imprensa feminina é assunto especializado, assim como periódicos esportivos, literários, revistas de TV, dentre outros, de modo que o conteúdo seria responsável pela sua classificação. Essa ponderação ajuda na sua caracterização de “imprensa feminina”, sem enquadrá-la, no entanto, como imprensa de assunto especializado, argumentação legitimada pelo que nos explica Buitoni:

Imprensa de interesse geral, imprensa de público especializado, imprensa de assunto especializado, nenhuma definição é adequada ao tipo de mídia que ora analisamos. Interesse geral não seria, embora homens também sejam leitores de veículos femininos. Mulheres não constituem um público especializado; além disso, não dá para falar em especialização de assunto, porque a gama possível de matérias é muito grande (1990, p. 15).

Evelyn Sullerot apud Buitoni (2009) classifica como femininos os periódicos que se proclamam destinados à clientela feminina e que foram concebidos objetivando um público feminino. Entretanto, o ser escrita para, não implica em ser escrita por mulheres. As revistas publicadas no início do século XX, isso pesa consideravelmente, pois a maioria foi pensada e escrita, na quase totalidade, por homens, a intelectualidade brasileira do período, oriundos do nacionalismo modernista dos anos 20. De qualquer forma, isto é um reflexo da exclusão feminina da época, do afastamento das áreas da cultura e do poder; a mulher era para ser dirigida e não dirigir.

A imprensa feminina elegeu a revista como seu veículo por excelência. Revista é ilustração, é cor, jogo, prazer, é linguagem mais pessoal, é variedade: a imprensa que tem como foco a mulher utiliza tudo isso. Quanto aos temas abordados em revistas femininas, observa-se que alguns estão

sempre presentes como: sentimentos, conselhos de saúde, de economia doméstica, decoração, beleza. Ocorre o desprezo pelo fato atual, as matérias vinculadas por ela atingem uma certa atemporalidade, acentuando o seu desligamento com o mundo real e ativando o caráter ideológico. Todos esses elementos, Buitoni (2009), utilizam a figura da mulher como mito, ou seja, correspondente à ideologia que servem para reforçar o conceito tradicional, passando a uma espécie de representação coletiva, assim caracterizando a imprensa feminina como mítica.

Para Roland Barthes (apud BUITONI, 2009), o mito é um reflexo social que transpõe a cultura em natureza, o social em cultural, o histórico em natural. A imprensa feminina propõe modelos culturais como sendo lógicos e naturais: “O que é apenas produto das classes e de suas sequelas morais, culturais e estéticas e apresentado como evidente por si mesmo [...] tornam-se a opinião corrente” (BARTHES apud BUITONI, 2009, p. 11).

O desenvolvimento industrial trouxe consigo o aprimoramento da publicidade, ferramenta primordial na venda de revistas femininas, já que, ali, os anunciantes de cosméticos, moda, produtos pessoais, para a família e para a casa, encontraram sua fatia de mercado no mundo capitalista, criando assim, o hábito do consumo traduzido como ideologia.

Esse armazém sortido e agradável, que é a revista, sempre apresenta uma fruição; daí seu caráter de feminização do produto impresso. Acima de tudo, a leitura de uma revista parece mais gostosa que a de um jornal, seja pelo conteúdo ou até pela forma como é lida. Não se lêem revistas somente pela informação; muitas vezes, o ato de folheá-las já é um prazer (BUITONI, 1990, p. 18).

No Brasil, o primeiro jornal feminino foi o *Espelho Diamantino*, de 1827, em que se lia “dedicado às senhoras brasileiras”. Nele era publicada notas sobre política, literatura, artes, teatro e moda, e era feito na cidade do Rio de Janeiro. O *Correio das Modas*, de 1839, carioca, também é o pioneiro das publicações para mulheres. Mas, a imprensa feminina do século XIX não se restringiu ao Rio de Janeiro e, em 1831, em Recife, foi lançado *O Espelho das Brasileiras*, seguido de várias outras publicações do gênero, muitas vezes de

efêmera duração. Preocupavam-se basicamente com moda e literatura. Na segunda metade do séc. XIX, a imprensa se desenvolveu e estreitou seus laços com a literatura; grandes escritores, como José de Alencar, Joaquim Manoel de Macedo e Machado de Assis tiveram suas obras publicadas nos jornais, sob a forma de folhetins, que estimulavam sonhos e fantasias de homens e mulheres, envolvidos em suas tramas amorosas.

A ilustração também passou a ser mais utilizada, graças a desenhistas como Henrique Fleiuss (*Semana Ilustrada* – 1860) e Ângelo Agostini (*Revista Ilustrada* – 1876). É nesse momento que surgem “alguns periódicos audaciosos editados por mulheres”, entre eles o *Jornal das Senhoras*, de responsabilidade de Joana Paula Manso de Noronha, que a partir de 1852, “parece ter sido um dos primeiros a contar com mulheres na redação”.

Outro jornal brasileiro que merece destaque é o *A Família* (1881-1897). Entre os temas abordados estavam o direito ao voto, o direito de serem médicas, advogadas, professoras ou de seguir a carreira teatral (que era associada à prostituição).

No fim do século XVIII, surgiu, na França, a primeira publicação que tratava sobre o desejo de emancipação da mulher, o *L'Athénée des Dames*, fechado em 1809 por ordem do imperador Napoleão. No Brasil, este tipo de publicação passa a existir no final do século XIX e sendo um expoente, “O Sexo Feminino” da professora mineira Francisca Senhorinha da Mota Diniz, lutava pela educação das mulheres.

Em 1862, também no Rio de Janeiro, um grupo de mulheres, com instrução secundária, fundou *O Belo Sexo*. Mais críticas quanto ao tipo de atuação social da mulher, que, segundo elas, conduzia ao tédio e solidão de uma vida improdutiva, que as privava de uma instrução mais profunda para conduzi-las ao casamento. Em nosso país, a primeira publicação de destaque foi a *Revista Feminina*, veiculada de 1914 a 1936, contou com a participação de escritores famosos, como Olavo Bilac. Na década de 40, surge a *Página Feminina*, uma publicação semanal vespertina, com colunas sobre beleza, moda e culinária.

June E. Hahner (1981), que estudou essas publicações da imprensa feminina, refere-se ao pouco destaque que elas têm merecido por parte de

estudiosos da imprensa e dos movimentos feministas. Lembra que essas mulheres, através de seus jornais, procuravam despertar as demais para o desenvolvimento de um potencial sufocado e desconhecido. Acreditavam na educação como instrumento mais eficaz para libertar a mulher da opressão que vinha sofrendo há séculos. Algumas tiveram ideias avançadas para a época.

Coube à imprensa feminina divulgar as novas ideias sobre o elemento feminino, que, em geral, referendava o domínio social e familiar do homem. A imagem da “nova” mulher divulgada por essa imprensa foi naturalizada e, inclusive, reproduzida por aquelas que participaram direta ou indiretamente da escrita desses periódicos, em especial, nos jornais femininos. Buitoni (2009) assevera que o novo, o moderno é perseguido a qualquer custo pela imprensa feminina, mas não o novo notícia, é um novo ideológico que possui caráter ambíguo: [...] a busca inquieta na arte de vestir, de julgar, reveste-se de um conservantismo moral. As mulheres sabem que a estabilidade de uma sociedade ou sua continuidade repousa na mão das mães. Elas inspiram uma imprensa que devia, para lhes agradar, ser a à sua imagem (BUITONI, 2009, p. 25).

Entretanto, há que se registrar a existência de jornais para mulheres que se revoltaram com esta posição e tornaram-se feministas em suas causas, como aconteceu com o *A Família*, fundado em 1888, no Rio de Janeiro, por Josefina Álvares de Azevedo – onde ela defendeu o sufrágio e reivindicou a igualdade prometida pela República recém-implantada. Josefina Álvares de Azevedo, por exemplo, foi das mais vigorosas das vozes femininas surgidas nas décadas de 1880-1890. Rebelou-se contra a dominação do homem. As ideias de Josefina de Azevedo avançaram na defesa da lei do divórcio, que permitiria a dissolução legal de casamentos já desfeitos por acordos mútuos. Essas publicações críticas e conscientizadas da dominação masculina, porém, não foram as dominantes no gênero. À medida que se caminhava para o final do século, elas rareavam e eram substituídas por outras, mais amenas, com títulos com nomes de flores, pedras preciosas, animais graciosos, todas metáforas da figura feminina: *A Camélia, A Violeta, O Lírio, A Crisálida, A Borboleta, O Beija-Flor, A Esmeralda, A Grinalda, O Leque, O Espelho, Primavera*.

Além dos jornais, as revistas também passaram a ter maior número de leitores, aparecendo novas publicações. Já havia público para revistas mundanas, ricas e luxuosas que, favorecidas pelo desenvolvimento das artes gráficas, apresentavam belas ilustrações e até fotografias. Essas revistas já voltavam sua atenção para o público feminino, incluindo matérias ou seções supostamente de interesse feminino. Assim faziam a *Revista da Semana* (Rio de Janeiro-1901), que tinha uma seção intitulada *Cartas de Mulher; Fon-Fon* (Rio de Janeiro – 1907) e *Cigarra* (São Paulo-1914), que embora não fossem concebidas como revistas especificamente para público feminino, traziam informações para este público. As mulheres ganhavam espaço nas matérias e propagandas das revistas de maior circulação, mas não tinham, então, uma publicação que a elas se dedicasse exclusivamente. Esse espaço veio a ser preenchido pela Revista Feminina.

Esses periódicos, na sua maioria, tiveram vida curta. Em geral, suas edições, ao lado de assuntos sobre moda, culinária e educação dos filhos, publicavam artigos mais polêmicos, onde se discutia a condição da mulher e chegavam até a reivindicar direitos e oportunidades iguais para ambos os sexos. Entre as escritoras que mereceram presença nesses periódicos estão: Júlia Lopes de Almeida, Narcisa Amália, Amália Franco, Inês Sabino, Carmem Dolores, Corina Coaracy e Maria Amélia de Queirós.

No início do século XX, o crescimento da urbanização e da industrialização nos grandes centros traz a mulher para o espaço público das ruas, dos acontecimentos sociais nos teatros, cafés e ao mundo do trabalho. Neste momento, surgem em maior quantidade, textos sobre a mulher e também escritos por elas. O movimento pelos direitos da mulher começa então a se fortalecer no Brasil, principalmente entre as elites urbanas. As reivindicações dessas mulheres, ligadas a um estrato social mais privilegiado, voltavam principalmente para os debates que diziam respeito aos direitos de igualdade perante os homens quanto à profissionalização e ao direito de voto.

As práticas discursivas produzidas pela imprensa são formas simbólicas, que veiculam noções existentes na sociedade, reproduzindo crenças, valores e identidades sociais, retratando alterações históricas, e contribuindo para a perpetuação ou transformação das relações sociais. Parto

do pressuposto de que os contextos sociais são constitutivos da produção das formas simbólicas, e dos modos pelos quais essas formas são recebidas e entendidas, contribuindo também para as maneiras pelo qual elas serão interpretadas, recebidas e valorizadas. As sociedades constroem bens simbólicos, que compõem o imaginário e formam um conjunto de representações sociais.

A partir do nascimento, ocorre uma série de ideias acerca da feminilidade e da masculinidade, por meio da transmissão/incorporação de determinados “valores femininos e masculinos” ratificados pelas instituições: Família, Igreja, Mídia. Há a construção do senso comum que parte do pressuposto de que a sociedade compartilha de um consenso cultural. Ele é uma forma simbólica, munido de valores e significados sobre homens e mulheres existentes na sociedade. Existe, também, o emprego de um discurso normatizante, por meio de representações coletivas e classificatórias para que seja entendido por um maior número de pessoas.

O final do século XIX foi marcado no Brasil pela expansão da imprensa, graças aos avanços tecnológicos propiciados pela época. No entanto, os periódicos dependiam de colaboradores literários e financeiros para a sua sobrevivência, além de um número considerável de leitores que na época, eram as mulheres, a quem estes eram destinados, principalmente no espaço intitulado folhetim, no qual eram publicadas variedades e assuntos corriqueiros ditados pela sociedade burguesa que se encaixavam ao perfil feminino. Apesar de que nesse período apenas 20% das mulheres sabiam ler e escrever, contra 29% dos homens alfabetizados, elas eram as leitoras da época

O século XX foi um período marcado por inúmeras tensões, mas também foi um século de conquistas e de grande visibilidade, em especial para as mulheres.

No Brasil, a situação das mulheres era semelhante ao que ocorria no restante do mundo. No início, apenas a elite brasileira – econômica e cultural – discutia ideias feministas; depois, com a inserção de imigrantes nos espaços sociais, entre as décadas de 1920 a 1940, doutrinas e ideias libertárias estiveram acessíveis à camada das trabalhadoras. A imprensa feminina constitui-se num espaço privilegiado para que se possa desvendar esse universo. Os periódicos

antigos destinados ao sexo feminino ajudam a revelar não só o lugar que lhe era reservado naquela sociedade, mas, principalmente, o grau de conscientização das mulheres cultas quanto ao papel que ocupavam na mesma. Propomos, então, estudar mulheres da classe dominante, por isso precisamos relativizar e redimensionar seu papel em vista de uma ideia preconceituosa a elas associada – submissa, dócil, rebelde – tão amplamente divulgada.

Clarice Lispector: máscaras e consumo

Mas já que se há de escrever, que ao menos não se esmaguem com palavras as entrelinhas (Clarice Lispector).

A carreira jornalística de Clarice Lispector começa com um convite de Rubem Braga para escrever uma coluna feminina no jornal *Comício*. O semanário funcionava na Cinelândia, na rua Álvaro Alvim e era impresso na gráfica do *Última Hora* de Samuel Wainer. De vida curta, o tablóide circulou de 15 de maio a 17 de outubro de 1952. *Comício* tinha Millôr Fernandes responsável pelo humor na página central; Paulo Mendes Campos escrevia a seção “Por esse mundo de Deus” e Rubem Braga assinava “Os dias do presidido”, uma espécie de resposta irônica “O dia do presidente” publicada no *Última Hora* de Samuel Wainer. Surgia ali a faceta, ainda pouco conhecida, de uma das escritoras mais importantes da literatura brasileira, Clarice Lispector. O ofício de romancista passa a dividir lugar com a função paralela de jornalista, ao buscar o trabalho na imprensa para completar o orçamento e também porque gostava de atuar, Clarice Lispector se apropriava dos vários gêneros dos veículos impressos de comunicação, apreendendo a técnica e a linguagem, para, em seguida, apresentar uma concepção muito própria de fazer jornalismo. Ao delinear a trajetória da escritora nos jornais e revistas do Rio de Janeiro, sobressaem ainda informações importantes para o resgate da memória do jornalismo, pois Clarice Lispector foi uma das primeiras mulheres a atuar no jornalismo brasileiro e na imprensa feminina nacional.

Além do *Comício* (1952), atuando com o pseudônimo Teresa Quadros, escreve no *Correio Feminino*, assinando como Helen Palmer e está presente,

também, escrevendo as colunas “Entre Mulheres”, no jornal e a coluna “Só para Mulheres”, como *ghost writer* da modelo e manequim Ilka Soares, no jornal *Diário da Noite* (1943). A investigação da construção dos corpos materiais no jornal, feitas pela escritora, aponta para a origem de um perfil feminino que ocupará as páginas da sua ficção.

Clarice Lispector, no papel de jornalista, criou pseudônimos Tereza Quadros, Helen Palmer e Ilka Soares, analisando as peculiaridades temáticas de cada uma e a maneira com a qual Clarice se dirigia ao público feminino da época. O estudo da imprensa feminina do Brasil, desenvolvido por Dulcília Schroeder Buitoni, serve como aparato teórico ao entendimento do modo em que Clarice Lispector se portava como jornalista feminina nas décadas de 50 e 60, período no qual o auge da revolução feminista ainda não tinha acontecido.

Edma Cristina Alencar de Góis assevera que:

Um dos motivos que torna mais instigante a pesquisa é o quase uníssono sobre a obra de Clarice Lispector no jornal para e sobre mulheres. A produção jornalística é sempre tida como inferior à literária. Quando essa produção está no terreno da imprensa feminina, então, é praticamente esquecida, colocada de lado, encarada como de pouco valor (GÓIS, 2007, p. 12).

Escritora, jornalista, tradutora, esposa, mãe. A vida de Clarice Lispector é permeada de lirismo e singelezas; a palavra foi sua cúmplice por toda a vida. A ideia inicial de Clarice não era ser romancista, tampouco jornalista. Ela formou-se em Direito na Faculdade Nacional de Direito da Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro. Foi durante seu curso que a moça percebeu que tinha aptidões para a escrita e começou a fazer trabalhos em jornais e revistas. Sua primeira entrevista publicada e também sua estreia como ficcionista foram em 1940, na *Vamos ler!* e na revista *Pan*, respectivamente. O mais interessante é que, apesar de ter escrito alguns textos para jornais durante sua faculdade, assinando como Clarice Lispector mesmo, seu lado jornalístico mais interessante diz respeito às colunas femininas que escrevia utilizando pseudônimos.

Apesar das posições distintas da Clarice jornalista e da Clarice romancista, pode-se encontrar muito de uma na outra; é como se as duas funções complementassem o seu universo temático. Muito da feminilidade e da polidez, características sempre bastante sugeridas nas dicas das suas colunas, são presentes nas composições das personagens de seus romances; muitas das sutilezas e detalhes comuns em sua ficção também podem ser visíveis em seus escritos jornalísticos.

Além de Tereza Quadros, codinome utilizado em “O Comício”, Clarice também escreveu para os jornais *Correio da Manhã*, como Helen Palmer, e para o *Diário da Noite*, como a *ghost writer* da atriz e manequim Ilka Soares. Mas por que Clarice não se identificava em seus escritos jornalísticos? Seria por que suas colunas não condiziam com sua posição como escritora renomada e à frente de seu tempo ou com a posição de esposa de um representante diplomático?

No *Comício*, Clarice, sob o pseudônimo de Tereza Quadros, publicou uma coluna intitulada “Entre Mulheres”. Utilizava uma linguagem simples, acessível a todos os tipos de leitoras, assim se aproximou dos anseios femininos, fazendo com que as mulheres que liam suas colunas se sentissem como suas amigas íntimas. De acordo com Aparecida Maria Nunes,

Sob o pseudônimo de Tereza Quadros, Clarice Lispector publicará nesta sua coluna feminina alguns rudimentos de crônica em páginas onde se misturam conselhos de etiqueta, moda, culinária, maquiagem, postura e tudo o mais que cerca o universo da mulher, mãe e esposa (NUNES, 2006, p. 2).

Pode-se dizer que Tereza Quadros foi um primeiro passo na carreira de colunista de Clarice Lispector. Suas crônicas jornalísticas não ficaram atadas aos temas relacionados ao lar e à família, por muitas vezes, ultrapassa limiares do trivial e corriqueiro.

O que se comprova é que a ficcionista incluiu, no contato semanal com as leitoras de *Comício*, um bocado dos seus gostos literários. Porque, além de falar de roupas e de outros assuntos considerados fúteis, Tereza Quadros

também reproduzia textos e opiniões de autores que, esses sim, sua criadora precisava ter “experimentado” (Encarte da edição especial dos Cadernos de Literatura Brasileira, 2004, p. 6).

A coluna “Entre Mulheres” durou apenas quatro meses – de maio a setembro de 1952 – mas foi tempo suficiente para Clarice se consagrar como um dos grandes nomes da imprensa feminina da época.

Clarice Lispector escreveu para 17 das 23 edições do breve Comício, que circulou por apenas seis meses, tendo faltado com o texto em apenas uma edição. A autora sempre equilibrava os textos sobre assuntos estritamente femininos com trechos ficcionais de sua autoria e de autores por ela admirados. Nem por isso a junção parecia inoportuna. Ao contrário, a coluna parecia ter unidade, apresentando várias facetas para a leitora. Assim, “Entre Mulheres” constitui-se como um mosaico clariceano, em que o aproveitamento ou a reelaboração de textos eram práticas comuns (GÓIS, 2007, p. 58).

A partir de agosto de 1959, Clarice passa a assinar a segunda coluna feminina, “Feira de Utilidades”, presente no jornal *Correio da Manhã*. No jornal, deixa seu codinome Tereza Quadros de lado e encarna outra personagem, dessa vez o nome escolhido era Helen Palmer. Assim como o nome da colunista mudou, alguns temas também passaram a ser tratados de forma diferente. Muitos consideram que Helen era muito menos sofisticada do que Tereza Quadros, portanto, percebe-se que Clarice Lispector realmente era uma rainha nos jogos do disfarce.

A colaboração tinha o patrocínio da indústria de cosméticos Pond’s, que propusera a coluna, determinando inclusive a sua forma, com o objetivo de passar à leitora mensagens publicitárias “subliminares”. Sem mencionar a marca, a seção deveria fazer com que o seu público associasse os conselhos de beleza ali apresentados aos produtos que a empresa anunciaria (Encarte da edição especial dos Cadernos de Literatura Brasileira, 2004, p. 7).

Como Helen Palmer, Clarice exerceu uma função que podemos presenciar explicitamente em nossa imprensa feminina atual: ela ajudou a fortalecer os padrões de beleza da época, incentivando o uso de cremes, maquiagens e artifícios para retardar o envelhecimento:

Os temas corriqueiros são dicas de tratamento para todos os tipos de pele, uso de vitaminas, cuidados com os cabelos e emagrecimento da silhueta. Ela deixa claro que a imagem da mulher deve estar em perfeita sintonia com a beleza e dá conselhos de como fazer isso [...] (GÓIS, 2007, p. 88).

A mulher da década de 60 não era muito diferente da atual; a velhice sempre foi um fantasma a ser combatido.

[...] tais idéias tinham também por meta levar a mulher com mais idade, aquela com mais de trinta anos, a nutrir sentimentos de insegurança por envelhecer. Para impor um produto, a indústria dos cosméticos, juntamente com a mídia, cria padrões de beleza e consagra a mulher jovem (NUNES, 2006, p. 9).

A coluna no jornal *Correio da Manhã* durou até fevereiro de 1961, quando seu trabalho como Helen Palmer chegou ao fim, Clarice que escrevia paralelamente a coluna “Feira de Utilidades”, no jornal *Diário da Noite*, assume a função de *ghost writer* da modelo e atriz Ilka Soares, uma das moças mais bonitas e famosas da época.

A celebridade e a escritora começaram um “trabalho de equipe”, reunindo-se para acertar detalhes de “Só para Mulheres” (esse era o nome da seção); conversavam em especial sobre moda, Clarice Lispector ouvindo Ilka Soares, como se fosse uma repórter, ou observando a atriz, com olhos ficcionistas, para compor sua personagem (Encarte da edição especial dos Cadernos de Literatura Brasileira, p. 7, 2004).

Nas páginas de “Só para Mulheres”, Ilka Soares, ou melhor, Clarice Lispector, “[...] incorporando o universo das passarelas e o *glamour* das estrelas, conversa diariamente com sua leitora[...]. A colunista, num discurso de

intimidade, compartilha os seus segredos com o público que a lê” (NUNES, p. 10, 2006). Como Ilka, Clarice porta-se de forma distinta, agora ela não é só a amiga experiente que entende a leitora e oferece conselhos sentimentais e sociais; Ilka Soares é a mulher de sucesso, realizada na vida, que compartilha dicas e tendências do momento, mas que se posiciona, não num patamar igual ao da leitora, mas em uma posição superior.

Segundo Aparecida Maria Nunes, na coletânea de crônicas realizada sob sua organização, *Correio Feminino*, Clarice Lispector escreveu de segunda a sábado, de abril de 1960 a março de 1961, 291 colunas de página inteira, sendo também responsável pela diagramação de suas páginas. Ela não pensava apenas em relação a sua escrita, necessitava, também, visualizar como sua página ficaria composta. Recortes de revistas européias e desenhos bastante coloridos eram utilizados para compor a editoração do “Só para mulheres”. Se analisarmos a imprensa feminina atual, por exemplo, revistas como *Cláudia*, *Marie Claire* e *Nova*, perceberemos que a diagramação bastante delicada e colorida continua fazendo parte das editorias.

Uma das grandes polêmicas em relação aos textos femininos que Clarice Lispector escreveu diz respeito a suas classificações. Alguns estudiosos afirmam que os textos são colunas, outros acreditam que eles podem ser considerados crônicas jornalísticas. Edma Cristina Alencar de Góis preferiu classificar os textos jornalísticos de Clarice como colunas. Em sua essência, a coluna é o entrecruzamento de várias expressões noticiosas.

A coluna como gênero possui pontos de intersecção com a crônica e o comentário, mas também divergências que a tornam autônoma. A crônica, por exemplo, ainda que aproximada da função poética e formulando um pacto literário, apegase a um fato cotidiano como enredo. Ela também pode migrar para o campo literário. Já a coluna funciona como um conjunto de pequenas ou médias notas sobre assuntos diversos (GÓIS, 2007, p. 25).

José Marques de Melo nos dá outra definição de coluna:

A coluna é a seção especializada de jornal e revista, publicada com regularidade, geralmente assinada, e

redigida em estilo mais livre e pessoal do que o noticiário comum. Compõe-se de notas, sueltos, crônicas, artigos ou textos-legendas, podendo adotar, lado a lado, várias dessas formas (MELO apud GÓIS, 2007, p. 25)

De acordo com Davi Jr Arrigucci (1987), a crônica está estritamente ligada à noção de tempo. Quando apenas jornalística, ela passa pelo mesmo processo dos jornais: perde sua atualidade diariamente e é esquecida facilmente, sendo substituída por outra e mais outras. O caráter literário das crônicas jornalísticas só é adquirido na medida em que elas ultrapassam as barreiras do tempo e do espaço, que sobrevivem às tantas outras que se apresentam posteriormente e continuam com o ar da novidade e da contemporaneidade de suas ideias, qualidades que se configuram na literariedade e que colocam-nas no rol das ditas obras literárias.

[...] Agora se trata simplesmente de um relato ou comentário de fatos corriqueiros do dia-a-dia, dos *faits divers*, fatos da atualidade que alimentam o noticiário dos jornais desde que estes se tornaram instrumentos de informação de grande tiragem, no século passado. A crônica virou uma seção do jornal ou da revista. Para que se possa compreendê-la adequadamente, em seu modo de ser e significação, deve ser pensada, sem dúvida, em relação com a imprensa, a que esteve sempre vinculada com sua produção (ARRIGUCCI, 1987, p. 52).

Como jornalista Clarice utilizou-se de pseudônimos para assinar as colunas, não se pode colocar que os conselhos veiculados nas colunas reflitam a opinião pessoal de Clarice. Assim, não se coloca aqui a faceta escritora de Clarice Lispector como um modelo com o qual Clarice Lispector colunista possa ser comparada, posto que, a jornalista foi uma das primeiras repórteres brasileiras ao inserir-se em um ambiente predominantemente masculino e sua ficção assumiu diversos aspectos de vanguarda. Ainda que os aspectos particulares de Clarice não possam ser tomados aqui como comparativos, a escrita clariceana guarda algumas aproximações com o imaginário feminino. Em sua obra Clarice retratou os limites convencionados para a existência feminina.

Colunas femininas e pílulas de felicidade

Cuidar de sua beleza, arranjar-se é uma espécie de trabalho que lhe permite apropriar-se de sua pessoa como se apropriaria do lar pelo seu trabalho caseiro; seu eu parecesse, então, escolhido e recriado por si mesma. Os costumes incitam-na a alienar-se assim em sua imagem (BEAUVOIR, 1967, p. 296).

Uma das formas mais comuns e mais intensas pela qual somos interpelados pela cultura de consumo é a publicidade que deixa transparecer os signos dos quais se apropria na vida cotidiana e, ao mesmo tempo, funciona como um dos agentes catalisadores do processo de construção deste conjunto auto-referenciado de significantes do qual se trata. Assim, a publicidade se alimenta e é alimentada pela cultura de consumo de forma que, ao analisar uma peça publicitária, situando-a em um contexto de produção e recepção, é possível ler (por meio dos signos) e compreender muito a respeito da sociedade, dos valores e da cultura onde aquela mensagem foi forjada. É por este desvã que o presente trabalho pretende enxergar o ideal de felicidade na escrita das colunas de Clarice Lispector.

Nas colunas escritas por Clarice é possível analisar a constituição das subjetividades das leitoras a partir da exposição de bens mercadológicos em um espaço voltado exclusivamente para o público feminino e que ensina, por meio de formas de sedução da leitora, encaminhar dicas para a felicidade. As colunas de Lispector trazem assuntos ditos de “interesse da mulher” estabelecendo um discurso sobre as referências socialmente condicionadas e condicionantes da natureza dos femininos e masculinos possíveis. Dessa forma, pode-se considerar páginas inscritas naquilo que Buitoni nomina como Imprensa Feminina.

Nos anos 1950, com o pós-guerra a existência de uma indústria produtora a todo vapor pedia um mercado consumidor que desse conta da demanda. Um boom comercial acabou gerando um boom publicitário: propagandas para estimular o consumo. No Brasil, a televisão ainda não havia se popularizado, logo o meio mais utilizado para a propaganda eram as revistas.

Extremamente popular no Brasil, as revistas eram o meio de comunicação mais consumido. As revistas femininas davam dicas e conselhos para as mulheres suprirem as expectativas de serem boas esposas, mães e donas-de-casa, fazendo todo o serviço que lhes era destinado com cuidado, apreço, carinho, capricho e principalmente dedicação e disposição, pois também era esperado que elas nunca cansassem desses serviços e sempre estivessem dispostas e bem cuidadas.

Clarice Lispector lançou mão em suas colunas, nos jornais, de temas referentes à mentalidade do público feminino da época. Dessa forma, ela adquire a confiança e a cumplicidade de suas leitoras, que a viam como uma amiga próxima. Sua escrita é em tom de conversa sobre coisas simples, revela segredos e apresenta novidades do universo das mulheres.

A imprensa feminina circunscreveu assim um lugar de iniciação para que o conhecimento seja transmitido. Essa informação é mantida intencionalmente escondida e existe uma espécie de contrato que se firma de modo subjacente entre a colunista e a leitora para não revelar aquilo que lhe vai ser confiado (NUNES, 2008, p. 147).

Os textos “Aparência: tudo tem jeito”, escrito por Ilka Soares, no Diário da Noite (10 de fevereiro de 1961); e “Os espelhos da alma”, escrito por Helen Palmer, no Correio da Manhã (2 de junho de 1960 têm uma temática em comum: a busca por uma aparência atraente e por uma melhor autoestima, que levaria a mulher a ser mais feliz. A mulher moderna a deveria estar bem sintonizada com as tendências de beleza, entretanto, mais do que se arrumar para se sentir bem, ela deveria estar linda para impressionar o seu amado e conseguir mantê-lo ao seu lado sem olhar para outras.

O casamento ideal nos anos 1950 era baseado no afeto, uma vez que casamentos arranjados já estavam fora de moda, na capacidade de sustento e principalmente nas qualidades femininas. A esposa deveria ser afável, dedicada às tarefas domésticas, à educação dos filhos, carinhosa e

compreensiva com o marido, mostrar-se sempre disposta, a construir a felicidade da família.



Figura 1 – Livro "Só para mulheres", 2008, p. 6

O texto "Aparência: tudo tem jeito" foi escrito por Clarice sob o pseudônimo de Ilka Soares, considerada símbolo de feminilidade, fama e beleza, por consequência ícone da mulher feliz e realizada. Ela conversa com a leitora como quem conhecesse, de fato, o mundo das passarelas. Lispector vale-se de fontes como a *Vogue* e *Elle*, internacionais. O texto tem como finalidade resolver os problemas da mulher moderna. A diagramação privilegia as fotografias de moda, em proporções até exageradas para atrair a atenção da leitora. Fios de variados tipos e espessuras delimitam imagens e notas. Os desenhos, de traços leves, realçam as narrativas que ilustram, destacando o lado otimista da vida.

No texto analisado, é apresentado, logo no início, um tom questionador ao se dirigir à leitora perguntando se ela é "moralmente

antiquada” por considerar a vaidade uma frivolidade, dessa forma, observa-se uma ideologia que apresenta a mulher como modelo de beleza e perfeição, e por essa razão é invejada. Em suas colunas, Clarice dirigia-se a mães, donas de casa e jovens senhoras que, nos anos 50, já intercalavam as atividades do lar com o mundo do trabalho.

A vaidade da mulher, cultivada como atrativo feminino, não poderia morrer após o casamento, pois cabia a mulher manter o marido interessado por ela e longe de infidelidades – consideradas normais ao espírito masculino. O casamento é, pois um objetivo para a mulher e a maternidade um fim em si para a leitora das colunas femininas, desprovida de qualquer alternativa. Casamento e maternidade aparecem nas linhas das colunas como um destino irrevogável. Eis que surge, então, uma infinidade de produtos de beleza, prometendo agilidade e eficiência. Maquiagens, sabonetes, tônicos, loções, produtos para o cabelo, uma gama de cosméticos que ajudavam a mulher a se cuidar sem perder tempo.

A grande verdade é que o mercado com público alvo feminino na época respondia a uma necessidade das mulheres: a economia de tempo. Com todas as funções femininas, começou a difundir-se a imagem da mulher menos devotada e mais marcada pelo espírito de sedução, de emancipação aos costumes tradicionais e pela felicidade consumista.

Ao registrar que tudo relacionado à beleza pode ser construído e conquistado, pois depende da força de vontade de cada um, Lispector propicia uma valorização na autoestima da leitora e confere uma certa esperança de mudança a mulheres que, muitas vezes, viviam de forma submissa, passiva e sem perspectivas de mudança. A intenção é mostrar à leitora que ela pode não ser a pessoa mais linda do mundo, mas que, cada pessoa tem uma beleza peculiar e particular e a sedução advém da confiança depositada em si mesma.

A colunista, então, ensina sua aluna aplicada a distinguir beleza de sedução. Reforça que, para ser amada, a mulher não precisa ser bela. Assim, em tom protetor, consola aquela leitora que se sente rejeitada pela vida por não possuir dotes de beleza. Haverá um caminho: o da sedução. Mas o que é seduzir? Um processo de difícil entendimento.

É algo mágico, frisa a colunista, que não se conhece muito bem, mas que tem lá seus efeitos (NUNES, 2007, p. 287).

Nota-se que a coluna configura-se como uma verdadeira aula de sedução, e tem como objetivo alertar a leitora que ela própria deve se esforçar por entender e praticar. Não existe uma fórmula exata de sedução que a mulher possa aplicar com resultados imediatos, ou seja, ela precisará descobrir por si só.

Lispector (como Ilka) perpetua o discurso, já tão presente na sociedade, de que as mulheres precisam ser bonitas e bem cuidadas para serem amadas e felizes, porém, mesmo ao utilizar o senso comum, Clarice mostra vestígios de suas sutilezas de escritora, ao registrar que a mulher só é bonita quando deixa a tristeza de lado e decide não imitar padrões alheios. Assim, por meio do desvã da escrita dá a entender que a beleza não é tudo e que a alma da pessoa vale muito mais que o seu exterior.



Figura 2 – Livro “Só para mulheres”, 2008, p. 12

O texto *Os espelhos da alma* foi escrito por Clarice na época em que ela trabalhava no *Correio da Manhã* com o pseudônimo de Helen Palmer. O *Correio da Manhã* se destaca na história da imprensa brasileira por ter se posicionado sempre contra as oligarquias e por dar ênfase à informação em detrimento da opinião. Por fazer oposição aos governos corruptos, o jornal, que foi publicado até 1974, teve sua circulação interrompida em várias ocasiões.

A coluna “Feira de utilidades” era patrocinada pela indústria de cosméticos Pond’s, logo, os temas mais recorrentes eram voltados à beleza. Clarice não fazia uma propaganda explícita para sua patrocinadora, mas pautava o que escreveria de acordo com o que fosse mais conveniente à empresa, por exemplo, se a Pond’s lançasse alguma maquiagem para os olhos, ela provavelmente escreveria algo sobre o valor do olhar.

Com os novos papéis desempenhados pela mulher na sociedade, agora às voltas com a indústria do consumo e, conseqüentemente, com a indústria da beleza, a colunista, mediante uma leitura dos textos publicados, teme que a leitora adote comportamentos que considera masculinizados, sobretudo os que se sobressaem com os gestos, as palavras e as atitudes: palavreado grosseiro e liberdade exagerada de linguagem ou de maneiras. A feminilidade, explica, denota alegria e delicadeza (NUNES, 2007, p. 281)

Como Helen Palmer, Clarice compõe sua coluna exaltando a figura da mulher que é boa esposa e boa mãe. Vaidade que deveria ser mantida também após o casamento, não de forma exagerada ao ponto de enciumar o marido, mas somente o suficiente para manter sua atenção presa na esposa, como aponta Carla Bassanezi: “Embelezar-se para o marido era uma obrigação da boa esposa e fazia parte da receita para manter o casamento: a caça já foi feita, é preciso tê-la presa. Um homem que tem uma esposa atraente em casa esquece a mulher que admirou na rua”. (BASSANEZI, 2004, p. 628). Então, a indústria cosmética se desenvolve, e a quantidade de itens “essenciais” a beleza feminina é disseminada: a maquiagem, os tônicos faciais, sabonetes, esmaltes, xampus. Com o discurso da facilidade e economia de tempo, os cosméticos são vendidos como meios capazes de conservar a juventude e a vida feliz do casal.

Em forma de “conversa mole”, expressão empregada pela escritora, a colunista dá a conhecer sobre comportamentos e posturas que tornem a leitora feminina e moderna, ou seja, adaptada às exigências da nova década que se avizinha: os anos 1960.

No texto *Os espelhos da alma*, a colunista escreve sobre a importância de ter belos olhos e de como uma maquiagem bem feita pode ajudar nessa tarefa; ela comenta sobre as tendências de maquiagens da época e sobre como olhos bem pintados têm um grande valor na aparência feminina através dos tempos, prova disso é Cleópatra.

Em suas colunas, Clarice escreve para cultuar a beleza tão almejada na sociedade de consumo, porém, ao mesmo tempo que alerta que olhos bem pintados chamam a atenção, afirma que o mais importante é o brilho do olhar. A temática “sedução e feminilidade” será a tônica das colunas escritas por Helen Palmer. Receitas de toda ordem, sob esse paradigma, serão divulgadas. Reproduz, dessa forma, uma fórmula que as revistas femininas incansavelmente divulgam, na qual o homem é referência única para a existência da mulher.

Tanto no texto *Aparência: tudo tem jeito* como em *Os espelhos da alma*, a escritora se utiliza de argumentos bastante paradoxais: fala sobre a importância da beleza e de sempre estar bem arrumada, mas ressalta que para ser bonita por dentro e por fora é necessário ter algo a mais, é necessário ter uma alma pura e um espírito alegre. Clarice usa das suas artimanhas de dizer e desdizer, de mostrar e de deixar ficar subentendido. O que parece ser fútil e superficial, na realidade, tem uma profundidade não vista à primeira vista.

E a ocasião faz o ladrão? Conclusões inconclusivas...

As colunas femininas eram o espaço em que as mulheres encontravam os conselhos necessários para conduzir uma vida feliz no lar. Simone de Beauvoir já atentava para a não existência de páginas de conselhos para a atuação masculina, dada a “naturalidade” de suas tarefas voltadas para a esfera pública. Já no domínio privado, a mulher tinha sempre que se aprimorar, posto que sua existência encontrava-se fundada na esfera privada.

A naturalização dos papéis de feminino e masculino é reforçada por Clarice (colunista) que, por meio do veículo de comunicação pelo qual escreve, está envolta pela autoridade jornalística de formadora de opinião. A colunista assume o dever de conduzir a leitora para ensiná-la a ser mulher e feliz. A figura de uma formadora de opinião conhecedora desse determinado tipo de conhecimento e que visa iniciar também sua leitora nesse domínio é analisada por Beauvoir (1967, p. 294):

Os jornais femininos ensinam abundantemente à dona de casa a arte de conservar sua atração sexual embora lavando a louça, a permanecer elegante durante a gravidez, a conciliar o coquetismo com a maternidade e a economia; mas aquela que se sujeitasse a seguir atentamente esses conselhos logo se veria atormentada e desfigurada pelas preocupações; é-lhe muito difícil permanecer desejável quando tem as mãos inchadas e o corpo deformado pelas maternidade:[...] Não é de espantar que a mulher que se debate em meio a essas contradições viva muitas vezes seus dias em estado de nervosismo e azedume; ela perde sempre, no que quer que aposte, e seus ganhos são precários, não se inscrevem em nenhum êxito seguro.

Nunca é por seu próprio trabalho que se pode salvar; esse trabalho ocupa-a, mas não constitui uma justificação: esta assenta em liberdades alheias. A mulher encerrada no lar não pode fundar ela própria sua existência; não tem os meios de se afirmar em sua singularidade e esta, por conseguinte, não lhe é reconhecida.

Os escritos clariceanos suscitam várias reflexões: Como pôde uma escritora como Clarice Lispector, tão reverenciada pela profundidade de seus temas e pelo cunho psicológico e experimental que deu a suas obras, escrever artigos tão úteis/(f)úteis, que tratam de assuntos corriqueiros e banais do universo feminino? Será que o fato de Clarice ter assinado suas “crônicas” com pseudônimos foi uma forma de encobrir sua verdadeira identidade e de rejeitar um conteúdo que procurava evitar em sua obra ficcional-artística? São suas crônicas a prova definitiva de que “a ocasião faz o ladrão”?

Conhecer essa faceta de Clarice Lispector ajuda-nos a construir o poliedro que a caracteriza por suas mil facetas. Existiu sim uma Clarice

intelectual, introspectiva, complexa em sua multiplicidade, mas existiu também a Clarice mulher, a Clarice mãe, símbolo de seu tempo, que precisava prover seu lar com o fruto de seu trabalho e, para isso, recorreu àquilo que sabia fazer melhor: escrever. Essa Clarice precisa ser conhecida e valorizada. Quanto ao uso dos pseudônimos, é plausível afirmar que esse foi um dos tantos artifícios clariceanos. Ao assinar como uma ou outra pessoa, ela tinha a mobilidade da significação e cada uma de suas máscaras comportava uma personalidade feminina, que se revelava a cada dia, em cada dica, em cada reflexão sobre o universo das mulheres.

“Utilidade/(f)utilidade” são conceitos relativos, principalmente numa sociedade pós-moderna como a nossa, onde os extremos se chocam, se harmonizam e se complexificam. Clarice é uma digna representante das mulheres de sua e de nossa época. Suas obras, ficcionais ou não, complexas ou amenas, sugestivas ou apenas representativas, que a digam.

Referências

- ARRIGUCCI, Jr, Davi. *Enigma e comentário- ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- BASSANEZI, Carla. Mulheres dos Anos Dourados. In: PRIORY, Mary Del. *História das mulheres no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004.
- BUITONI, Dulcília Schroeder. *Imprensa feminina*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1980.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: fatos e mitos*. São Paulo: DIFEL, 1967.
- CABRAL, Eugênia Melo. *Primeiras Histórias O surgimentodas imprensas feminina e feminista no Brasil*. BOCC. Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, v. 2008, p. 01-05, 2008.
- GÓIS, Edma Cristina Alencar de. *O dever da faceirice: o corpo e feminidade no colunismo e na ficção de Clarice Lispector*. 2007. 103 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Práticas Sociais)-Universidade de Brasília, Brasília, 2007.
- NUNES, Aparecida Maria (Org.). *Correio Feminino/Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

NUNES, Aparecida Maria. Uma aprendizagem ou as páginas femininas de Clarice Lispector. *Revista da Anpoll*, [v. 1, n. 25, 2008](http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/rev/article/viewFile/64/58). Disponível em: <http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/rev/article/viewFile/64/58>, 2007.

ENCARTE Clarice jornalista: um ofício paralelo (sem identificação do autor) publicado como encarte da edição especial dos Cadernos de Literatura Brasileira, n. 17 e 18.

Recebido em 17 de maio de 2016.

Aceito em 18 de julho de 2016.

RITUAL SAGRADO: A DANÇA EM MARTHA GRAHAM E PINA BAUSCH

Regina Lara Silveira Mello¹
Rogério Pereira dos Santos²
Thais Amaral³

Resumo: A dança é meio de expressão. Na Antiguidade, incorporada como entretenimento e no século XV tem seu status e técnica ampliados para, finalmente, descobrir-se como linguagem artística que reflete seu tempo a partir dos processos iniciados no século XX. Por intermédio das experimentações de Vaslav Nijinsky, aliadas às quebras de paradigmas promovidas por Isadora Duncan, a dança liberta-se da narrativa para descobrir o corpo. Este artigo recupera um momento decisivo da dança, com a coreografia de Nijinsky para *A Sagração da Primavera* e seu reflexo na criação de Martha Graham e Pina Bausch.

Palavras-chave: Martha Graham. Pina Bausch. *A Sagração da Primavera*. Dança moderna. Dança contemporânea.

SACRED RITUAL: THE DANCE IN MARTHA GRAHAM AND PINA BAUSCH

Abstract: Dance has been a means of expression. In Ancient history, Dance became a form of entertainment, and in the fifteenth century, its status was raised and techniques were extended. Finally, in the twentieth century, Dance came to be regarded as an artistic language reflecting the spirit of the times. With both Vaslav Nijinsky's experiments and the paradigm shift led by Isadora Duncan, dance departed from narrative and focused on the human body. This article discusses a turning point in the history of dance: Nijinsky's choreography *The Rite of Spring*, and how his piece influenced the rise of Martha Graham and Pina Bausch.

Keywords: Martha Graham. Pina Bausch. *The Rite of Spring*. Modern dance. Contemporary dance.

¹ Doutora em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas), Mestre em Artes pela UNICAMP e bacharel em Design pela UPM, Professora Pesquisadora Integral do Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Atualmente em pesquisa de Pós-Doutorado na linha Arte Contemporânea na VICARTE — Vidro e Cerâmica para as Artes, unidade de Investigação da Faculdade de Ciência e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa (FCT-UNL) e da Faculdade de Belas Artes de Lisboa (FBAUL). Membro do ICOM — International Council of Museums — International Committee for Museums and Collections of Glass. Endereço eletrônico: reginalara.arte@gmail.com.

² Mestrando em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, bacharel em Artes Plásticas pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Atuou como editor de Cultura para o portal Zip.Net (Grupo UOL), é redator publicitário, cenógrafo e um dos novos autores selecionados para o Núcleo de Dramaturgia SESI-British Council 2016. Endereço eletrônico: gerodesign@gmail.com.

³ Mestranda em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Mackenzie, especialista em Linguagens da Arte pela USP. Licenciada em Educação Artística pela Faculdade Paulista de Artes. Foi finalista do XIV e XV Prêmio Arte na Escola Cidadã em 2013 e 2014. Atua na educação básica e no ensino técnico como professora. Endereço eletrônico: thais_amaral@uol.com.br.

Introdução

A dança é um meio de expressão utilizado pelo ser humano e presente desde os registros pré-históricos em que aparece com caráter ritualístico. Esta linguagem faz parte da necessidade humana de criar tendo o corpo como suporte.

No decorrer dos tempos da história humana a prática da dança se relacionou com diversos contextos culturais, como ter sido utilizada como meio de diversão e entretenimento nos séculos XV e XVI, originando o balé clássico e possibilitando uma formação e atuação profissional de quem se interessava por tal prática.

Dessa forma, neste artigo abordaremos o início do balé clássico e sua transição para as danças moderna e contemporânea onde a poética clássica dá lugar a novas pesquisas pautadas pela experimentação e pela criação de novas sintaxes do movimento. Nesses aspectos, as concepções formuladas por Martha Graham e Pina Bausch nos servirão de norte para entendermos este processo de mudança.

Os aspectos cognitivos, emocionais e físicos interferem no corpo humano e colaboram intrinsecamente para que a dança aconteça em qualquer um dos momentos citados aqui. Porém, ao se apresentar no corpo do bailarino como uma linguagem, o processo criativo na dança sugere a união de mente e corpo: repertório, lembranças de vida, métodos e técnicas experimentados, passos feitos inúmeras vezes, se fazem presentes no corpo de quem dança. Portanto, a totalidade do corpo dançante soma as experiências de vida de cada indivíduo, sejam elas de caráter técnico e racional, como o adestramento físico, a consciência corporal e a percepção do espaço, ou emocionais, incorporando sentimentos e recordações ao gestual.

Da representação à apresentação: o clássico, o balé

O lugar era na Itália e o período era o Renascimento. O momento se fazia propício para muitos; beneficiava aqueles que comercializavam, que compravam e vendiam, aqueles que tinham lucros. Havia o despertar dos valores greco-romanos anteriormente deixados às escuras no período

medieval. Resgatavam-se ideias e valores, aprimoravam-se conceitos, inventavam-se coisas, descobriam-se outras mais; os campos das artes, da filosofia e das ciências eram priorizados com a renascença. E assim surgia uma necessidade para esta nova classe social que nascera: diversão; entretenimento para um grupo seletivo de pessoas. Foi desta forma que nasceu o conhecido balé clássico ou *ballet* clássico.

Inicialmente como parte de banquetes e eventos importantes, os movimentos corporais, que posteriormente receberiam o nome de balé clássico, apreendiam o olhar e divertiam o público. Como aconteceu no casamento de Galeazzo Visconti, duque de Milão, e Isabel de Aragão Torrona, em 1489, em que Bergonzio di Botta, considerado coreógrafo da época, apresentou uma série de entradas e movimentos corporais diferentes, coreografando durante a celebração. Isto se tornou um modismo e a realeza encontrou no balé um modo de mostrar sua cultura e sua riqueza (THE AUSTRALIAN BALLET, 2015).

Entretanto, apesar de a Itália ter sido o berço para a dança clássica (como também é conhecido o balé), foi na França que ele se tornou forte e disseminou-se como o conhecemos. Na metade do século XVI, Catherine de Medici, italiana da classe nobre, se casou com o rei francês Henri II e trouxe o balé para a corte francesa. Isto incluía preocupações com figurinos, cenários, canções e músicas. Os que participavam eram os cortesãos e alguns poucos bailarinos profissionais que, geralmente, faziam papéis cômicos. Alguns anos depois, o rei Luís XIII, que reinou de 1610 a 1643, e seu jovem filho Luís XIV participaram das coreografias. Cem anos mais tarde, durante o reinado de Luís XIV (de 1643 a 1715), o balé ganhou algumas regras atribuídas pelo próprio rei. Luís XIV era apaixonado pela dança e fez com que o personagem rei Sol, denominação pela qual gostava de ser reconhecido, fizesse parte da coreografia do *Ballet de la Nuit* (figura 1). Esta predileção pelo balé contribuiu também para a profissionalização da dança e para a crescente elaboração cultural do papel do artista naquele momento.



Figura 1 – Rei Luís XIV em *Ballet de la Nuit*, 1653
(PITTSBURGH BALLET THEATRE, 2015)

Envolvidos por movimentos delicados e graciosos, histórias cheias de emoção, amor, tristeza e algumas vezes dor, os corpos dos bailarinos clássicos transmitem leveza e suavidade. São pernas elevadas em alturas próximas a cabeça, braços alongados suavemente no ar, troncos eretos e posturas impecáveis. Os corpos ficam sobre as pontas dos pés das bailarinas; com cabelos primorosamente arrumados, figurinos que brilham e tecidos que voam delicadamente com giros quase que ininterruptos; os bailarinos apresentam-se com saltos vigorosos e altíssimos cheios de vivacidade. Há técnica rigorosa nos corpos dos bailarinos clássicos; a delicadeza e a força se misturam nos movimentos. O rigor está embutido nas pernas, nos saltos, nos braços, nos olhares. Um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete e oito – a contagem compassada de movimentos estritamente estudados e medidos para que a graciosidade do balé seja mantida em toda e qualquer época, seja no século XIV ou no século

XXI. Existem coreografias datadas de séculos passados como *Giselle*⁴ (figura 2) e *O Quebra-Nozes*⁵ [*The Nutcracker*] (figura 3) que são apresentadas por companhias de dança ainda hoje; as características estéticas e rigorosas que o balé traz desde seu nascimento e aprimoramento nos séculos XV e XVI permanecem presentes e validam as características clássicas.



Figura 2 – *Ballet Giselle*, 2012
(PITTSBURGH BALLET THEATRE, 2015).



Figura 3 – *O Quebra-Nozes* [*The Nutcracker*], 2014
(PITTSBURGH BALLET THEATRE, 2015)

⁴ O balé *Giselle* foi dançado a primeira vez em Paris, França em 1840. As bailarinas usam tutu romântico (saia na altura da panturrilha). O enredo conta a história de *Giselle* que morre apaixonada por um nobre disfarçado de camponês.

⁵ Já *O Quebra-Nozes* foi apresentado a primeira vez em São Petersburgo, Rússia em 1892. Conta a história de um boneco vestido de soldado que é dado de presente para uma menina em uma noite de Natal.

A Compagnie des Ballets Russes (1911-1929) de Serguei Diaghilev⁶ teve fundamental importância para a revolução romântica no balé, que inclusive marcou a história da dança no Brasil por causa de suas incursões na América Latina, segundo os pesquisadores Maria Mommensohn e Paulo Petrella (MOMMENSOHN, 2006, p. 25).

A dança moderna e a tradição clássica têm seus caminhos cruzados em dezembro de 1904, data da primeira apresentação da bailarina americana Isadora Duncan em São Petersburgo, Rússia. Serguei Diaghilev, então um aristocrata patrono das artes no mesmo país, já fazia suas primeiras experiências artísticas no início do século XX ao convergir suas ideias de teatro, dança, música e pintura em sua *Compagnie des Ballets Russes*; neste mesmo período Isadora Duncan surge nos palcos russos com sua dança mítica, originária, de pés nus e túnicas gregas. Poderia se pensar numa influência de um neoclassicismo tardio, vigente em meados do século XIX, no entanto, a característica mais evidente da dança de Isadora Duncan, assim como em Diaghilev, é o romantismo. Entretanto, o romantismo de Duncan elege as forças da natureza como força criadora e inspiração para seus movimentos, retornando à naturalidade dos corpos em contraposição à exigência técnica do balé clássico.



Figura 4 – Isadora Duncan, 1903, Munique, Alemanha. Fotografia de Elvira (DUNCAN DANCERS, nov. 2015)

⁶ Serguei Diaghilev nasceu em São Petersburgo, Rússia, em 1872. Foi um grande empresário artístico russo. Tradução livre de Thais Amaral de trecho da biografia em: RUSSIAN BALLET HISTORY. Serge Diaghilev. Disponível em: <<http://www.russianballethistory.com/sergediaghilevfounder.htm>>. Acesso em 19/11/2015.

A dança moderna nasce, por assim dizer, em São Francisco no estado da Califórnia, Estados Unidos. Ali, no início do século XX, o estilo de vida simples e próximo ao oceano pacífico estimulava a “reinvenção” e Isadora Duncan faria a sua revolução pessoal contra a dança tradicional ou clássica, a que ela chamou de “arte moribunda, entorpecida e mecânica”.

Sua concepção artística baseava-se em “despojar o balé de todo o supérfluo e expressar a essência da vida” sem alegorias. Quanto à técnica, a hiperestrutura da dança clássica, sustentada pela coluna, dava lugar à fluida experimentação moderna, que emana do plexo solar, na biorritmia e nas energias universais que fluem pelo corpo – “Trabalhando [...] um movimento único, progressivo, surgido num ímpeto, que gradualmente segue a curva ascendente da inspiração, até exteriorizar a plenitude de sentimentos, que, assim, num impulso, arrebatava o bailarino”⁷ (MIAMI DADE COLLEGE, 2015).

Enquanto bailarinas do balé clássico tinham os pés moldados por sapatilhas de pontas rígidas que sustentavam os corpos durante seus movimentos, Duncan apresentava a nudez dos pés. Este foi seu ato de subversão, assim como seus movimentos pélvicos e pernas libertas pelas fendas das túnicas gregas, em plena consonância com os “ritmos da música invisível em diálogo com uma voz interior” e os grandes músicos compositores da era clássica, como *Chopin*, *Bach* e *Beethoven*. Sua influência sobre os bailarinos e os coreógrafos de sua época foi determinante para renovação da dança. Entre eles, o coreógrafo da *Compagnie des Ballets Russes*, Michel Fokine e seu jovem solista Vaslav Nijinsky.

Como Isadora Duncan, Michel Fokine estava disposto a quebrar tabus e trazer a arte da dança para seu tempo, mas diferentemente da americana, o coreógrafo russo mergulhou numa pesquisa etnográfica mais nacionalista, realista, mesmo que ainda envolvido com a mitologia de antigas civilizações perdidas. Para Fokine, o que importava era a “ideia de espontaneidade, de improvisação”. A dramaticidade num sentido cênico, operístico, guiava a visão de Fokine, que por muito tempo foi a força motriz daquela Companhia até a ascensão de Nijinsky como criador controverso e instigante.

⁷ Livre tradução dos autores.

Os bastidores da *Compagnie des Ballets Russes*, no caso a relação amorosa entre Diaghilev e Nijinsky, podem ter favorecido a transição do bailarino até seu novo posto de coreógrafo. No entanto, o talento inegável de Nijinsky marcou definitivamente a trajetória do balé moderno com apenas quatro coreografias.

L'après-midi d'un faune [*Tarde de um fauno*] em 1912 (figura 5), com música de Claude Debussy e ainda com inspiração romântica, foi apresentado no Teatro *des Champs-Élysées* e causou polêmica por seu movimento final que imitava a masturbação do fauno sobre o lenço de uma ninfa. *Jeux* [Jogos] em 1913 (figura 6), trazia uma visão elegante de uma partida de tênis entre três bailarinos, mas em *Le Sacre du Printemps* [*A Sagração da Primavera*] em 1913 (figura 7), com música de Igor *Stravinsky*, Vaslav Nijinsky trouxe sua visão moderna e perturbadora de um conto do folclore russo que retrata o sacrifício de uma jovem para uma deusa da primavera. Os movimentos espasmódicos, saltos e quedas visivelmente dissonantes da tradição clássica causaram horror aos espectadores de Teatro *des Champs-Élysées*. As vaias e a violência da plateia quase impediram o fim da encenação. A dança moderna havia feito a sua estreia.



Figura 5 – Nijinsky como fauno. Fotografia tirada por Baron de Meyer, 1912 (WIKIPEDIA, nov. 2015)



Figura 6 – Tamara Karsavina, Vaslav Nijinsky and Ludmilla Schollar in *Jeux*
(WIKIPEDIA, nov. 2015)



Figura 7 – A Sagração da Primavera, coreografada por Nijinsky (PUBLICO
JORNAL, nov. 2015)

A dança moderna de Martha Graham

No início do século XX muitos bailarinos e amantes da dança em todo o mundo começaram a desenvolver novas maneiras de se expressar com o corpo que não tinham o balé clássico como embasamento. O rigor e as técnicas que o balé trazia não apareciam em coreografias e experimentações corporais destes que buscavam inserir seus sentimentos e emoções nos movimentos, algo que iria muito além de tais técnicas. Era o que se chamaria futuramente de dança moderna.

Na América, uma mulher destaca-se nesta nova maneira de dançar, seu nome é Martha Graham (figura 8). O seu interesse pela dança surge quando criança e assiste a um espetáculo de uma bailarina chamada Ruth St. Denis⁸. Graham teve uma criação muito rígida e voltada à religião; quando seu pai faleceu ela estudava em um colégio que permitia que tivesse tempo para se dedicar aos seus interesses artísticos e às artes liberais o que favoreceu sua aproximação aos movimentos corporais que ela futuramente desenvolveria de forma tão particular. Começa assim seu contato como praticante da dança tendo aulas com Ted Shawn, marido de St. Denis. Martha vai ganhando destaque mesmo não tendo tido nenhuma formação clássica (GARDNER, 1996).



Figura 8 – Martha Graham (MARTHA GRAHAM DANCE COMPANY, 2015)

⁸[St. Denis] foi inspirada pelas práticas de dança do Egito, China, Japão, Java, Síão e Índia, [...] centrando-se nos detalhes específicos da música, ela tentava capturar os sons dos instrumentos e a pontuação do ritmo em seus movimentos de dança. [St. Denis] exerceu uma enorme influência como figura de inspiração e como professora, especialmente, através de sua colaboração com o bailarino Ted Shawn. (GARDNER, 1996, p. 216).

Interpretação, reinvenção, apresentação

Após seu “batismo de fogo” na Companhia *Denishawn*, Martha Graham deu início a sua pesquisa pessoal e à sua própria companhia, a *Martha Graham Dance Company*, para apreender o espírito de sua época. Como ela mesma diria, segundo Howard Gardner: “A vida atualmente é nervosa, impetuosa e tortuosa. Ela muitas vezes se interrompe no ar. É isso o que eu quero para as minhas danças” (GARDNER, 1996, p. 221).

Longe do esteticismo clássico, a dança moderna era mundana e não decorativa, e lidava com as pessoas comuns, primitiva, não buscava evidentemente o original, mas o originário. Dessa forma, Graham estava criando um novo idioma para o balé por intermédio de uma técnica equidistante da tradição clássica e do exotismo de St. Denis. Aliás, a técnica de Graham era autorreferencial, nascia de seu corpo, de seus limites, de seu imaginário pessoal e de seu repertório de memórias e experiências.

Lembrar Martha Graham como solista é reviver imagens de um impacto esmagador mas maravilhoso: o torso tenso, vigoroso, com suas profundas contrações e espasmódica respiração, os braços como e as pernas que pareciam açoites, os movimentos de corrida para os lados, o pulo com os pés flexionados em ângulo, o ímpeto que apunhalava o ar, a queda monolítica e sua rápida recuperação __ movimentos misteriosamente atraentes que afetavam diretamente o sistema nervoso da pessoa (Ernestine Stodelle. GARDNER, 1996, p. 228).

Diferentemente do balé clássico que privilegia movimentos apoiados no eixo da coluna vertebral e no equilíbrio sustentado pelo plexo solar⁹, a sintaxe de Martha Graham utiliza o corpo num “fluxo constante, com movimento fluindo da pélvis para a cabeça” (figura 9). Um corpo disciplinado e pulsante, um movimento que tem no quadril e nas costas, não sustentáculos, mas centros de força.

⁹O plexo solar ou plexo celíaco é uma complexa rede nervosa do corpo humano localizado abaixo do diafragma, próximo do tronco celíaco na cavidade abdominal à altura da primeira vértebra lombar (L1).



Figura 9 – Martha Graham e sua coreografia *Lamentation*
(THE RED LIST, nov. 2015)

Relaxamento e contração, inspiração, expiração... as contrações criadas por Graham marcam a região pélvica, o impulso sexual, e originam “movimentos percussivos angulares que fluem através do corpo e ao longo dos braços e pernas” (figura 10). É do quadril que partem os arremessos, giros, saltos, quedas. Enquanto as costas assumem contrações vigorosas e serpenteantes pelo chão. Um corpo que se move ao sabor dos desejos e de emoções viscerais.

Graham criou exercícios para transmitir seus princípios. Ela inventou uma série de quedas no chão, em que a bailarina mergulha para trás, sem nada para amortecer a queda. As alunas aprendiam o poder das costas, o papel originador da pélvis e a pressão do chão; elas aprendiam como os sentimentos podem surgir através de contrações, relaxamentos, estiramentos, empurrões e espasmos dos músculos do torso, em vez de principalmente através dos gestos das mãos e braços. Uma parte importante do treinamento era o movimento espiral serpenteante, em que a pessoa se enrolava e desenrolava no chão, dando força e flexibilidade ao torso. Graham utilizava imagens vívidas para transmitir os movimentos desejados: a contração era como enxergar os céus; o relaxamento,

como enxergar a terra de um penhasco (GARDNER, 1996, p. 240).

Em sua trajetória como bailarina, atriz de seus próprios espetáculos e principalmente coreógrafa, Martha Graham caminhou em busca da pura interpretação e reinvenção do movimento e da linguagem da dança para a ideia de acontecimento único, de ação presente num tempo e lugar. A essência da dança, por fim, para Graham era a simplicidade do conteúdo e da forma, mas dotada de intensa dramaticidade.

Por que um braço deveria tentar ser um milho? Por que uma mão deveria tentar ser uma chuva? Pensem na coisa maravilhosa que é uma mão, e no imenso potencial de personalidades de movimento que ela tem como mão e não como uma podre imitação de alguma outra coisa... Nossa força dramática está na energia e na sua vitalidade [...] Eu preciso ter uma linha dramática até nas coisas mais abstratas que faço. Isso deve vir das experiências da pessoa. Eu nunca consegui separar a dança da vida. Eu não quero ser compreensível. Quero ser sentida (Martha Graham. GARDNER, 1996, p. 230 e 241).



Figura 10 – Martha Graham vestida de branco durante a coreografia *Heretic* (THE RED LIST, nov. 2015)

O legado da linguagem artística criada por Martha Graham seria influência decisiva na formação de muitos bailarinos e coreógrafos americanos. Como, por exemplo, Merce Cunningham¹⁰, principal parceiro das experimentações do músico John Cage, que atuou como bailarino na companhia da Graham. Sua influência seria sentida nas principais experimentações na área da dança também na Europa, sobretudo na França e Alemanha, mas também na Hungria e demais países centro-europeus, a qual faria eco na América Latina e no Brasil. As trajetórias revolucionárias e inovadoras de Isadora Duncan e Vaslav Nijinsky, dessa maneira, unem-se em Martha Graham e expandem-se em todas as direções. Reverberam, reinventam-se, criam novas camadas e novos movimentos, num intenso processo de sacração da arte.

Pina Bausch e A Sacração da Primavera

A Paris dos anos 1910 era efervescente e a iconoclastia dominava a cena artística. O espírito da época era demolidor, nas artes plásticas e na música. Na dança Igor Stravinsky e Vaslav Nijinsky trariam à Paris uma visão dissonante do que se esperava de um balé russo. O movimento era de pura invenção e imersão nos mitos russos, era criatividade e diversidade. O resultado: a grande vaia inaugural da dança moderna, em 29 de maio de 1913.

Nijinsky cria um marco da dança que seria reinterpretado, traduzido, dissecado, subvertido e ainda assim manteria o espírito de seu inventor. *A Sacração da Primavera* de 1913 traz ao palco o corpo-sacrifício; um corpo trêmulo, hesitante porque é consciente de seu destino, de sua finitude – “Cabeças e pés torcidos, braços dobrados na lateral, mãos abertas e rígidas. Nijinsky tomou como base a técnica de eurritmia desenvolvida pelo músico-

¹⁰Martha Graham conheceu Merce Cunningham em 1939, ano em que o bailarino chegou a Nova York após abandonar a Cornish School de Seattle. Cunningham uniu-se à Martha Graham Dance Company onde atuou seis anos como solista em várias produções como *El Penitente* (1939) e *Appalachian Spring* (1944). Ainda em 1944, Cunningham faz sua estreia como coreógrafo com o solo *Root of an Unfocus*, com música de John Cage. Em 1945, Merce Cunningham deixou a Martha Graham Dance Company para dedicar-se a suas próprias criações, muitas delas em parceria com John Cage.

educador suíço Émile Jacques-Dalcroze¹¹. Segundo ele, todo ritmo podia corresponder a uma livre criação motora” (MELLÃO, 2009).

Um ritual de sacrifício em seu sentido mais exato onde o final é inevitavelmente o silêncio. Esta ideia distanciava-se do balé tradicional, e também de seu público. A música vigorosa de Stravinsky, onde a percussão ritmada é substituída pelas cordas e por instrumentos de sopro, torna-se um legado para a dança contemporânea. Revisitar a partitura de Stravinsky e os espasmos criados por Nijinsky é para os novos encenadores e coreógrafos um desafio de maturidade artística irresistível.

Em 1959 outro coreógrafo, Maurice Béjart, mergulha nesse desafio para trazer à tona a dança do corpo-desejo. Se Nijinsky traz o mito ornamentado pela narrativa, em Béjart a nudez, a economia e o essencial surgem numa concepção onde a simples emoção entre corpos é a protagonista, sem o exagerado rigor da técnica clássica. *A Sagração da Primavera* de Béjart é um chamado, um clamor do sexo, atendido pelos amantes na primavera (figura 11). Martha Graham, já aos 90 anos, traz a sua versão em 1984. Em sua concepção, o sacrifício de *A Sagração da Primavera* transforma-se numa alegoria do sexismo e da repressão que mutilam os movimentos da mulher. Luta, dor e dominação regem a batuta dos movimentos de Graham para a música de Stravinsky. A coreógrafa traz uma sociedade patriarcal e transforma a mulher num poema ao corpo-frágil.

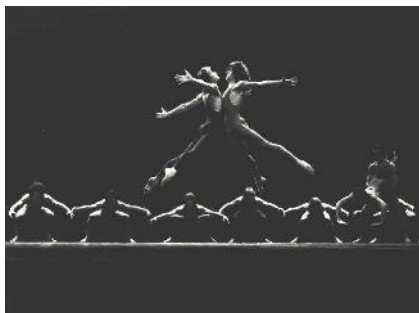


Figura 11 – Sagração da primavera, Maurice Béjart, 1970
(EXPRESSO DO ORIENTE, 2015)

¹¹De acordo com a historiadora Lucy Moore, autora do livro *Nijinsky: A Life*, Diaghilev e Nijinsky encontraram-se com Dalcroze em Dresden na primavera de 1911, antes das apresentações da Companhia Diaghilev em Paris. Segundo Moore, Nijinsky estava interessado em ouvir mais a respeito das teorias de Dalcroze sobre a relação da música e o movimento, especialmente devido ao início da elaboração da coreografia *L'après-midi d'un faune* [Tarde de um fauno] de 1912.

O ano de 1975 é o ano de Pina Bausch, coreógrafa alemã reconhecida no campo da dança, ouvir a evocação e cruzar os campos consagrados à primavera. Embora sua criação seja anterior a de Martha Graham, Bausch já havia construído sua própria sintaxe para a dança contemporânea e diferentemente da americana, cuja dança era imagem de si mesma, realizou criações colaborativas, junto com seus bailarinos da sua Companhia: *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*.

A Sagração da Primavera de Pina Bausch (figura 12) é uma expressão do homem diante da morte, é a dança de um corpo-finito. A chegada da primavera impõe movimentos bruscos, intensos como a emoção do homem diante da finitude da vida. “Uma convulsão imensa, como se toda a terra fosse sacudida em determinado momento” (MELLÃO, 2009). Bausch explora o originário, o arcaico, cria sua Sagração sobre um palco de lama. Os bailarinos movimentam-se de modo primitivo, semiflexionados, em contato com energias terrenas, à espera do retorno da Primavera. Como em *As Bacantes*, de Eurípides, onde jovens mulheres tebanas correm enlouquecidas, furiosas e em êxtase pelos bosques do Monte Citéron por intermédio da ação deus Baco, o corpo de bailarinos na peça de Pina Bausch formam uma turba perdida em seu próprio rito primaveril. Eles aliciam um jovem casal para que este junte-se aos demais. Apenas o homem cede aos desejos do grupo, enquanto a mulher, de vestes vermelhas como pronta para o sacrifício, é deixada à própria sorte, solitária.



Figura 12 – Sagração da primavera, Pina Bausch
(STANCE ON DANCE, 2015)

Os “quatro movimentos” ou as quatro coreografias para *A Sagração da Primavera* de Igor Stravinsky partem de um mesmo ponto central: a energia sexual em forte sintonia com a natureza, onde vida e morte se entrelaçam num processo cíclico, de eterna continuidade e onde os homens são simples coadjuvantes – “A música de Stravinsky é dotada de força e essencialidade incomuns. Cada coreógrafo abordou a força primordial da vida na sua criação, situando-a na sua cultura, na sua história, no seu tempo. E todos endossaram os primeiros gestos de Nijinsky” (Luis Arrieta. MELLÃO, 2009).

A *Tanztheater* de Pina Bausch

Segundo o historiador Norbert Servos¹², a *Tanztheater* ou dança-teatro nasce nos anos 1910 na Europa Central e tem Viena, na República de Weimar, como sua capital artística e ponto nevrálgico. Dentro de uma estética expressionista, a dança-teatro não é apenas uma intersecção entre o teatro e dança, ela surge num contexto do pós-guerra como forma de expressão que dá corpo às angústias e aos dilemas existenciais de uma geração de artistas, como Kurt Jooss, Mary Wigman e Rudolf Laban – seus principais expoentes.

Conceitualmente, a *tanztheaters* sofre influências do “teatro épico” de Bertold Brecht. O dramaturgo alemão e sua principal atriz e colabora Helene Weigel desenvolvem seu teatro como um espaço de experimentação estética e discussão política baseada no materialismo dialético. Brecht buscava uma visão crítica por intermédio da exposição das estruturas do jogo teatral, ou seja, a representação teatral é, em si, apenas representação. Seu método, o *verfremdungseffekt*, ou “efeito de distanciamento”, era o da desconstrução e reconstrução reflexiva do teatro. Essas experiências fariam ressonância nas pesquisas de importantes nomes da dança como Rudolf Laban, Mary Wigman e Kurt Jooss, posteriormente diretor da *Folkwangschule (Folkwang Academy)*, onde Pina Bausch iniciou seus estudos em dança.

A dança-teatro de Bausch foi fortemente influenciada por Jooss, mas foi seu período na *Juilliard School*, em Nova York, que criou os alicerces

¹²SERVOS, Norbert. “Tanztheater”. In: *International Dictionary of Modern Dance*. Detroit: St. James Press, 1998.

técnicos de sua dança. Pina Bausch dançou no *Metropolitan Opera Ballet Company* e no *New American Ballet* até seu retorno à Alemanha. De volta ao seu país, a coreógrafa dá início à sua própria interpretação da *tanztheater*. Sua inspiração era o próprio mundo, a própria condição humana. Bausch se utiliza da improvisação vinda do teatro como eco das experiências vividas: “infância, objetos, gestos, frases, cenas...”. Este mundo interior, repleto de recordações, é articulado numa operação criativa – e colaborativa – para originar uma nova elaboração artística, uma reflexão que se faz movimento.

Na coreografia *Café Müller* (1978) como em *A Sagração da Primavera* (1975) a coreógrafa coloca seus bailarinos à prova numa, ora de olhos bem fechados num cenário composto por várias mesas, numa clara alegoria ao desencontro, ora num confronto de sexualidade, escolha e renúncia sob um palco de lama. Em *Vollmond* (Lua Cheia, 2006) é a vez de uma grande rocha ocupar um palco totalmente alagado onde os bailarinos conduzem uma coreografia de pura entrega e descoberta.

Em toda sua trajetória como coreógrafa (1968-2009), Pina Bausch idealizou 44 espetáculos. Em todos eles a dimensão humana foi protagonista de sua arte, num processo intuitivo baseado na alta técnica do balé e de suas experimentações vindas do teatro e da música. Também foi uma artista transdisciplinar, colaborou com Win Wenders, Federico Fellini e Pedro Almodóvar, todos importantes cineastas. Deu corpo aos desejos e às relações afetivas e principalmente às dúvidas que permearam o homem e a mulher de seu tempo.

Considerações finais

Os bailarinos aqui citados inovaram a linguagem transformando o campo da dança. A coragem criativa de avançar entre os próprios desejos e medos, realizações e frustrações que sempre permeiam os processos criativos e exigem persistência no desenvolvimento da carreira artística. De pés em rígidas sapatilhas de ponta para pés nus sobre o palco, a linguagem da dança apresentou experimentações, nomenclaturas e novas possibilidades. Entretanto, estas novas formas de dançar, que em princípio propõe uma radical

modificação aos gestos corporais na arte da dança, não excluíram as formas anteriores: continuamos até nossos dias com o balé clássico presente e atuante, sendo realizado bem como a dança moderna e contemporânea, demonstrando que sempre haverá espaço o surgimento de novas poéticas corporais.

A linguagem da dança contemporânea, sua poética e sua inovação sintática têm se definido como articuladora de experiências próximas a vivência do homem em seu cotidiano, num processo de fricção entre arte e vida, como nos apresenta as obras das pioneiras Martha Graham e Pina Bausch. Nesse sentido, memória e imaginação, técnica e intuição, unem-se para a ressignificação da dança.

Referências

GARDNER, Howard. *Mentes que criam: uma anatomia da criatividade observada através das vidas de Freud, Einstein, Picasso, Stravinsky, Eliot, Graham, Gandhi*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo (Org.). *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. São Paulo: Summus Editorial, 2006.

MOORE, Lucy. *Nijinsky: A Life*. London: Profile Books, 2013.

RENGEL, Lenira. *Os temas de movimento de Rudolf Laban: modos de aplicação e referências – I, II, III, IV, V, VI, VII e VIII*. São Paulo: Annablume, 2008.

SERVOS, Norbert. *International Dictionary of Modern Dance*. Detroit: St. James Press, 1998.

Referências audiovisuais

IGOR STRAVINSKY. *Le Sacre du Printemps*. Vaslav Nijinsky. Version 1913. Ballet Mariinsky Theater. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=BryIQ9QpXwI&list=PLaA2gNE9bH6Th6WYueUUjETsgYrT5xho0>>. Acesso em 20 nov. 2015.

LAMENTATION. *Martha Graham*. Online. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=xgf3xgbKYko>>. Acesso 20 nov. 2015.

PINA. *Vollmond (Full Moon)*. Tanztheater Wuppertal. 2012. Online. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=LnUesmL-1CQ>>. Acesso em 20 nov. 2015.

THE RITE OF SPRING. *Martha Graham Dance Company*. 2014. Online. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=kVEEycmpVBs>>. Acesso em 20 nov. 2015.

Referências de meios eletrônicos

ATLANTA BALLET. *A brief history of ballet*. Disponível em <<http://www.atlantaballet.com/resources/brief-history-of-ballet>>. Acesso em 3 nov. 2015.

BIOGRAPHY MERCE CUNNINGHAM. Disponível em <http://www.biography.com/people/merce-cunningham-9263457>. Acesso em 7 ago. 2016.

DUNCAN DANCERS. *Directory*. Disponível em <<http://www.duncandancers.com/directory.html>>. Acesso em 19 nov. 2015.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. *Ballet*. Disponível em <<http://www.britannica.com/art/ballet>>. Acesso em 3 nov. 2015.

EXPRESSO DO ORIENTE. *A sacração de Maurice Béjart*. Disponível em <<http://expressoriente.blogspot.com.br/2005/09/sagrao-de-maurice-bjart.html>>. Acesso em 20 nov. 2015.

MARTHA GRAHAM DANCE COMPANY. *History*. Disponível em <<http://marthagraham.org/about-us/our-history/>>. Acesso em 1 nov. 2015.

MELLÃO, Gabriella. *A Sacração da Primavera de Pina Bausch* in BRAVO! São Paulo: Editora Abril, 2009. Disponível em: <<http://corpoemdanca.com/?p=67>> Acesso em: 19 nov. 2015.

MIAMI DADE COLLEGE. *Beginnings of modern dance*. Disponível em <http://www.mdc.edu/wolfson/academic/artsletters/art_philosophy/humanities/beginnings/beginnings_of_modern_dance.htm>. Acesso em 18 nov. 2015.

PITTSBURGH BALLET THEATRE. *A brief history of ballet*. Disponível em <<http://www.pbt.org/community-engagement/brief-history-ballet>>. Acesso em 3 nov. 2015.

PUBLICO JORNAL. *A verdadeira primavera revolucionária*. Disponível em <<http://www.publico.pt/danca/jornal/a-verdadeira-primavera-revolucionaria-26603522>>. Acesso 19 nov. 2015.

RUSSIAN BALLET HISTORY. *Serge Diaghilev*. Disponível em <<http://www.russianballethistory.com/sergediaghilevfounder.htm>>. Acesso em 19 nov. 2015.

STANCE ON DANCE. *Art worth living for*. Disponível em <<http://stanceondance.com/2015/02/19/art-worth-living-for/>>. Acesso 20 nov. 2015.

THE AUSTRALIAN BALLET. *History of ballet*. Disponível em <https://www.australianballet.com.au/education/about_ballet/history_of_ballet>. Acesso em 3 nov. 2015.

THE GARDIAN. *Sergei Diaghilev and The Ballets Russes*. Disponível em <<http://www.theguardian.com/stage/2010/sep/12/sergei-diaghilev-and-the-ballets-russes>>. Acesso em 18 nov. 2015.

THE RED LIST. *Martha Graham*. Disponível em <<http://theredlist.com/wiki-2-24-525-770-942-view-1930s-4-profile-martha-graham.html>>. Acesso em 14 nov. 2015.

Recebido em 09 de agosto de 2016.

Aceito em 17 de agosto de 2016.

UM OLHAR FOUCAULTIANO SOBRE A PRODUÇÃO DE DISCURSOS NA CONSTRUÇÃO DO CORPO HETERONORMATIVO

Herlan José da Silva Smith¹
Rachel de Oliveira Abreu²

Resumo: Este artigo pretende realizar uma aproximação teórica entre os estudos de Foucault sobre a produção de discursos e o debate sobre heteronormatividade, mais precisamente, refletindo sobre a produção de discursos na construção do corpo heteronormativo via mecanismos de regulação e exclusão internos a uma ordem discursiva, objetivando imprimir um suposto olhar Foucaultiano nas nuances desse fenômeno que regula os corpos, questionando também, como a forma de operar a ciência e o papel do intelectual podem ressignificar um saber que domina.

Palavras-chave: Heteronormatividade. Corpo. Discurso. Foucault. Ciência.

A FOUCAULTIAN LOOK ABOUT THE PRODUCTION OF DISCOURSES IN THE CONSTRUCTION OF HETERONORMATIVE BODY

Abstract: This article aims to make a theoretical approximation between the studies of Michel Foucault on the production of speeches and the contemporary debate on heteronormativity, more precisely, reflecting on the production of discourses in the construction of heteronormative body via regulatory mechanisms of exclusion internal to a order discursive, aiming print out an Foucauldian look the nuances of this “contemporary” phenomenon that regulates the bodies, questioning too, such as how to operate the science and the role of the intellectual can reframe an knowledge that dominates.

Keywords: Heteronormativity. Body. Discourse. Foucault. Science.

¹ Graduando de Bacharelado em Serviço Social pela Universidade da Amazônia (UNAMA); Graduando em Licenciatura em Pedagogia pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Endereço eletrônico: herlansmith@gmail.com

² Socióloga, Antropóloga, Docente da Universidade da Amazônia (UNAMA). Doutoranda pelo Programa de Pós Graduação em Sociologia e Antropologia — PPGSA da Universidade Federal do Pará (UFPA). Endereço eletrônico: rachelufpa@gmail.com.

Debate introdutório sobre a noção de discurso em Foucault

“Mas, o que há, enfim, de tão perigoso no fato de as pessoas falarem e de seus discursos proliferarem indefinidamente? Onde, afinal, está o perigo?”

As palavras proferidas acima ondensam uma inquietação de Michel Foucault, em sua aula inaugural no College de France, no ano de 1970, sobre os rumos e a proporção de um mero jogo de palavras que, uma vez proferidas, podem tomar. Tentando desvendar as práticas discursivas e os saberes que as permeiam, Foucault expõe pormenorizadamente suas principais reflexões acerca e como os mais diversificados discursos que permeiam as diferentes sociedades podem contribuir para o controle, limitação e criação de regras, costurando nesse sentido relações de poder. Mas de antemão em que consiste o discurso? Qual seu conceito segundo a noção foucaultiana? Quais mecanismos o acompanham?

De acordo com o pensamento de Prado, Michel Foucault passa a definir o discurso como “[...] um conjunto estratégico de enunciados, com regularidades, que articula saber e poder e opera formando objetos e sujeitos. As práticas de poder não existem separadas da formação de saberes – articulam-se a enunciados, geram saber, como saber gera poder.” (PRADO, 1995, p. 20-21). Com efeito, o discurso pode ser entendido como um sistema complexo de enunciados que se conectam, se interligam, se comunicam com outros sistemas e que acabam não resultando os valores condensados no próprio discurso, mas que findam na constituição de poder e saber, possibilitando a emergência do binário sujeito x objeto.

Procurando desvendar a existência do discurso em Foucault e tentando conceituá-lo enquanto prática social, Cordeiro (1995) pensa a emergência dos enunciados através de um suposto método equacional enquanto resultado da relação entre linguagem e “outra coisa”. Para o autor, o discurso como prática seria:

[...] essa instância da linguagem em que a língua está relacionada com “outra coisa”, a qual não é linguística. Donde, a relação da língua com “outra coisa” que não é de

natureza linguística, relação que se dá no uso da linguagem, essa relação é o discurso. O discurso é uma prática que relaciona a língua com “outra coisa”, é aquilo a que Foucault chama “prática discursiva” (CORDEIRO, 1995, p. 2).

“Na acepção tradicional, o discurso não é uma simples sequência de palavras, mas um modo de pensamento que se opõe à intuição” (AZEVEDO, 2013, p. 155). Diante do exposto, compreende-se que o discurso não é simplesmente o aparelhamento de palavras que pretendem surtir um significado próprio, mas um mecanismo estratégico que representa a ordem nas estruturas do imaginário social.

O discurso, na mais didática das explicações, pode ser caracterizado como toda e qualquer manifestação que produz sentido, mas não necessariamente o sentido elaborado em si – podendo ser representado de diversas formas – é todo “movimento” que causa algum sentido à sociedade e é “[...] organizado com o objetivo de exercer um poder através de uma ordem “verdadeira” que estabelece quais os saberes a serem preservados e quais devem ser abolidos” (RODRIGUES, 2003, p. 114).

O discurso a partir da noção Foucaultiana também pode ser compreendido como “um conjunto de regras anônimas, históricas sempre determinadas no tempo espaço, que definiram em uma dada época, e para uma área social, econômica, geográfica, ou linguística dada, as condições de exercício da função enunciativa.” (AZEVEDO, 2013 apud FOUCAULT, 1960, p. 43). De acordo com esse raciocínio práticas discursivas tomam corpo no seio das instituições sociais, tendo em vista que a “aplicação e produção destes, nas instituições e nas relações sociais, definem um tipo de saber, além de determinar funções e formas de comportamento numa época” (AZEVEDO, 2013).

Dos mecanismos de exclusão

Partindo do pressuposto de que se vivencia uma sociedade, onde toda produção do discurso é simultaneamente feita de forma “controlada, selecionada, organizada e redistribuída”, Foucault em a “*Ordem do discurso*”,

expõe que, a função desses procedimentos consiste em “conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (FOUCAULT, 1996, p. 9). De efeito, compreende-se que não há como indissociar um discurso ao poder, pois o último o controla. As falas não ecoam absolutamente livres, desprendidas, principalmente quando se vive em uma sociedade com inúmeros mecanismos de exclusão. Os próprios discursos carregam tais mecanismos consigo e foi tentando desenhar tais mecanismos que, Foucault examinara e problematizara os procedimentos que compõem o bojo dos discursos – os primeiros destes são os que passaram a ser denominados enquanto mecanismos de exclusão.

Para Foucault,

O mais evidente, o mais familiar também, é a interdição. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala (FOUCAULT, 1996, p. 9).

Diante disso, entende-se que a categoria “*interdição*” para o autor, compõe dentro da produção dos discursos a maneira pelo qual ele também pode ser excludente a outrem e exclusivo e ao sujeito que fala, ao sujeito dono da fala. A interdição em suas três manifestações

[...] tabu do objeto (que não se tem o direito de dizer tudo), ritual da circunstância (que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância), direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala (que qualquer um não pode falar de qualquer coisa). [...] cruzam-se, formando uma grade complexa (GENILDA, 2004, p. 2).

De acordo com Stolz, “a interdição revela, desde já, a relação entre o discurso e o poder. Precisamente aqui, propõe Foucault a necessidade de se reconhecer em nossas sociedades os procedimentos de exclusão que levam os sujeitos à submissão e ao silêncio temeroso” (STOLZ, 170, 2008). Percebe-se então que o discurso carrega poder, resultando também no jogo binário entre fala e tabu nos mais diversos campos dentro das sociedades.

De acordo com Foucault (1996), os meios onde mais é possível se enxergar tal perspectiva são as regiões da sexualidade e as da política, contextos que através de sua observação, o discurso manifesta seus mais tenebrosos poderes. E com base na noção foucaultiana, por mais insípido que seja o discurso, as interdições sempre irão o atingir, revelando a ínfima relação entre poder e saber.

Nisto não há nada de espantoso, visto que o discurso – como a psicanálise nos mostrou – não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também aquilo que é o objeto do desejo; e visto que – isto a história não cessa de nos ensinar – o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar (FOUCAULT, 1996, p. 10).

Mas os mecanismos que permeiam o discurso não cessam por aí. De acordo com Foucault, existe outro princípio de exclusão para além do que ele denominou como *interdição* – há também a *separação/rejeição*, como ferramentas de exclusão, ambas compondo os discursos. Para explicitar tal instrumento de exclusão, Michel Foucault pensa no binário razão/loucura e traz como exemplo a figura do louco na alta idade média. O louco, para ele, seria aquele em que seu discurso não comunga com os demais discursos “racionais”, a palavra do louco não é passível a verdade, a não ser a veracidade das separações, segregações e infinitos modos de exercer um processo de exclusão que dela surgiam. As “[...] suas palavras eram consideradas nulas, portanto, despossuídas de verdades, ou, ao contrário, às vezes, se eram ouvidas, eram-lhe atribuídos estranhos poderes de predição de uma verdade escondida” (GENILDA, 2004, p. 2). Logo, entende-se que o discurso do louco não era o discurso em si, mas expunha a “razão” que nele era sucumbida e diante disto, “[...] de qualquer modo, excluída ou secretamente investida pela razão, no sentido restrito, ela não existia” (FOUCAULT, 1996, p. 11).

É importante grifar diante de tal entendimento que, a partir dos procedimentos de exclusão supracitados, o discurso se torna também um mecanismo para se entender o princípio de diversos conflitos e em muitas ocasiões, sendo o causador deles. O louco não seria o louco, se não tivessem

embutido ao seu discurso tal condição, muito menos se não tivessem utilizado, anteriormente, um discurso que apoderado de saberes o articulou dentro de tal perspectiva e/ou se não fossem sustentadas por uma série de instituições sociais que permitiram historicamente o louco não ser o dono do discurso. Aqui cabe dizer que Foucault ao trazer o dual razão e loucura por meio da figura do louco, certamente criava pressupostos intelectivos para se entender que o discurso, assim como a materialidade por meio das classes, também “separa o joio do trigo”.

Para se entender os desdobramentos do discurso em Foucault, também se faz necessário citar um de seus esforços para explicitar todo esse embaralhamento que o compõe. Descartando o binário verdadeiro e falso como um suposto terceiro sistema de exclusão e tentando situar seus entendimentos em outros patamares, Foucault (1996) enquadrou a *vontade de verdade* (não muito dispersa dos mecanismos citados anteriormente) também como um sistema de exclusão.

Certamente, se nos situarmos no nível de uma proposição, no interior de um discurso, a separação entre o verdadeiro e o falso não é nem arbitrária, nem modificável, nem institucional, nem violenta. Mas se nos situarmos em outra escala, se levantamos a questão de saber qual foi, qual é constantemente, através de nossos discursos, essa vontade que atravessou tantos séculos de nossa história, ou qual é, em sua forma muito geral, o tipo de separação que rege nossa vontade de saber, então é talvez algo como um sistema de exclusão (sistema histórico, institucionalmente constrangedor) que vemos desenhar-se (FOUCAULT, 1996, p. 14).

Do mesmo modo como os demais mecanismos de exclusão sucitados por Foucault, a *vontade de verdade* também foi historicamente constituída e sustentada por incontáveis instituições sociais, sendo “[...] reforçada e reconduzida por todo um compacto conjunto de práticas como a pedagogia, é claro, como o sistema dos livros, da edição, das bibliotecas, como as sociedades dos sábios de outrora, os laboratórios de hoje.” (FOUCAULT, 1996, p. 17). A *vontade de verdade* é redistribuída, de acordo com o pensamento de Foucault, justamente através de como o saber é moldado em cada sociedade. Sustentada

por tais suportes, a *vontade de verdade* acaba por exercer fortemente um poder de coerção sobre os demais discursos.

Este, apesar de ser o último sistema de exclusão destacado, não deixa de ser o menos importante, pelo contrário, reforça-se reorientando os demais mecanismos de exclusão que compõem o discurso, modificando-os, lhes dando firmamento, em contrapartida, é a que não muito se fala, mesmo sendo esta, imposta ao longo da história – Só a enxergamos pela superfície, sendo assim “[...] ignoramos, em contrapartida, a vontade de verdade, como prodigiosa maquinaria destinada a excluir todos aqueles que, ponto por ponto, em nossa história, procuram contornar essa vontade de verdade...” (FOUCAULT, 1996, p. 20).

Aqui cabe realizar um ponto final no que se refere à produção de discursos ao autor supracitado, a discussão se reproduz sem fim, é fato, mas o olhar pertencente aqui se atém somente às nuances internas que compõem tais discursos, isto é, os mecanismos de exclusão que os acompanham. Foi visto que três são esses mecanismos, cada um complementando e reafirmando o outro. Da interdição à vontade de verdade, o poder é sempre presente. Presente no sentido de destacar a palavra proibida através da interdição, de segregar a “loucura” (a partir do exemplo mencionado) e de se manifestar coercitivamente por meio da vontade de verdade.

Vale ressaltar que, desse modo, ambos os sistemas de exclusão, se apresentam como impedimentos para que alguém possa anunciar livremente seu discurso. A partir dessa perspectiva, o discurso acaba por se apresentar como uma das formas mais contundentes de dominação. Desse modo, é importante reconhecer que nenhum ato discursivo é neutro – o poder sempre os perpassa.

Heteronormatividade – breves apontamentos

Se nenhum discurso é passível de neutralidade, de acordo com a noção Foucaultiana, o que pensar, por exemplo, acerca do discurso heteronormativo? Como esse discurso se estruturou?

Para se entender tais desdobramentos e como tal discurso se firmou como norma, Petry e Meyer (2011) apontam que é necessário compreender que isto tem uma historicidade, que está intimamente ligada a articulações específicas de poder-saber que, em um determinado tempo e espaço, passaram a legitimar o comportamento heterossexual como “normal”.

De acordo com o pensamento de Mello (2012) pode-se dizer que tal história de poder-saber se inicia quando o corpo sob a égide da cultura cristã se opõe a uma dualidade com a alma, sendo separado e designado de forma inerte. O corpo seria a matéria e a alma divina. Corpo material e alma imaterial, por assim dizer. Segundo Mélo (2012), essa relação dicotômica entre “animado” e “inanimado” possibilitou que a palavra “corpus” passasse a indicar objetos materiais, ou seja, visíveis. Diante disso, os corpos passam a possuir uma suposta materialidade tão sensibilizadamente fixadora que passa a atribuí-los através do caráter natural, biológico, enquanto predeterminação circunscrita que não leva em consideração outras práticas, como se os corpos fossem universalmente compostos por uma suposta essência que os define.

Mesmo na alta idade média, já se enxergava uma tentativa de delimitar os corpos, que apesar de sofrer modificações frente aos sucessivos contextos, marcou profundamente a forma como os corpos passaram a ser impressos. Neste momento, de acordo com Mélo (2012, p. 197):

Só havia como modelo único o corpo masculino, sem a padronização de uma determinada terminologia para a genitália feminina. A mulher não tinha um órgão sexual específico. Seu órgão sexual apenas não havia se desenvolvido adequadamente e por isso tinha se enrustido, se voltado para dentro. Galeno foi o grande representante dessa forma de atuar sobre o corpo, chamada de “modelo de sexo único”.

É importante observar nesse momento, não só como historicamente o discurso heteronormativo criava precedentes para ser construído, mas como o fora – a partir de quê? – isto é, por meio de quais paradigmas se desenvolveu. Nesse caso, a partir de tentativas de cisões binárias, que mesmo não adentrando no quesito da sexualidade explicitamente, partia-se vorazmente da

lógica do velho “jogo dos sete erros” para a padronização dos corpos, levando em conta uma perspectiva genitalizante.

Mesmo que séculos depois, com a efervescência dos chamados “novos movimentos sociais”, como o movimento de mulheres e o até então denominado movimento homossexual, que buscavam, por exemplo, a reinvenção de discursos patologizantes, a superação de perspectivas biologizantes, tentando, através da politização do corpo, reverter o que passou a ser enxergado outrora, o mesmo continuou sendo reflexo dos argumentos que anteriormente o definiram, isto é, ainda carregando o peso da “idade das trevas”.

A exemplo disso, de acordo com o pensamento de Louro (2000) muitos ainda interpretam que a sexualidade é algo que as pessoas possuem “naturalmente” e aceitar essa ideia, reforça a dificuldade de argumentar a respeito de sua dimensão política e social ou a respeito de seu caráter construído.

Dentro dessa lógica, o discurso da heteronormatividade se moldava paulatinamente através de tal divisão. Se tal discurso passou a definir, por meio das genitálias, as identidades desses corpos, foram construídas também sua sexualidade, de forma não totalizante, por assim dizer. Desse modo “A sexualidade dos corpos permanece na modernidade como sendo natural, predefinida por Deus ou pela natureza. Temos corpos masculinos e femininos com fins de reprodução” (MÉLLO, 2012, p. 198).

A partir do exposto, já se pode perceber que a naturalização das identidades e a sexualidade desses corpos já começa a desenhar milimetricamente um determinado modo de viver – os corpos passam a se tornar binariamente heterossexuais, mais precisamente quando são meramente articulados à reprodução ou quando é dado, por exemplo, ao corpo que carrega vagina a condição compulsória de maternagem. Essa perspectiva é tão poderosa que, mesmo não refutando a dualidade corpo- alma da idade média atribuiu a alma humana também uma essência binária, ao criar “[...] modos de ser essencialmente masculinos ou femininos” (MÉLLO, 2012, p. 198). Modos de ser que, sob uma análise Durkheiminiana, dentro de sua discussão

acerca dos fatores de coerção social, são sustentados por instituições sociais mesmo antes de se nascer.

Todas estas atribuições aos corpos foram construídas para se chegar em um “modelo concreto” de vivência e “desde a antiguidade diversas transformações na concepção de práticas corporais vão sendo constituídas, até chegarmos aos modos de viver dos nossos dias (e noites!): um corpo diagnosticado.” (MÉLLO, 2012, p. 198). Diagnosticado, biologizado e sexualmente definido, poderia complementar. Tais atribuições passaram a moldar também a forma como os indivíduos regulam suas vivências. De acordo com Mélo (2012), esta é a biopolítica empregada por Foucault, que consiste em arrancar dos corpos sua eficiência. Desse modo, pensando, à luz de tal entendimento, é possível entender que a heteronormatividade seria uma forma de arrancar a intelegibilidade dos corpos, de torná-los dóceis. Seria esta uma tipologia biopolítica de controle.

De modo sinótico, a heteronormatividade, se configura como uma perspectiva insituida, culturalmente para problematizar e estabelecer um determinado “padrão” de sexualidade aceito que passa a regular e criar fronteiras no modo como a sociedade está organizada. De acordo com o pensamento de Miskolci (apud CHAMBERS, 2003; COHEN, 2005, p. 24), “a heteronormatividade expressa as expectativas, as demandas e as obrigações sociais que derivam do pressuposto da heterossexualidade como natural e, portanto, fundamento da sociedade”. Logo, entende-se que é através do pilar da normalização e naturalização que a heteronormatividade se sustenta. É lei que paira e eis, aqui, o grande triunfo ditatório desse mecanismo – Fazer um chamado para que todos se enquadrem neste padrão imposto de forma compulsória.

Mecanismos de exclusão do discurso e seus lugares na construção do corpo heteronormativo

De acordo com as premissas de Louro (2000), é possível entender que “[...] a sexualidade envolve rituais, linguagens, fantasias, representações, símbolos, convenções... Processos profundamente culturais e plurais. Nessa

perspectiva, nada há de exclusivamente “natural” nesse terreno, a começar pela própria concepção de corpo, ou mesmo de natureza” (LOURO, 2000, p. 5). No entanto, como pensar os corpos que não se enquadram dentro do processo de construção do corpo heteronormativo, isto é, do corpo estimulado historicamente? Como se pensar o processo de autonomia dos corpos, se os próprios discursos são atravessados por poderes que os controlam, ou seja, se nenhum discurso é passível de neutralidade é possível encontrar os mecanismos de exclusão que, outrora, foram suscitados por Foucault frente ao processo de construção do corpo supracitado?

Pensando na forma como as identidades podem ser estabelecidas Louro (2000) afirma que é por meio da cultura e da história que as identidades passam a se definir, não se restringindo apenas as de cunho sexuais e/ou de gênero, mas as de raça, classe, nacionalidade, e etc. Para a autora “[...] essas múltiplas e distintas identidades constituem os sujeitos, na medida em que esses são interpelados a partir de diferentes situações, instituições ou agrupamentos sociais.” (LOURO, 2000, p. 6). Entretanto, o corpo, como parte “material” que compõe as diversas identidades ainda é pensado, construído, marcado e visto a partir de representações e aspectos que o apregoam dentro de determinada fixidez, como a heteronormatividade, por exemplo.

Pensando em tal premissa, é possível compreender o lugar dos mecanismos de exclusão citados em primeiro momento, dentro do processo de composição do corpo heteronormativo. Para ilustrar o primeiro destes mecanismos, toma-se como exemplo a identidade, de forma mais precisa o seu (re)conhecimento.

Acerca do processo de autoconhecimento da identidade, Louro (2000) afirma que, ao reconhecer-se, simultaneamente, é escrita a atribuição de diferenças. Para a autora, “tudo isso implica a instituição de desigualdades, de ordenamentos, de hierarquias, e está, sem dúvida, estreitamente imbricado com as redes de poder que circulam numa sociedade.” (LOURO, 2000, p. 9). Partindo dessa perspectiva, o discurso heteronormativo, por exemplo, é uma prática discursiva que sendo imposta culturalmente e articulada com instituições sociais, imbrica em correlações de forças, principalmente no que se refere à construção do corpo e, sobretudo, no processo de reconhecimento do

corpo de outrem. Ora, se tal imposição é vista sob a égide de uma tipologia “biopolítica de controle”, dentro de uma perspectiva foucaultiana, o lugar do corpo que transita fora de tal norma é visto na tentativa de ser reconhecido a partir do lugar que tal imposição o sujeita, isto é, a partir da vivência heteronormativa, mesmo não sendo este o seu lugar, tendo em vista que

O reconhecimento do “outro”, daquele ou daquela que não partilha dos atributos que possuímos, é feito a partir do lugar social que ocupamos. De modo mais amplo, as sociedades realizam esses processos e, então, constroem os contornos demarcadores das fronteiras entre aqueles que representam a norma (que estão em consonância com seus padrões culturais) e aqueles que ficam fora dela, às suas margens (LOURO, 2000, p. 9).

Diante do exposto, poder-se-á dizer que os desdobramentos do processo de reconhecimento do “outro”, embutidos no bojo do discurso heteronormativo, desencadeia a percepção do “outro” a partir do que se é, bem como por intermédio do que se constituem os padrões culturais, o que e possibilita a exclusão daquele que não representa o modelo imposto. Louro (2000) afirma que a norma supracitada remonta e se estabelece historicamente na figura do homem branco, heterossexual, classe média urbana e cristão. A partir desse modelo, os outros passam a ser “carimbados”.

Serão os “outros” sujeitos sociais que se tornarão “marcados”, que se definirão e serão denominados a partir dessa referência. Desta forma, a mulher é representada como “o segundo sexo” e gays e lésbicas são descritos como desviantes da norma heterossexual (LOURO, 2000, p. 9).

Se situarmos essa perspectiva dentro do debate sobre o processo de ordem dos discursos, mais especificamente dentro dos mecanismos de exclusão, é possível notar um esboço de *interdição* sendo desenhado, pois todo e qualquer corpo que não represente a vivência da figura supracitada será passível a não possuir um lugar de fala, sobretudo, dentro de uma sociedade onde não são tomados como referência.

O processo de auto reconhecimento das identidades, a partir do modelo que representa a norma em questão não possibilita que o corpo do “outro” seja o dono da fala, não é à toa que historicamente os corpos que subvertem tais padrões, que não estão dentro do “modelo” estimulado, como por exemplo, os corpos das identidades do movimento LGBT, são passíveis a submissões, são tomados como abjetos, pois dentro desse jogo do processo de reconhecimento das identidades, as suas estarão sempre do outro lado dos “[...] contornos demarcadores daqueles que representam a norma” (LOURO, 2000, p. 9). Nesse sentido, quando se cria tal dicotomia através do corpo, não poderá o “anormal” falar, conseqüentemente, a interdição o atingirá, seja qual for o discurso, pois “[...] a esses restam poucas alternativas: o silêncio, a dissimulação ou a segregação” (LOURO, 2000, p. 18).

Michel Foucault (1999), no primeiro volume de “História da Sexualidade”, tentando demarcar as fronteiras estabelecidas através de uma suposta “crônica da repressão” mostra que as sexualidades não reconhecidas, expressas nos corpos que persistem no “estéril”, são tomadas como “anormais” e ao receberem este status, pagam sanções. Nesse sentido, para o autor “o que não é regulado para a geração ou por ela transfigurado não possui eira, nem beira, nem lei. Nem verbo também. É ao mesmo tempo expulso, negado e reduzido ao silêncio.” (FOUCAULT, 1999, p. 10).

Desta forma, ao criar tal demarcação entre os corpos que se enquadram dentro da norma e os que dela não comungam, Louro passa a afirmar que “ao classificar os sujeitos, toda sociedade estabelece divisões e atribui rótulos que pretendem fixar as identidades. Ela define, separa e, de formas sutis ou violentas, também distingue e discrimina.” (LOURO, 2000, p. 9). Isso nos conduz ao segundo ponto desta discussão – pois dentro do processo de classificação dos sujeitos se desarma outro princípio de exclusão que compõe o discurso, a partir das formulações de Michel Foucault, a *Sepração/Rejeição*, pois se situarmos essa necessidade de classificação dos sujeitos no cerne do debate sobre representação das identidades, não teremos, é claro, a oposição razão e loucura, como Foucault exemplificou anteriormente, mas o binário de distintas representações identitárias que se cruzam

[...] travam batalhas decisivas de criação e imposição de significados particulares: esse é um campo atravessado por relações de poder [...] o poder define a forma como se processa a representação; a representação, por sua vez, tem efeitos específicos, ligados, sobretudo, à produção de identidades culturais e sociais [...] (SILVA 1998 apud LOURO, 2000, p. 9).

A representação tem efeitos colaterais específicos e contundentes, pois “[...] aprendemos a classificar os sujeitos pelas formas como eles se apresentam corporalmente, pelos comportamentos e gestos que empregam e pelas várias formas com que se expressam.” (LOURO, 2000, p. 9). De acordo com Louro (2000), as diversas e distintas representações, podem, reproduzir efeitos sociais e alguns desses “[...] ganham uma visibilidade e uma força tão grandes que deixam de ser percebidas como representações e são tomadas como sendo a realidade” (LOURO, 2000, p. 9).

O que seria a lesbo, homo, bi, trans – fobia, se não efeitos sociais avassaladores de classificação dos sujeitos pelas formas como expressam seus corpos por meio das sexualidades e identidades de gênero tidas como “desviantes”? Tomando a Transfobia como exemplo, que efeito social seria este se não uma forma contundente de *separação/rejeição* daqueles que não representam o modelo hegemônico de corpo? Assim como a figura do louco pensado por Foucault na alta idade média, que instituições sociais hoje empreendem forças para romper com a *serapação/rejeição* sob as identidades e corpos trans? Assim como a loucura fora separada e rejeitada pela razão, por meio da figura do louco nas sociedades de outrora, os corpos que não representam a hegemonia, são repelidos e violentados, não por possuírem um discurso que rompe a racionalidade, mas por carregarem no corpo a marca da transgressão. Esse suposto “carimbo subversivo” é empreendido na maioria das vezes por ações tirânicas de violência e dominação, assim “gradativamente, vai se tornando visível e perceptível a afirmação das identidades historicamente subjugadas em nossa sociedade” (LOURO, 2000, p. 21).

Nesse sentido, “os grupos sociais que ocupam as posições centrais, “normais” (de gênero, de sexualidade, de raça, de classe, de religião etc) têm possibilidade não apenas de representar a si mesmos, mas também de

representar os outros. Eles falam por si e também falam pelos “outros” (e sobre os outros) [...]” (LOURO, 2000, p. 9). Foi tentando falar pelos “outros” que ao longo da história os supostos corpos “subversivos” foram tomados pelas identidades que ocupam as posições hegemônicas como sendo doentes, criminosos, pecaminosos, hostis, e etc.

Essa premissa põe em cheque o terceiro mecanismo de exclusão que compõe as entranhas dos discursos, a *Vontade de verdade*, pois se levarmos em consideração esses empreendimentos que gradativamente tornaram visíveis o histórico de subjugação que os domina, nos deparamos com grandes teias de saberes que perpetuam normas, conceitos e definições, que tentam falar pelos “outros” e sobre “outros”. Um grande exemplo desse empreendimento na história é o clássico fato da homossexualidade ter sido cunhada como patologia ao longo dos anos, corpos que carregavam essa sexualidade eram tidos como doentes. Hoje, essa história se repete com a transexualidade, que, sob o peso de diversos suportes institucionais, é enquadrada por pressupostos patologizantes, vinculados a saberes médicos, da psiquiatria e etc.

Foucault, ainda no primeiro volume de *História da Sexualidade*, ao questionar a crescente crônica de uma suposta repressão sobre o sexo, com a origem datada em suas hipóteses a partir do século XVII, aponta que a “circunspeção da prudência médica” e a “garantia de inocuidade científica”, serve “[...] para tudo manter sem receio de transbordamento, no mais seguro e mais discreto espaço entre divã e discurso.” (FOUCAULT, 1988, p. 11).

Desse modo, as formas como as identidades são representadas por essa vontade de verdade que versam os corpos são sempre atravessadas e marcadas por relações de poder. Poder estabelecido por meio da criação de um corpo hegemônico que violenta outrem, mas que no próprio ato de violentar, esboça o “fracasso ou resíduo, da história das tecnologias de normalização do corpo” (PRECIADO, 2006, p. 14).

“Ciência universal”, discursos diferenciais e ressignificação do discurso científico – por um saber rasteiro

Em entrevista publicada no livro *Microfísica do Poder*, Michel Foucault (1979) esboçando brevemente o percurso que o levou de seu legado sobre a loucura na idade média clássica ao estudo da criminalidade e da delinquência, destaca as nuances problemáticas que permearam as análises que realizara entre os anos de 1950-1955, pontuando, entre elas, o estatuto político da ciência e as funções ideológicas que poderiam veicular.

O problema mencionado, de acordo com Foucault (1979), não era exatamente sobre a dominância do problema “Lyssenko”, mas que envolto a esse “caso escandaloso” apareciam duas questões que considerara interessantes e que poderiam ser salientadas em duas palavras resumidas – poder e saber. A sua *História da Loucura* fora escrita dentro desse contexto, ele pontua.

Sua maior indagação girava em torno do saber científico. De acordo com Foucault, tratava-se de questionar o seguinte: “[...] se perguntarmos a uma ciência como a física teórica ou a química orgânica quais as suas relações com as estruturas políticas e econômicas da sociedade, não estaremos colocando um problema muito complicado?” (FOUCAULT, 1979, p. 1). Em contrapartida, se voltássemos essa mesma pergunta a uma ciência como a psiquiatria, será uma questão muito mais fácil de ser resolvida segundo o autor, uma vez que, de acordo com a sua linha de raciocínio, o perfil epistemológico da psiquiatria é pouco definido e por que a sua prática está ligada a uma série de instituições, imediatas exigências econômicas, de urgências políticas e de regulamentações sociais. Tomando este ramo do conhecimento enquanto “ciência duvidosa”, o autor questiona se através dela, bem como por meio da medicina, não poderíamos apreender de forma mais precisa o entrelaçamento dos efeitos de poder e de saber.

Deixando a psiquiatria de lado e tomando como pressuposto o que já fora discutido aqui, tomam-se essas premissas acima para se considerar o seguinte: até que ponto problematizar o discurso heteronormativo, refletido enquanto síntese de um discurso científico põe em xeque a própria ciência universal? Esse questionamento conduz a um caminho bifurcado: se vista

através de um olhar macro, questionar a construção do corpo heteronormativo dentro de um ponto de vista considerado “científico”, seria reafirmar de certo modo, binarismos e conseqüentemente, a existência desse próprio corpo. Fato. Haja vista, porque há de se reconhecer justamente a importância desse “entrelaçamento” entre poder e saber no qual Foucault (1979) propõe.

Ora, se vimos aqui, que pensar acerca da “história” do “corpo heteronormativo” é deparar-se com construções de saberes sobre o próprio corpo, como os empreendimentos do discurso científico (a exemplo: o modelo de sexo único), que sucedeu os enunciados religiosos sobre o corpo na idade média, é importante destacar uma questão preponderante para se pensar a respeito do questionado acima: segundo as premissas de Foucault (2010), não há saber que simultaneamente não suponha ou não constitua relações de poder e não existe relação de poder sem constituição correlata de um campo de saber, isto é, saber gera poder.

Nesse sentido, não há como discutir a (des)construção da problemática aqui travada, se não tomarmos como ponto de partida o próprio discurso científico, uma vez que, segundo as premissas de Adinolf (2007), o discurso científico é essencial para a própria ciência, justamente porque romper com opiniões, com o imediatismo, com a ordem do real, com a universalidade e buscar objetividade faz parte da construção da própria ciência e da sua diferença entre os variados saberes, dentre eles o senso comum.

Dessa forma, problematizar o que é derivante de um saber científico discursivo universal, dentro dessa lógica, pressupõe partir do próprio discurso científico, não só para contestar o que historicamente fora produzido a partir de uma ciência universal, mas para apontar que existem saberes diferentes, saberes rasteiros, que atestam não só equívocos na história que tratou esse corpo como hegemônico, único e incontestável, mas para aduzir as fragilidades da própria ciência.

Em contrapartida, ao se pensar acerca dessa questão por meio de um viés micro, proponho pensar o seguinte: contestar as formas de hegemonia dentro da produção de saberes é operar fortemente contra um discurso científico universalizante. O que não significa negar a ciência em si, muito menos a existência desse corpo em outrem ou em si, quiçá para aludir à

existência de um saber politizado, ressignificado e menos heterocentrado dentro daquilo em que se conhece tanto por ciência quanto por corpo. É desta forma que se colocam em xeque não só as nuances de uma problemática derivada de um saber científico, mas a própria maneira de se discutir ciência operando num sentido de transformação – discursiva.

O problema aqui travado não foi exatamente só o de dizer: viva a pluralidade de corpos, de manifestação dos gêneros e das sexualidades, mas de colocar o seguinte: ordens de saber operam num sentido de perpetuar ideologias e normatizações e que este esforço deve ser rompido em suas próprias raízes, por ser uma delas, dentro da própria ciência. Um grande exemplo dessa hipótese na atualidade é que, de acordo com a Classificação Estatística Internacional de Doenças – CID 10, publicação da Organização Mundial da Saúde – OMS, a transexualidade, lá terminada pelo sufixo “ismo”, é tida na categoria F-64 – de “transtornos da identidade sexual”, mantida no grupo F-60/69 como “transtorno da personalidade e do comportamento do adulto” e catalogada em seu capítulo V, na qualidade de “transtornos mentais e comportamentais”. O corpo trans ainda é tido como patológico e sua “enfermidade” é sustentada por um conjunto compacto de instituições, regulamentações e de saberes científicos que atuam produzindo o que somos ou que deveríamos ser, ilustrando uma característica do primeiro mecanismo de exclusão do discurso apontado por Foucault (1996) e mais do que isso, registrando os efeitos da dicotômica relação entre poder x saber em tons de transfobia científica.

Uma questão preponderante para se pensar acerca do discutido até aqui, parafraseando Foucault (1979), é refletir sobre a modificação das regras de formação dos enunciados que são aceitos como cientificamente verdadeiros, não negando a ciência, mas tendo o entendimento de fazer uma reflexão a respeito dos seguintes questionamentos: o que rege os discursos científicos? Como estes são regidos? A quem interessam e o que produzem? Ao sustentar um conjunto de proposições científicas normativas ao corpo – como a heteronormatividade, – é demasiado perceptível apontar o quê em nome da ciência universal – ou a própria – exclui e o que produz: corpos marginalizados via ditadura heteronormativa.

Neste caso, “[...] não se trata de saber qual é o poder que age do exterior sobre a ciência, mas que efeitos de poder circulam entre os enunciados científicos; qual é o seu regime interior de poder; como e por que em certos momentos ele se modifica de forma global.” (Foucault, 1979, p. 1). Essa afirmação conduz a um caminho final a ser refletido aqui: qual é o papel do intelectual nesse processo?

Foucault (1979) destaca que um dos papéis do intelectual durante a história era o de dizer a verdade para aqueles que ainda não a podiam enxergar e em nome daqueles que não podiam pronunciá-la, no entanto, seu papel hoje, se estabelece na contramão desse esforço. Para o autor, os intelectuais se atentaram para a necessidade recente de que as massas não carecem deles para “saber”. Foucault afirma que as grandes massas detêm o saber perfeitamente e em muitas ocasiões, muito melhor do que os intelectuais e elas podem manuseá-lo muito bem. Contudo, de acordo com o pensamento do autor, existe um sistema de poder que barra, que proíbe, que invalida o discurso e o saber das massas.

A respeito desse poder, Foucault (1979) diz que não se encontra de forma exata nas instâncias superiores da censura, mas que penetra de forma tão eficaz em toda a trama da sociedade. O autor não problematiza essa estrutura, não a nomeia, mas convida a pensar sobre o seguinte: os intelectuais são pertencentes a esse sistema de poder, bem como o pensamento que diz que eles são os promotores da “consciência” e do discurso. Nessa perspectiva, o papel do intelectual não é o de inverter os papéis com a massa, não é o de se colocar “um pouco na frente ou um pouco de lado para dizer a muda verdade de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da ‘verdade’, da ‘consciência’, do discurso” (FOUCAULT, 1979).

Partindo dessas premissas e levando em conta a discussão aqui travada, ao refletir sobre a produção de discursos na construção do corpo heteronormativo, via mecanismos de regulação e exclusão internos a uma ordem discursiva, não se estaria exatamente pondo em questão uma imagem científica de discurso, de subjetividades e de um corpo heteronormativo, mas a função do próprio intelectual enquanto mantenedor ou reproduzidor dessa

lógica. Dessa maneira, contestar a problemática aqui tratada e questionar a maneira como a ciência a sustentou/sustenta, é promover o que o espírito foucaultiano nos convida a exercitar: politizar o conhecimento, a ciência, o saber e utilizá-los como ferramenta em prol das lutas de grupos “minoritários”.

Considerações finais

Este trabalho logrou refletir acerca de uma problemática cadente – a heteronormatividade – especialmente no que se refere às implicações da construção do corpo heteronormativo nos demais corpos – associando-a ao debate sobre a produção dos discursos em Foucault, de caráter mais específico, acerca dos mecanismos internos que compõem os discursos, segundo as hipóteses foucaultianas. Em primeiro momento, foi permitido esclarecer que o discurso não é simplesmente o acúmulo de palavras que carregam sentidos aleatórios em si, mas um mecanismo estratégico de dominação e de controle, caracterizado por três “ingredientes” que lhes acompanham internamente – a *interdição*, a *separação/rejeição* e a *vontade de verdade* – ingredientes que dão sabor dualístico às práticas discursivas – sabor dual expresso no fato desses mecanismos emanarem sentidos singulares e comuns. Singulares por produzirem efeitos específicos cada um, mas comuns quando são observados por meio de um olhar macro que os define – a *interdição* cala, a *separação* segrega e a *vontade de verdade* domina – mas ambos promovem e são o que Foucault denominara – exclusão, esse efeito os assemelha e faz das práticas discursivas, campos de concentração minados de relações de poder. A região da sexualidade, como Foucault explicou em “*A ordem dos discursos*” faz juízo a esse entendimento.

Tomando essas premissas como valor, partimos para o segundo momento, tentando compreender os desdobramentos da heteronormatividade, procurando entender como esse discurso se firmou ao longo dos tempos e como é entendido enquanto um “chamado obrigatório”. Posteriormente, se tentou estabelecer uma conexão dos mecanismos internos citados anteriormente dentro do processo de construção do corpo heteronormativo como uma espécie de diálogo dos debates anteriores. Para isso, associou-se a interdição ao processo de representação das identidades, a

separação/rejeição dentro do debate sobre o processo de classificação dos sujeitos e, por fim, menciona-se a vontade de verdade vinculada ao saberes referentes à homossexualidade e transexualidade, como verdades e saberes que, respectivamente, patologizaram/patologizam, que dominam e violentam, enquanto exemplos que ilustram consequências materializadas e concretas de relações de poder que versam os corpos, sustentadas por práticas discursivas recheadas de relações de poder, poder presente na forma quando se destaca a palavra proibida e o silêncio, quando se perpetua a segregação e, principalmente, quando os saberes que atravessam nossos corpos passam a moldar aquilo que “somos” ou aquilo que devemos “ser”. Por fim, se tentou refletir a respeito da necessidade de construir uma ciência rasteira que não opere num sentido de dominação, mas que seja utilizada como ferramenta em prol das lutas de grupos marginalizados, politizando o conhecimento, o saber e o discurso.

Referências

- ADINOLFI, Valéria Trigueiro Santos. Discurso científico, poder e verdade. In: RAGO, M.; MARTINS, A. L. *Dossiê Foucault*, n. 3, dez. 2006/mar. 2007. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/aulas/article/download/1940/1401> Acesso em: 05 ago. 2016.
- AZEVEDO, Sara Dionizia Rodrigues de. *Formação discursiva e discurso em Foucault*. São Paulo: ISSN 1984-1159, v. 6, n. 2, 2013. Disponível em www.marilia.unesp.br/filogenese. Acesso em: 01 nov. 2015.
- CORDEIRO, Edmundo. *Foucault e a existência do discurso. Cadernos do Noroeste*. Universidade do Minho, Braga, v. 8 (1), 1995, p. 179-186.
- OMS. *Classificação internacional de doenças – CID10*. Busca por códigos. Transexualismo. Disponível em: <http://www.cid10.com.br/buscacode?query=F64> 2013. Acesso em: 05 ago. 2016.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2010.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GENILDA, D'Arc Bernardes. Resenha de: A ordem do discurso de Michel Foucault. *Sociedade e Cultura*. Jul-dez, v. 7, n. 2. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2004, p. 247-250.

LOURO, Guaracira Lopes. Pedagogias da Sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado – pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 7-34.

MÉLLO, R. P. Corpos, heteronormatividade e performances híbridas. *Psicologia & Sociedade*, 24(1), 2012, p. 197-207.

MISKOLCI, Richard. A teoria queer e a sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. *Sociologias*. Porto Alegre, ano 11, n. 21, jan./jun. 2009, p. 150-182.

PRECIADO, Beatriz. Multidões queer: notas para uma política dos anormais, v. 19, n. 1. jan./abr. Florianópolis: *Revista Estudos Feministas*, 2011, p. 11-20.

PETRY, Analídia Rodolpho; MEYER, Dagmar Elizabeth Stermann. Transexualidade e Heteronormatividade: algumas questões para pesquisa, v. 10, n.1, jan./jul. Porto Alegre: *Textos & Contextos*, 2011, p. 193-98. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fass/article/viewFile/7375/6434>> Acesso: 01 nov. de 2015.

PRADO FILHO, Kleber. Controle social x subjetividade na genealogia do poder de Michel Foucault. n. 2, v. 1. São Paulo: *Revista Plural – Sociologia*, USP, 1995, p. 18-36. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/plural/article/view/68041/70611>> Acesso: 01 nov. 2015.

RODRIGUES, Sergio Murilo. A relação entre o corpo e o poder em Michel Foucault, v. 9, n. 13. Belo Horizonte: *Psicologia em Revista*, jun. 2003, p. 109-124.

STOLZ, Sheila. *A ordem do discurso e suas relações com o poder: vertigem e quebra de certezas*. Rio Grande: JURIS, 2008, p. 159-176.

Recebido em 07 de agosto de 2016.
Aceito em 11 de outubro 2016.

ENTREVISTA

PRODUÇÃO CULTURAL E AUTORREPRESENTAÇÃO

Léo Lima, educador, fotógrafo e trabalhador cultural
(Jacarezinho-RJ, UFRJ)

Paula Ferreira da Silva¹

Resumo: Trata-se de uma entrevista com um jovem produtor de cultura da periferia do Rio de Janeiro – RJ idealizador e criador do Coletivo Cafuné na Laje². Atua em prol do fortalecimento de memórias locais, empoderamento coletivo a partir de atividades culturais e media a criação de filmes feitos por crianças. A iniciativa contribui com estratégias de mobilização local e investimento de uma possível transformação social a partir do seu olhar sobre a realidade que vive. Ao problematizar a realidade e fomentar cultura, sobretudo na Favela do Jacarezinho, experimenta metodologias que possibilita criar um modo próprio de fazer. O objetivo da entrevista foi perceber mais profundamente e compartilhar como a proposta foi idealizada, os caminhos trilhados, desafios enfrentados, estratégias desenvolvidas, conquistas, participações em editais públicos, visão sobre políticas culturais ditas “afirmativas”, e também, discorrer sobre a atuação de um produtor cultural morador de periferia e que potencializa e expande suas ações para outros “centros”.

Palavras-Chave: Coletivo Cultural. Protagonismo. Produção Cultural Periférica.

Apresentação

Coletivos culturais realizam ações significativas e substanciais de fortalecimento de memórias locais e empoderamento coletivo, com isso, promovem o desenvolvimento de “sistemas comunitários”. As proposições incluem reflexões políticas, atividades artísticas, oficinas de criação para moradores e, embora ainda invisibilizados, a partir de relações em rede, *online* ou *offline*, buscam e encontram espaços de atuação e são sempre convidados a mostrar suas produções e dialogarem com diversos públicos.

¹ Pedagoga, mestranda em Crítica Cultural pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB/Campus II), Alagoinhas — Bahia. Endereço eletrônico: paulamorenaproducoes@gmail.com.

²Endereço da página do coletivo no *Facebook* e no *youtube*: <https://www.facebook.com/cafunenalaje/?fref=ts> | <https://www.youtube.com/watch?v=3mpqcTHabRI>

Os modos de fazer de grupos periféricos³, graças a “explosão” de coletivos artísticos da periferia, começam a ser vistos como potências criativas, por isso, são convidados a compartilharem suas ações para outros grupos independentes ou organizações institucionalizadas. Essa emancipação provoca novas relações em rede e inspiram outras experiências a desabrocharem, pois, na medida em que criam ações e se expandem, ganham força e estimulam o surgimento de novos grupos potentes. Além de convidados para debates, também propõem pautas e atividades mesmo cientes das ideias hegemônicas que permeiam o imaginário acerca da noção de sujeito e da arte periférica. Como grupos mobilizados politicamente, “atropelam” as adversidades, realizam suas produções e não deixam de lutar para ocupar espaços que respeitem seus modos autônomos de realizar e refletir.

Essa entrevista foi realizada com um produtor cultural periférico no que tange produções independentes realizadas na periferia e/ou em outros espaços, cuja atuação é romper com lógicas hegemônicas de produção técnica e oferta de cultura. Acredita-se que a experiência está relacionada com novos modos de fazer, saberes autônomos e metodologias que podem resultar em experiências exitosas, também, no campo da Arte-Educação. O projeto cultural desenvolvido é o coletivo Cafuné na Laje que, além de outras atividades, realiza o cinema brincante com crianças a partir de uma construção coletiva, respeitando os desejos delas na enunciação de ideias a serem abordadas no produto fílmico e na atividade prática de construir roteiro, filmar e encenar. Entre outras coisas, essa entrevista traz uma narrativa “alternativa” de quem ainda está em crescimento intelectual, o que contrapõem narrativas “acadêmicas”, mas podem ser tão inspiradoras quanto.

O diálogo se deu com um jovem ativista, trabalhador cultural, (conforme ele deixa claro na entrevista), que utiliza seu olhar comunitário e solidário para compartilhar experiências e aprender a partir da troca coletiva. O entrevistado é Léo Lima, morador nascido e criado na Favela do Jacarezinho,

³ Fala-se aqui de vários grupos, não apenas os oriundos de periferia. Com problematizações a partir de leituras das disciplinas do Mestrado em Pós-Crítica surgiram questões a cerca da forma como o termo “periférico” é empregado. Com qual objetivo/sentido? É uma identidade, uma outra subjetividade, uma autoatribuição? A que esse conceito remete, valoriza e/ou desvaloriza? São algumas questões do projeto de pesquisa da entrevistadora e de sua experiência pessoal.

ENTREVISTA

PRODUÇÃO CULTURAL E AUTORREPRESENTAÇÃO

Léo Lima, educador, fotógrafo e trabalhador cultural (Jacarezinho-RJ, UFRJ)



uma das maiores favelas localizadas na zona norte do município do Rio de Janeiro – RJ, fotógrafo, educador, estudante do curso de Pedagogia da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ e idealizador do coletivo Cafuné na Laje. Segundo ele, o seu percurso foi sendo tecido a partir de “pessoas inspiradoras”.

Trabalhador cultural é aquele que busca incentivar mudanças subjetivas e da realidade ao contribuir com a descolonização do imaginário sobre seu contexto local, a periferia/favela. Sua atuação se dá a partir do seu olhar, de “dentro”, ou seja, do “centro” da realidade que vive. Utiliza a criatividade como solução para driblar as adversidades do agir “independente” e traz novas ideias para o cenário da cultura, porém, como qualquer grupo/coletivo idealizado/criado, este não seria diferente, possui suas peculiaridades, também, contradições.

PFS: Para início de conversa, com o intuito de melhor apresentá-lo, acredito ser importante conhecermos o seu percurso pessoal, profissional e acadêmico. Pode discorrer um pouco sobre ele?

LL: Eu sou morador da Favela do Jacarezinho no Rio de Janeiro, nascido e criado neste lugar. Tenho 28 anos, sou pai da Malu, botafoguense e integrante dos Coletivos “Favela em Foco”, “Imagens do Povo” e “Cafuné na Laje”. Nunca fui de me interessar por muita coisa, gostava das coisas que não faziam barulho, tipo desenhar. Em 2007 conheci a fotografia através das imagens de João Roberto Ripper. Ele foi quem me apresentou a comunicação como sendo um direito humano fundamental, que fotografia é comunicação e que todas as pessoas têm direito de buscar a informação que desejam saber e de usar qualquer meio pra divulgá-la. Ele é um fotógrafo do bem querer que, de alguma forma, me mostrou que mais vale uma boa história do que uma boa fotografia. E, quando aliamos essas duas coisas, fazemos valer o papel do fotodocumentarista de querer bem ao fotógrafo ou ao que sua fotografia está a serviço. Ripper é um fotógrafo que luta pelo direito de crédito e pela tabela de preços mínimos aos profissionais da fotografia e documenta ribeirinhos, quilombolas, indígenas. As palavras de Fabio Caffé e Rovena Rosa, colegas que além de terem sido meus primeiros professores no curso de fotografia, com a linha de trabalho e atuação em sala e em campo muito similar ao do Ripper de

apresentar uma fotografia solidária, eles me influenciaram muito, pois, para mim a fotografia era a de paparazzi. Era o que chegava para mim como verdade. De certa forma ter conhecido essas pessoas fizeram com que eu quebrasse meus próprios estereótipos e buscasse outras verdades sobre o meu ser favelado, meu ser fotógrafo, e claro, as escolhas que fiz até hoje se devem muito a essas figuras que conheci ainda no “Observatório de Favelas”. Daí fui para o curso de fotografia, consegui expor meus trabalhos individualmente e coletivamente. Eu cresci entre injustiças, violências e utopias por uma favela melhor, e como fotógrafo, aos meus olhos pulsa imagens que eu possa contribuir com um olhar harmônico das favelas e de suas lutas. Já fui mais engajado nas documentações sobre remoções no Rio de Janeiro devido aos megaeventos e que só afetaram e afetam as favelas. Hoje, concentro minha fotografia no que chamo de “fotografia social” e faço festinhas nos becos e lajes daqui da favela e não cobro por isso. Acho justo compartilhar o conhecimento e a técnica que adquiri com anos de fotografia. Cobro apenas pelas revelações das fotos. Em 2013 entrei (depois de 7 anos de ensino médio concluído) para UFRJ no curso de pedagogia. Quero “influenciar” a Universidade com meu olhar comunitário, compartilhado e solidário. Como também quero aprender com a Universidade. Quero aproveitar as brechas, conseguir as parcerias necessárias para que minhas ideias sejam fluxo, sejam mar, que vá e volte! Não quero ser dono de nada, muito menos patrão – quanto menos, melhor – acho difícil romper com o capitalismo sendo pobre, é difícil falar isso para o pobre, logo, vejo que o mais importante é se proteger das violências dessa mesma sociedade capitalista e fazer com que a cada passo, como na utopia de Galeano, seja mais um passo para uma sociedade justa, onde a solidariedade seja o mote principal para os desafios da educação.

PFS: O que fazem os Coletivos *Favela em Foco* e *Imagens do Povo*?

LL: O Favela em Foco é um coletivo multimídia formado por fotógrafos oriundos de espaços populares que se propõem a atuar em favelas cariocas abordando questões relacionadas a esses espaços com o objetivo fundamental de descolonizar o olhar estereotipado e marginalizado sobre as favelas, muito feito pelas mídias corporativas atualmente. O Imagens do Povo desenvolve ações nas esferas da educação, comunicação e arte com objetivo de

ENTREVISTA

PRODUÇÃO CULTURAL E AUTORREPRESENTAÇÃO

Léo Lima, educador, fotógrafo e trabalhador cultural (Jacarezinho-RJ, UFRJ)



democratizar o acesso à linguagem fotográfica e apresentar a fotografia como técnica de expressão e visão autoral da sociedade. O foco crítico consiste em formar e promover documentaristas fotográficos, potenciais multiplicadores do saber adquirido e capazes de desenvolver trabalhos autorais de registro de espaços populares, valorizando as histórias e as práticas culturais de suas comunidades, além de estimular o fortalecimento de vínculos identitários a partir do uso da linguagem fotográfica, que se torna instrumento de acesso e mapeamento de diferentes expressões culturais e sociais dos territórios onde residem para ampliar as possibilidades de difusão de novas imagens destes locais.

PFS: No seu percurso enquanto fotógrafo quais eventos participou mostrando seu ponto de vista artístico?

LL: Eu não lembro muito de minhas premiações, não me ligo nessas coisas. Nem guardo isso nem nada (sei que dou mole), mas do que lembro tirei um 3º lugar num concurso fotográfico de um jornal que, em 2010, me possibilitou comprar um computador legal pra tratar fotos. Fui finalista no prêmio “Photo Prix” da aliança francesa em 2012. Participei de coletivas junto ao Imagens do Povo como “Desde junho nas ruas do Rio” sobre as manifestações de 2013, como também “Folia de Imagens” no mesmo ano, sobre as manifestações carnavalescas no Rio de Janeiro, e em Montevideu também. Com “Favela em Foco” fizemos exposições nas favelas do Alemão, Jacarezinho, Manguinhos, Bandeira 2, Vila Autódromo, Chapadão, Providência e Honório Gurgel. Meu trabalho se pauta no retorno, como me engajo em muitas situações, faço questão de retorná-las às pessoas. Só participei de uma exposição individual chamada “Confiança” que é um trabalho que desenvolvo sobre cotidiano de imagens que demonstrem, nos olhares dos personagens, a confiança que também tenho neles. É uma troca!

PFS: Antes de cursar Pedagogia você teve alguma experiência de docência ou em projetos que possa ter ajudado na formulação de ideias para o coletivo?

LL: Sim. Fui convidado pelas artistas Tatiana Altberg e Joana Mazza em 2010 a acompanhar o arte-educador Fagner França na prática e pedagogização da técnica pinhole. Aceitei o desafio e formamos uma parceria

muito rica de quase 4 anos a frente desse projeto. Foi nesse período que tomei gosto pela educação, pois a própria Tatiana me influenciava a estudar e dizia que eu tinha uma “pegada” para coisa devido meu modo de lidar com as diferenças porque sempre fui muito sereno. Com as crianças aprendi que se elas não me entenderam, o problema estava na forma como lidava com elas. Depois conheci as ideias de Paulo Freire em rodas de conversa, de José Pacheco, Rubem Alves, Mario Sergio Cortella e Anísio Teixeira e fui aprendendo e convivendo com as crianças. Então decidi prestar o vestibular e tentar a pedagogia. Entrei para UFRJ sabendo do que queria, mas daí me vi em outros desafios ainda maiores, outras buscas. Nesse meio tempo, o cinema me escolheu e parece que ele e a educação serão meu foco.

PFS: Você se considera um produtor cultural periférico?

LL: Periférico não. Interpreto o periférico como se estivesse à margem. Esse não é o meu caso. Acredito ser um trabalhador cultural. Que trabalha, às vezes sem receber “um putu” pela cultura brasileira. Além de trabalhar “para”, alimento cultura com outras pessoas. No Jacarezinho criando filmes, contribuindo com a criação, com a identidade dos moradores daqui. Ajudo na quebra do estereótipo sobre a favela. Em resumo, diria que sou um trabalhador cultural do mundo e tenho o Jacarezinho como o centro do mundo. Não me considero à margem é o que quero dizer.

PFS: O saber do produtor cultural periférico mesmo que construído de forma autônoma e autodidata, contribui para ampliação de ideias no cenário cultural para além da periferia?

LL: Acho importante todo e qualquer tipo de ação que envolva a cultura. Acredito que a potência está em ter coragem e fazer valer uma ideia de que aquela cultura apresentada, seja num filme, num texto ou numa fotografia é relevante para cultura como um todo. Claro que, no meu caso, especialmente para favela, pois as pessoas precisam se reconhecer, mais do que sentem-se representadas, elas precisam se autorrepresentarem. Representatividade conta muito. A inovação se dá num campo mais geral né, pois é um tipo de “produto” que não é consumido diariamente. A favela ainda é um “produto” a ser consumido, o que vemos hoje em dia nas mídias corporativas são favelas pasteurizadas, feitas por roteiristas que não são favelados. Podem ter

ENTREVISTA

PRODUÇÃO CULTURAL E AUTORREPRESENTAÇÃO

Léo Lima, educador, fotógrafo e trabalhador cultural (Jacarezinho-RJ, UFRJ)



proximidade com elas, mas não vivem as favelas. É diferente um favelado falar sobre a favela e um burguês falar sobre ela. As visões, mesmo que haja uma pesquisa antropológica, serão visões interpretativas que, ao mesmo ponto que não podem ser “demonizadas”, não podem ser ignoradas as tensões na sociedade que um roteirista, fotógrafo, cineasta vivente da favela causa quando surge no cenário. “Nós” levamos para o cenário nossas emoções, as histórias das crianças brincando em meio aos buracos das calçadas, no emaranhado dos fios, nas risadas e banhos, muitas vezes com fuzis atravessados em nossos peitos, diariamente. Isso já diz qual é a potência do novo cenário, pois sobrevivemos e estamos reinventando as formas de fazer cultura. Dessa vez, de dentro para dentro primeiro, depois, para fora.

PFS: Quais os desafios enfrentados para realizar as ações idealizadas pelo coletivo?

LL: Eu diria que, inicialmente, dinheiro. Ou temos dinheiro de edital público para fazer ou precisamos de dinheiro conseguido por outros meios. Esses outros meios nos fazem ficar longe do que realmente queremos fazer. Tá mais do que na hora do governo criar uma bolsa cultura que seja um projeto de lei e não de governo. Isso, onde as pessoas sejam escolhidas a partir de um critério a ser discutido junto, não o da disputa dos editais e, que possa ter um valor considerável (mensalmente e durante anos) para que esse agente possa atuar em prol da cultura sem precisar parar o trabalho que está sendo feito, porque não há mais verba, porque mudou o governo ou porque as contas em casa apertaram. Tá mais do que na hora de reconhecer que nossa juventude, tão potente, merece respeito. Talvez um desafio maior nem seja tanto o dinheiro, e sim, convencer o governo que não queremos migalhas. Precisamos pensar um projeto cultural a longo prazo, com renovações, com interseções entre escolas e universidades. Com a rua na Universidade e a Universidade na rua e com a escola como um espaço dos bairros que seja aberta, sem grades e afetiva. É tudo desafio.

PFS: O Cafuné na Laje criou alianças em pouco tempo de experiência com outros coletivos, também, com organizações?

LL: Com várias. Somos sempre convidados por outros locais e inclui: universidades, bibliotecas públicas, escolas públicas, entidades privadas como

o SESC. Geralmente pedem para debatermos sobre a metodologia utilizada no Cafuné na Laje. Como fazemos os filmes e quais os processos trabalhados. Somos convidados também a exibir nossos filmes e é sempre uma troca importante para democracia, considero, e pela importância de ouvir, aprender com o outro e influenciar quem te ouve.

PFS: Conte-nos sobre o coletivo.

LL: O primeiro cafuné começou na laje da minha mãe. Enquanto conversava com Aline Santos, minha falecida companheira e mãe de minha filha, percebemos o cafuné entre dois gatos e ao vermos aquele carinho sincero, sorrindo, falamos: – “Ê cafuné na laje gostoso”. Nessa ocasião ouvíamos a música “A Cada Vento” do rapper Emicida e embebedos dessa influência de sensações pegamos nossa câmera filmadora e começamos a filmá-los de perto, nos olhos, percebendo-os ainda mais, através das lentes. Acompanhar o cotidiano dos gatos e das crianças nas lajes vizinhas foi o ponto de partida para pensar a vida na favela como dispositivo para o cinema, sobretudo, para a educação. Fomos muito bem acolhidos pelo Jacarezinho e seus moradores. No Azul, localidade mais alta do morro, estão as crianças que dão o sentido às nossas ações. O desejo aliado ao brincar, que sempre nos faz pensar a arte e a educação a partir da vivência no lugar, inspiração fundamental para que as peças filmicas continuem a brotar. Disso surgiu o cinema brincante que é o encontro entre diversas formas de estímulos e dinâmicas que envolvam brincadeiras presentes no cotidiano, fazendo desses dispositivos, métodos para criação de roteiros de filmes. Mesmo não acontecendo com regularidade por dispor de pouca estrutura e recursos, a oficina de cinema brincante, em três anos de atividades, conseguiu organizar pelo menos dez encontros com crianças e adolescentes do Jacarezinho. No filmar é que o aprendizado se dá, entendendo de maneira horizontal e orgânica, todos os participantes como produtores, diretores e atores sociais, e, principalmente, como protagonistas na construção de uma obra coletiva. As temáticas têm como fio condutor uma experiência audiovisual a partir da descoberta empírica, estética e de autorrepresentação que abordem questões que envolvem a valorização da vida na favela. Durante os encontros as crianças usam sua criatividade para dar origem a diversos personagens que podem ser bonecos pintados, em papel, com

ENTREVISTA

PRODUÇÃO CULTURAL E AUTORREPRESENTAÇÃO

Léo Lima, educador, fotógrafo e trabalhador cultural (Jacarezinho-RJ, UFRJ)



lápiz de cor ou personagens interpretados pelos próprios moradores, inclusive adultos que nunca haviam atuado na vida. As narrativas também são diversas, vão desde uma brincadeira em beber um gole de leite fermentado escondido que deu origem ao curta “Lactobacilos Vivos” à uma reflexão sobre a elitização nos estádios de futebol durante a Copa do Mundo 2014 no Brasil, retratado no curta “Eu não vou pra Copa”. Com tecnologias acessíveis como câmeras fotográficas e celulares, facilitamos o aprendizado das crianças, empoderando-as para a criação e publicação de curtas em plataformas de compartilhamentos de vídeos na internet. Esses filmes também são lançados em cineclubes realizados pela Cafuné na Laje em lajes do Morro Azul, ou lajes cedidas por algum morador parceiro ou em algum local público (quadras, praças e ruas). Essa ação fortalece o protagonismo, reconhecimento e a valorização das pessoas envolvidas dentro da comunidade. Então, esse Coletivo é uma iniciativa de arte e educação independente, voltada a moradores de espaços populares, (favelas, quilombos, assentamentos, áreas ribeirinhas e outros) e para crianças, adolescentes e professores. Atuamos através da criação de eventos culturais, oficinas de fotografia, audiovisual e exibição de filmes através de cineclubes. Com esse trabalho, visamos contribuir diretamente com a reflexão sobre a educação, o acesso às artes e novas mídias com ações voltadas aos moradores para utilização dessas ferramentas em ambientes educacionais formais ou informais. Cerca de 40 crianças e adolescentes se beneficiam dessa iniciativa de modo direto, no que diz respeito às oficinas de cinema brincante. Além disso, os espectadores nos cineclubes também são beneficiados dessa ação. Cerca de 500 pessoas já acompanharam as exibições que fizemos nas lajes e na quadra do Azul. Temos atualmente mais de 2600 assinantes em nossa página no Facebook. Nosso público prioritário é a juventude e os moradores do Jacaré de uma maneira geral, que são os protagonistas de nossas ações. Além deles, estudantes, professores, pesquisadores e amantes do cinema e da vida são parte dos que nos motivam a agir.

PFS: A partir das experiências e reflexões sobre o processo desenvolvido pelo coletivo até o momento, você considera que as ações têm um desdobramento rizomático? Por quê? Como se dá?

LL: Sim, até porque a educação está para nós como um processo inacabável, atemporal, possível e viável de ser realizado em qualquer ambiente desde que sejam respeitados todos os desejos, histórias, medos, anseios, acasos e incertezas existentes em todos os indivíduos e processos sociais. Mais do que um coletivo, o Cafuné na Laje é uma ideia aberta para ser seguida ou reinventada por qualquer um. As experiências que tivemos até hoje foram de valorização dos processos, mais do que os resultados e isso não conseguimos mensurar em termos quantitativos, mas qualitativos e percebemos nos olhares dos amigos e amigas que estamos nos entendendo, observando nossos limites e onde não somos tão produtivos, assim como cada criança em processo conosco na criação dos curtas.

PFS: Além dos curtas com crianças quais outras atividades o coletivo realiza?

LL: Em 2013 e 2014 produzimos o filme “Favela que me viu crescer”, um documentário que retrata a vida de quatro moradores: Tia Dorinha, Vó Chiquinha, Tião do Azul e Mais Preto. A partir dos seus relatos e cotidianos, o filme entrelaça suas narrativas e relações de afeto construídas ao longo tempo com o Jacarezinho, lugar que viram crescer e cresceram juntos. O filme foi realizado com financiamento do Ministério da Cultura pelo edital Curta Afirmativo destinado a produtores negros. Com o recurso, adquirimos parte do equipamento que pretendemos utilizar na continuação das oficinas. O lançamento do filme foi em 2015, um evento realizado na Quadra do Azul que é a parte mais alta da Favela pela própria Cafuné na Laje, em parceria com moradores e comerciantes do local, o Cinemão que disponibilizou sua infraestrutura para exibir o filme e o Coletivo Norte Comum também participou. Além disso, desenvolvemos desde 2015, o “Encontro das Lajes”, evento que reúne artistas da cidade para uma troca de ideia sobre arte, cultura e educação, onde compartilhamos trabalhos desenvolvidos por nós e pelos convidados. No encontro, já contamos com a participação do cantor Criolo e da cantora Janine Mathias. Também já realizamos eventos como roda de samba e forró como uma das fontes de renda do Coletivo com a venda de bebidas e comidas.

PFS: Você escreveu o argumento para o Documentário “Favela que me viu Crescer”, primeiro documentário do coletivo e financiado por edital público, como surgiu a ideia?

LL: Desde que botei na cabeça que tínhamos que fazer um filme sobre o Jacarezinho sabia que precisava da ajuda dos amigos e das amigas. Lembro que o argumento foi feito baseado no pouco de história da favela que eu havia apurado até 2012. Num esquema que só eu, enquanto morador da localidade, conseguiria compreender já que não tinha um método de pesquisa específico, percebi que o Samba, o futebol de várzea, a imigração nordestina e o sincretismo de Tia Dorinha eram os temas mais latentes aos meus ouvidos quando se ouvia falar de “Azul”, sem contar as fábricas industriais do entorno e a Igreja do Padre Nelson tão importante quanto o que foi citado. A preocupação inicial era criar um argumento para um filme onde os moradores se sentissem representados na telona. E foi aí que percebi que o argumento do filme não seria sobre o Jacarezinho, pois dar conta do que é a favela seria um grande desafio e daí considerei que não poderia ser já no primeiro argumento. Decidi que o argumento do filme seria sobre o Morro Azul como parte da cultura do Jacarezinho, buscando seus personagens e histórias que se misturavam com todo o morro. Pois eram, coincidentemente, de lá onde os personagens moravam ou viveram momentos que contribuíram para a construção da história da favela. Assim, listei perfis de pessoas que poderiam ser entrevistadas e passei para a Paula Morena, que passou para JV Santos, que voltou pra mim, passou na mão de Aline Santos, e foi como os sambistas quando fazem suas músicas que botam uma cerveja na mesa, escreve de um lado, passa pro outro, um faz o refrão e assim vai. Tínhamos um argumento forte, utópico e necessário. Paula Morena, como diretora artística do filme, esteve a frente comigo o tempo inteiro desse projeto e firmamos uma bela dupla de trabalho, onde obtive muitos aprendizados, inclusive sobre minha escrita.

PFS: Como se deu a recepção do documentário?

LL: Não consigo mensurar o impacto que o filme teve nos lugares. O que posso dizer é que as pessoas gostam muito do filme e dizem que não sabiam nem que o Jacarezinho era um morro e que tem uma história muito rica ainda para se buscar. Essa percepção era o que imaginávamos e, por isso, também que

o filme foi realizado. No Jacarezinho, das vezes que exibimos, o que vimos foi uma emoção sem tamanho e a quadra lotada para ver o filme! Personagens agradecendo, nos beijando, pessoas felizes, crianças felizes, tudo foi muito mágico, lindo e temos registro fotográfico disso. Nas bibliotecas, eventos e outras favelas, as emoções foram mais contidas, mas sempre há choro. É um filme particularmente lindo! Lembro que ele ainda não estreou na internet e, que ainda não iniciamos nossa distribuição caseira.

PFS: Vocês refletem sobre mudanças em políticas culturais que favoreçam e incluam a participação de coletivos no circuito da produção cultural da cidade?

LL: Acho interessante as propostas dos editais afirmativos, micro editais e de menor exigência porque são menos problemáticos de prestar conta. Inclusive foi por intermédio do edital curta afirmativo que conseguimos realizar nosso primeiro documentário. A verba ajudou a comprar equipamentos e estruturou minimamente nosso sonho. Mas como disse antes, é preciso criar políticas públicas e não políticas de governo que se esgotem com mais um novo eleito. O incentivo da produção cultural precisa se estender inclusive para aqueles garotos, meninas que nem sabem ainda o significado da palavra, mas já agem. Precisam de investimento. É necessário uma bolsa cultura que dure anos até que esse adolescente consiga trilhar seus caminhos. Isso não salva a vida de alguém, mas oportuniza. Apesar das ações afirmativas serem interessantes, continuamos num esquema de disputa entre si, acho isso horrível. Ganhar de alguém! Se faz necessário cada vez mais iniciativas de integração e não de subtração.

PFS: Atualmente, estão participando de algum edital ou projeto via políticas públicas?

LL: Sim. O Ações Locais que é uma iniciativa da prefeitura do Rio de Janeiro, contraditoriamente, a que mais removeu gente pobre, preta e favelada da história. Temos que fazer, mas que fique bem claro que esse trabalho já fazemos sem ter grana. Enfim, essa ação tem sua importância, porém mais uma vez nos colocou em disputa com outros colegas e coletivos do próprio Jacarezinho. Estamos em conversa para burlar isso e fazer com que todos que entraram, de alguma forma, usufruam também, como protagonistas. Para o

ENTREVISTA

PRODUÇÃO CULTURAL E AUTORREPRESENTAÇÃO

Léo Lima, educador, fotógrafo e trabalhador cultural (Jacarezinho-RJ, UFRJ)



projeto, pensamos em uma oficina de cinema brincante, onde teremos aulas durante 8 meses em uma localidade daqui do Jacarezinho com atividades voltadas ao cinema para crianças de até 16 anos. Recebemos uma bolsa de R\$700,00 por mês para trabalhar e as aulas serão estímulos brincantes para a construção de roteiros e peças ficcionais, tendo as histórias dos moradores do Jacarezinho como ponto de fuga para a criação. Para isso, estamos transcrevendo todas as pesquisas que fizemos e fazemos com os moradores para que pensemos o cinema como um todo, até onde ele pode ir, contribuir, virar exposição, museu, teatro, pesquisa e etc. Ainda não fomos contemplados, estamos na fase de habilitação. É um edital de R\$25 mil. É muito pouco e acaba que a grana paga a bolsa, lanche das crianças, mas coloca a gente por mais um ano em atividade com apenas R\$700,00 mensais na conta, que é pouco, porém é melhor que nada. Entretanto, não queremos migalhas, sabemos onde estamos pisando com esse edital, ninguém está salvando nossas vidas muito menos dando as melhores condições para trabalhar. Acredito que a liberdade se conquista, o financiamento coletivo mais me agrada do que os editais que nos domesticam.

PFS: Deseja colocar alguma coisa, comentar algum ponto que não foi abordado?

LL: Sim. Nosso diálogo a partir do Coletivo é sempre com os moradores. No início, em 2013, éramos sempre mais cautelosos em levar a câmera para rua e filmar. Com o tempo esse diálogo começou a se dar de outra forma, mais na presença do que no aviso de que algo iria acontecer. Com a gravação do documentário “Favela que me viu Crescer” a grande maioria dos moradores do Morro Azul já se sentia mais à vontade conosco e percebemos nas palavras e nos olhares, a confiança de todos. A UPP – Unidade de Polícia Pacificadora em nenhum momento mediou nossas ações e jamais se mostrou interessada em fazê-lo de nenhuma forma. Vale ressaltar, mais uma vez, que, com nossa iniciativa, não estamos tirando ninguém do tráfico de drogas ou da possibilidade de trabalharem como policiais e, principalmente, não estamos profissionalizando nenhuma das crianças. Estamos apresentando a todos, uma possibilidade de estar vivo, de construir um projeto junto e de colocar à disposição uma ferramenta de transformação sociocultural, de maneira

gratuita e afetiva. Queremos estar próximos deles e aprender junto. Acreditamos que são os participantes dessa ação que dirão, no futuro, para que serviu o Coletivo Cafuné na Laje, não, nós.

RESENHA

ESSA ESTRANHA INSTITUIÇÃO CHAMADA LITERATURA

Silvana Nascimento Lianda¹
Tássia Borges do Nascimento²
Jailma dos Santos Pedreira Moreira³

Referência da obra resenhada:

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

Nascido na Argélia, em 1930, Jacques Derrida foi um dos pensadores franceses mais influentes, controversos e conhecidos internacionalmente, em particular nos Estados Unidos. Lecionou nas universidades de Harvard, Yale e John Hopkins. Na França, ensinou na Sorbonne e na Escola Normal Superior. Derrida foi precursor de uma reflexão crítica sobre a filosofia e seu ensino e o criador do método chamado de desconstrução. Isso o levou a criar, em 1983, o Colégio Internacional de Filosofia, presidido por ele até 1985. Derrida esteve no Brasil três vezes: em [1995](#), [2001](#), e em agosto de [2004](#), véspera da sua morte que ocorreu em Paris, no dia 8 de outubro de 2004.

O livro *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida* é formado por uma apresentação, que ocupa aproximadamente um terço da obra, e uma entrevista sobre literatura, composta por dezoito questões. A entrevista foi realizada por Derek Attridge, em inglês, e as respostas foram dadas em francês por Jacques Derrida, em abril de 1989, em Laguna Beach, na Califórnia. A tradução para a língua inglesa foi

¹ Mestranda do programa em Crítica Cultural, da Universidade do Estado da Bahia (UNEB/Campus II). Endereço eletrônico: sil_lianda@hotmail.com.

² Mestranda do programa em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia (UNEB/Campus II). Endereço eletrônico: tassia_borgesss@hotmail.com.

³ Doutora pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), docente do programa em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia (UNEB/Campus II). Endereço eletrônico: jailmapedreira@uol.com.br.

realizada por Geoffrey Bennington e Rachel Bowlby e a tradução para o português por Marileide Dias Esqueda.

A introdução foi escrita por Evandro Nascimento, que também revisou todo o livro, e dividida em cinco tópicos. No primeiro, intitulado “Questões de princípio”, ele narra como no início dos anos de 1990, como aluno inscrito nos seminários de Jacques Derrida, teve o primeiro contato com a entrevista. Explica que na época Derrida lhe trouxe o livro *Acts of Literature*, recém publicado e organizado por Derek Attridge, contendo a entrevista depois convertida no livro *Derrida e a Literatura*. Comenta que suas discussões com Derrida eram em torno do sentido e da essência da literatura e como essa entrevista modificaria os rumos de seu projeto de pesquisa, sendo que Derrida e a literatura se tornariam o seu objeto de investigações. Cita que a entrevista foi realizada em 1989 e publicada pela primeira vez três anos depois e afirma que nela encontram-se ferramentas potentes para pensar as conflituosas relações entre discurso literário e discurso filosófico. Explica como a entrevista original era bilíngue, uma vez que Derrida respondia em francês a perguntas formuladas em inglês, por Attridge.

No segundo tópico: “Natureza e função da Literatura”, fala acerca da atividade de tradução que o faz indagar o que é ou não compreensível quando transplantado de uma língua para outra. Afirma que sempre restarão rastros do idioma original e que esse princípio é indicativo do próprio literário enquanto escritura e leitura. Defende que a literatura nunca se autoidentifica de todo a seu próprio discurso, mas também não se identifica integralmente a nenhum outro discurso. Mas, paradoxalmente, ela precisa abrir-se ao mundo para sobreviver, dialogando com outras produções artísticas e culturais e com a própria história. E assim, não pode haver natureza e função da literatura em si já que esta não tem essência previamente estabelecida, sendo que o reconhecido como literatura deriva de convenções estabelecidas do lado de quem escreve. Assim, a particularidade do literário é se tratar de uma forma histórica a partir da qual o poder “dizer tudo” que o acompanha servem para pensar o significado de deixar rastros.

No terceiro tópico: “Literatura e Democracia”, Nascimento comenta que a desconstrução não se reduz nem ao território da filosofia, nem da

literatura e na entrevista está expresso o desejo de que ela também não fosse um texto nem literário nem filosófico. O Dizer tudo do literário está relacionado com o advento da democracia moderna, uma vez que o dizer tudo é transpor os interditos. A literatura é, assim, uma instituição que tende a extrapolar a instituição, uma vez que todas elas se constroem segundo determinadas regras que delimitam o que pode ou não ser dito. A categoria de uma literatura pensante, nesse sentido, ajuda a repensar essas delimitações institucionais a partir da liberdade democrática do dizer tudo.

No quarto tópico, intitulado “Silêncio, Segredo e Contratempo”, explica que em ficção um segredo pode ser velado no ato de revelar outra história, pois os enunciados literários têm no mínimo uma dupla face, de modo que o dizer não exclui o calar. Cita um momento da entrevista no qual Derrida respondendo sobre o texto que escreveu a respeito da peça de Shakespeare aborda a relação entre acaso e destino, envolvendo o que chama de contratempo. Assim, a existência seria um jogo entre acaso e determinação, visto que o aleatório interfere no decurso do próprio tempo. Além disso, a leitura e a escrita atendem a uma injunção do acaso e da necessidade.

No quinto e último tópico da introdução, intitulado “Cursos, Percursos e Associações”, Evandro Nascimento encerra a introdução refletindo acerca da importância do pensamento derridiano e dos estudos de desconstrução. Afirma a possibilidade de se pensar uma associação enquanto um coletivo que signifique o desejo de encontro, a despeito ou por causa dos acidentes de percurso, de seus inúmeros contratempos. Uma coletividade singular e plural, mas que se pense sempre como sem fundamento único, uma associação descentrada, como fruto de um esforço de reflexão coletiva.

Na sequência, passa a ser apresentada a entrevista a Jacques Derrida realizada por Derek Attridge. Ela é iniciada a partir do questionamento de Attridge acerca do fato dos textos de Derrida serem preferencialmente filosóficos, embora este afirme ter a literatura como primeiro interesse. No entanto, o pensador não responde acerca de colocar a literatura em primeiro lugar e passa a inquirir o sentido de literatura e a impressão da liberdade que ela aparenta possuir ao poder falar de tudo. Assim, defende ser essa liberdade uma arma política, mas com o risco de se deixar neutralizar como ficção, e

ressalta o poder dela de se recusar a responder pelo seu pensamento ou por sua escritura, diante de poderes constituídos, como uma forma elevada de responsabilidade. Por outro lado, a questão filosófica lhe parecia necessária por pressentir haver uma inocência, e talvez até impotência, na literatura. Nesse sentido, cita seu interesse por uma forma de literatura que carregava uma questão sobre ela própria e por um tipo filosófico de atividade que interrogava a relação entre fala e escrita.

A propósito da distinção feita pelo pensador entre literatura e poesia, segundo ele, o conjunto de convenções que estabeleceu a literatura, na modernidade, não era indispensável para a circulação de obras poéticas. Já a respeito de Derrida ter escrito mais sobre textos literários, em comparação a textos filosóficos, e sendo estes textos não tradicionais no uso da linguagem e das convenções, Attridge indaga o porquê dessa escolha e a necessidade dela. O entrevistado rebate que escreve a partir de provocações, as quais se referem, frequentemente, aos escritores contemporâneos. Explica serem textos escritos numa experiência crítica, uma espécie de retorno à instituição literária, por perguntarem a respeito de seu conceito, origem e uso. Alega ser levado com mais facilidade a textos sensíveis à crise dessa instituição, mesmo considerando sua estrutura paradoxal, em que o seu início é ao mesmo tempo o seu fim, começando pela sua ausência de especificidade e de objeto. Além disso, acrescenta serem textos que dão forma teórica, filosófica ou sociológica para a literatura, já que analisam, questionam e transformam essa instituição sem instituição.

O entrevistador interroga sobre a chance de textos literários operarem contra o modelo dominante de literatura. O pensador ressalta a possibilidade de se fazer uma leitura não transcendente de qualquer tipo de texto e que nenhum é literário em si, uma vez que a literariedade não é uma propriedade intrínseca do texto. Na sequência, Attridge menciona o fato de alguns teóricos e críticos literários defenderem que um texto é literário se resiste a uma leitura transcendental. O filósofo aponta que nenhum texto resiste e explica que a literatura nunca se apresenta como tal, pois se ela falasse apenas de si, se anularia de imediato. Além disso, cita haver uma dificuldade em definir a questão da literatura dissociando-a da essência da linguagem e ela

é o lugar dessa dificuldade, sendo nesse lugar que seu interesse por ela se cruza com seu interesse pela filosofia ou metafísica.

Acerca da literatura ser dominada por pressupostos metafísicos e a necessidade de uma distinção entre ela e a crítica literária, o entrevistado assegura que tais pressupostos podem habitá-la de várias formas que precisam ser distinguidas cuidadosamente. E completa que a boa crítica literária implica uma experiência inventiva da linguagem, uma inscrição do ato de leitura no campo do texto lido, sendo que esse texto nunca se deixa ser completamente objetivado. Já no tocante à tradição dessa crítica se mostrar tão governada pelos pressupostos metafísicos quanto à filosofia e mais que os textos literários, ele concorda, ressaltando, entretanto, que tal crítica não é governada apenas pelos pressupostos metafísicos, bem como um texto também não o é. Afirma haver hierarquias e relações de forças tanto na crítica literária, quanto na filosofia, porém, a crítica tendeu a ser mais filosófica que a literatura por querer ser teórica. Indagado se vê como tarefa importante, dos críticos literários, a solidariedade histórica da literatura com a metafísica, Derrida rebate que esse elo deve ser questionado e deslocado, mas a solidariedade histórica deve ser lembrada, sendo essa uma tarefa importante para esses críticos e para o escritor, já que quem escreve deve estar inquieto com relação ao passado da cultura em geral.

A respeito da literatura colocar o falocentrismo e o logocentrismo em questão, o entrevistado aponta a crítica literária feminista como desconstrutora do que se anuncia na figura de falocentrismo. Por outro lado, defende que, às vezes, os textos mais falocêntricos em sua temática podem produzir efeitos desconstrutores contra o próprio falocentrismo. O entrevistador indaga se um texto literário que põe em questão o logocentrismo age do mesmo modo em relação ao falocentrismo e o filósofo confirma, embora apresente ambos como indissociáveis, sendo o falocentrismo uma coisa única, mas que exige estratégias diferenciadas. Segundo ele, algumas feministas não compreendem que sem uma leitura exigente dessa articulação, o discurso feminista se arrisca a reproduzir aquilo que critica.

Na sequência, em resposta a escrever acerca de Samuel Beckett como um projeto futuro, o interrogado declara se sentir próximo demais dele e que o

tem evitado por conta dessa identificação. Explica serem os textos desse autor, ao mesmo tempo, muito próximos e distantes de si para que possa se sentir capaz de responder a eles. Attridge problematiza se a escritura de Beckett já é tão desconstrutora ou autodesconstrutora a ponto de não restar muito a fazer e Derrida admite que sim e completa que a obra desse autor é o que resta quando a temática está exaurida.

No tocante à escolha da peça *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, para a escrita de uma leitura proposta por Derrida e se a citada peça apresenta problemas específicos para tal leitura, o filósofo aponta que não a leu como um texto do século XVI e privilegiou os motivos do contratempo e da anacronia. Em relação aos problemas que apresenta, garante que seria preciso reconstituir o elemento histórico de uma peça como essa e complementa que não há história sem iterabilidade e esta permite aos rastros continuarem a funcionar na ausência do contexto geral ou de alguns elementos do contexto.

O entrevistador pergunta se a crítica literária tradicional revela a unicidade e singularidade do texto que comenta, se em seu trabalho com textos literários ele tem esse objetivo e se é possível falar da unicidade de um texto separada do ato histórico da leitura. Derrida rebate que, por um lado, uma obra é sempre singular, acontece apenas uma vez e essa unicidade da instituição lhe parece completamente histórica. Por outro lado, a singularidade absoluta nunca é fechada, dada como um fato ou um objeto.

Acerca da possível especificidade da literatura, Derrida alerta que é necessário discernir o fenômeno historicamente determinado das convenções sociais e das instituições que dão lugar à literatura, sendo que ela consiste em transgredir e transformar, em produzir formas discursivas. Nesse sentido, interpelado a respeito da existência da literatura, afirma não haver nenhuma essência garantida para a mesma e, por isso, nunca se encontrará a própria literatura, apenas alguns traços que ela compartilha ou toma emprestado e que se pode encontrar em outros textos.

Encerrando a entrevista, a última questão aplicada se refere ao desejo expresso por Derrida de escrever um texto que não seria nem filosofia, nem literatura. Assim, indagado sobre quem seria capaz de ler tal texto, o pensador explica que de fato sonha com uma escritura que não seria nem

filosofia, nem literatura, com uma instituição sem precedente, sem pré-instituição. Conclui apontando que o leitor capaz de lê-lo ainda não existe, uma vez que ele seria instruído e construído pela obra, ou seja, a obra se tornaria uma instituição formadora de seus próprios leitores.

RESENHA

QUINHENTOS ANOS DE SOLIDÃO: ENSAIOS SOBRE AS DESIGUALDADES RACIAIS NO BRASIL

Francine Rocha¹

Referência da obra resenhada:

PAIXÃO, Marcelo. *500 anos de solidão: ensaios sobre as desigualdades raciais no Brasil*. Curitiba: Appris, 2013.²

Se o Brasil não é um país racista, se nesse país vive-se uma democracia racial, como se explicaria que as condições de vida de negros e pardos muito pouco se alteraram positivamente mesmo nos momentos históricos mais favoráveis como os denominados de “milagre econômico”? Por que os afrodescendentes não desfrutam dos mesmos espaços sociais de representação e poder? Por que são essas as populações mais afetadas pelo homicídio de jovens e mortalidade materna e infantil evitável? Por que os negros pobres brasileiros vivem pior que os brancos pobres? São essas questões semoventes que permeiam as análises perpetradas pelo autor, economista pós-graduado em Sociologia e militante da causa da equidade racial no Brasil, mas também na América Latina.

Trata-se de uma coletânea publicada em 2013 integrada por alguns dos mais significativos trabalhos de reflexão realizados pelo autor entre os anos 2.004 e 2.012 sobre as desigualdades raciais no Brasil. Segundo o próprio, “não tenho como garantir que os artigos aqui compilados sejam necessariamente os mais importantes ou relevantes de toda minha produção nesse intervalo. Mas posso dizer que cada um deles foi escolhido [...] pelo tipo de agenda que incorporou, seja em termos de conteúdo, seja em termos que

¹ Psicóloga e Pedagoga; Doutoranda em Educação pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), Linha: Cognição, aprendizagem e desenvolvimento. Mestra em Psicologia pela UFPR, Linha: Práticas educativas e produção de subjetividade. Técnica em Assuntos Educacionais no MEC e UFPR, Coordenadora da Assessoria a Projetos Educacionais e Comunicação (ASPEC) do Setor de Ciências Biológicas da UFPR. Endereço eletrônico: francine.rocha@ufpr.br.

² Há que se registrar um erro de editoração no livro, cujo subtítulo em capa inicia por “estudos”, entretanto na ficha catalográfica tal termo é substituído por “ensaios”.

metodologias apresentadas” (introdução à edição colombiana). Os capítulos não foram ordenados cronologicamente, mas pela temática.

A publicação decorre de um convite da pesquisadora Prof. Claudia Mosquera, da Universidade Nacional da Colômbia, interessada em publicar alguns dos estudos de Paixão naquele país. Em seguida, a editora Appris manifestou interesse em sua publicação no Brasil. Um dos artigos publicados na Colômbia, “Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) dos grupos de cor ou raça no Brasil”, foi substituído no Brasil (por outro no qual o autor faz “um diálogo crítico sobre a tradição desenvolvimentista acerca das relações raciais” (p. 20), em virtude de que aquele já havia constava de outra publicação do autor no Brasil: *Desenvolvimento Humano e Relações Raciais* (Ed. DP&A, 2003). No livro há menção aos apoios da FordFoundation e do LAESER – Laboratório de Análises Econômicas, Históricas, Sociais e Estatísticas das Relações Raciais, vinculado à UFRJ, que foi fundado (2.006) e coordenado pelo autor, que também leciona no Instituto de Economia dessa Universidade.

Apesar de o título implicar uma temporalidade que remete aos anos de início da colonização das Américas e do Brasil, Paixão alerta para o fato de que não pretendeu proceder um resgate historiográfico, apesar de reconhecer a história das relações étnico-raciais como necessariamente subjacente à constituição desses interações. Em honra à Colômbia, anfitriã dessa sua obra, Paixão propõe o título do livro como homenagem ao país de origem do Nobel da Literatura (1.982) Gabriel García Márquez, o qual possui dentre seus mais famosos livros *Cem anos de solidão*. Não só por considerar que a significação da expressão do título remeta aos padrões relacionais estabelecidos nesses cinco séculos entre brancos, negros e indígenas, fortemente impregnados de violência, injustiça e exclusão, gerando a solidão nos alijados dos processos de controle e distribuição do poder e das riquezas, mas também pelo estilo de literatura “realista mágico” modelar apresentado em “*Cem anos de solidão*”, constituído da fusão do universo irreal à realidade, dando a impressão do fantástico ser natural, habitual e corriqueiro. Dessa forma, prescindindo de explicação, perpetua-se o descabro de se falar com mortos vivos (como em “*Cem anos...*”) ou destituir de relevância a discussão sobre as implicações entre relações étnico-raciais e fortes disparidades nas condições de vida de brancos,

negros, mestiços e indígenas decorrentes hierarquização racial da sociedade brasileira, conforme explicitam diversos dados.

A história apresenta-se recursivamente no desenrolar dos argumentos fundamentados em dados, especialmente os estatísticos, e em confronto com diversas teorias do “pensamento social brasileiro”. Segundo o autor, os projetos de modernização das nações são perpassados por ideologias que constituem o caráter de um povo, sua relação com a “civilidade” subjaz às relações de poder vigentes. Para além de uma curiosidade etnográfica, o tema da constituição da nacionalidade reflete estratégias perpetradas pelos dominadores da elite em vista de seus interesses econômicos e políticos.

Mais do que propor uma vigilância epistemológica sobre supostamente esporádicos desvios racializantes (apaziguadores ou declaradamente eugênicos) das relações de subalternização produzidas, Paixão não poupa os discursos aparentemente mais democráticos, como os que propõem e sustentam o mito da democracia racial vigente no Brasil. Não se espere encontrar nos “500 anos de solidão...” um discurso obnubilante sobre quais cânones Paixão está incidindo. Iconoclasta, desfere golpes definitivos sobre os mais relevantes teóricos e correntes de pensamento social do século XX no Brasil.

Para além desse confronto teórico, são os dados estatísticos os substratos das argumentações, a contundência dos mesmos fala por si. Encontrar-se-á, portanto, em todo o trabalho, a realidade da desigualdade desenhada por tais dados. Em defesa da necessidade de se produzirem os dados estatísticos, por mais de uma vez (como nos Capítulos 1 e 2, páginas 30-31; 79), Paixão repercute: “Morning [...] apontou que no período moderno quatro vetores levaram à coleta ou à não coleta de decomposição étnico-racial no interior das pesquisas demográficas: i) contabilização dos contingentes étnico-raciais com finalidades de controle político desses grupos; ii) não inclusão dos grupos étnico-raciais em nome da integração nacional; iii) fortalecimento do discurso do hibridismo ou da mestiçagem no seio da população (nesse caso podendo levar tanto à inclusão quanto à exclusão do quesito) e; iv) contabilização com finalidades para adoção de estratégias antidiscriminatórias ou favoráveis à adoção de políticas de ações afirmativas”.

Considerando que, “quando presente, o quesito étnico-racial seja o campo sócio-antropológico por excelência no interior de um questionário aplicado em pesquisas demográficas (... e que) as variáveis étnicas e raciais são notadamente influenciadas pelos padrões de inter-relacionamento étnico-raciais existentes no interior de cada realidade local” (p. 28), no Capítulo 1 – “A variável cor ou raça nos recenseamentos demográficos brasileiros: história e estimação recente de assimetrias”, é discutida a complexidade envolvida na definição da variável étnico-racial nos censos, bem como alguns resultados dos censos brasileiros no que tange à presença de assimetrias desfavorecedoras dos negros em relação aos brancos no Brasil. Os termos etnia e raça são problematizados e politizados como instrumentos de desinvisibilização de discursos e práticas racistas, nesse sentido “trata-se da recriação de uma perspectiva de pensamento sim racializada, porém visando a promoção de seu contrário, isto é, o combate ao racismo e suas consequências deletérias. Dito de outro modo, se é bem verdade que toda forma de pensamento racista possui uma fundamentação racializada, não necessariamente uma forma de pensamento racializada precisa necessariamente ser racista. Pelo contrário, o racialismo antirracista reconhece que a realidade das raças é antes social, política e cultural, geradora de dinâmicas sociais correspondentes que produzem iniquidades” (p. 35) As principais assimetrias de cor e raça são apresentadas e analisadas, como: evolução da população brasileira (incluindo esperança de vida e padrão de nupcialidade da população feminina, dentre outros) e indicadores socioeconômicos (distribuição de rendimentos, população abaixo da linha de indigência, IDH etc.). A conclusão coloca que “condição negra, ou afrodescendente, remete antes a uma condição de identidade social (mesmo que ... heteroatribuída) que biológica” (p. 70) e aponta que foram os indicadores levantados “que de forma simples e objetiva vieram sendo capazes de revelar o tamanho dos abismos que cercam as condições de vida dos distintos grupos de cor ou raça no Brasil. Com isso, alimentaram o debate sobre a urgência de políticas de ações afirmativas e de promoção da equidade social.” (p. 71) Sem pretender que o modelo de levantamentos de dados do Brasil possa ser transposto por outros países latino-americanos, Paixão assinala que “importa é que os sistemas classificatórios sobre a variável étnico-racial tenham a capacidade de operar de acordo com as dinâmicas

sociais de cada realidade nacional [...] visando a intervenção por parte do poder público no sentido da reversão das assimetrias” (p. 73).

O Capítulo 2 – “Realidades da diáspora: presença afrodescendente nas Américas segundo a rodada de Censos de 2000” apresenta um “mapeamento da história dos censos demográficos dos países do Hemisfério Americano contendo a variável étnico-racial afrodescendente ao longo dos séculos XIX e XX; [...] países que realizaram levantamentos censitários ou amostrais na Rodada do ano 2.000; [...] terminologias de perguntas e respostas; [...] totais populacionais afrodescendentes nos países nos quais aquele tipo de decomposição foi realizado” (p. 79) Em relação ao século XIX, evidencia-se que foram poucas as contagens populacionais contendo os descritivos decompostos por grupos étnico-raciais e condição social (livre ou escrava): Uruguai, Peru, Argentina, Brasil e Cuba são os citados. No século XX houve uma tendência ao desaparecimento dessa variável dos Censos realizados, o que o autor atribuiu a “estratégias das elites locais de geração de um projeto de Estado-nação ideologicamente associado à europeização ou à mestiçagem (ou, lido de outra maneira, calcado no aprofundamento da, já comentada, invisibilidade dos grupos ameríndios e afrodescendentes).” (p. 81) Cabe a ressalva que nos levantamentos realizados, a referência aos povos indígenas acabou sendo mais facilmente apresentada que aos afrodescendentes. O autor conclui que a utilização dos termos não representa nada de trivial, ao contrário, reflete “concepções socioculturais e políticas, de profundas consequências, em torno do próprio significado de projeto de Estado-nação. Assim, [...] representam os próprios embates dos diferentes grupos historicamente discriminados no sentido do seu reconhecimento em múltiplos planos, bem como expressam a resistência dos setores dominantes na plena incorporação daquelas tantas demandas sociais” (p. 108).

No Capítulo 3 – “O justo combate: reflexões sobre relações raciais e desenvolvimento”, o autor propõe uma discussão acerca da correlação entre desenvolvimento econômico e relações raciais, alertando para a pertinência dessa associação. Empreende tal feito tomando, por exemplo, duas das principais correntes de pensamento em economia: Neoclássica e Marxista, e a relação dessas com as teorizações advindas da antropologia (física e cultural),

com destaque para Gilberto Freyre, apesar de existirem outros tantos a partilharem e fomentarem a ideologia do “mito da democracia racial brasileira”. Destrinchando os meandros das implicações dessa mitologia para a configuração do ideário desenvolvimentista, Paixão critica o “pensamento social” consagrado como silente aos abismos entre as condições de vida entre os brasileiros, fruto de uma hierarquização racial da sociedade, uma vez que “as assimetrias (são) o preço que se paga pela paz. Assim, no interior desse ponto de vista, são as disparidades raciais que garantem a qualidade dos modos de interação entre brancos e negros no Brasil. Essa é a chave do entendimento da *Lenda da modernidade encantada*. Ou melhor, esse é o segredo do racismo à brasileira” (p. 134).

“Evolução das assimetrias de cor ou raça no mercado de trabalho metropolitano brasileiro durante a Era Lula (2003-2010)” é o título do Capítulo 4 e nele são discutidas as repercussões de ambientes macroeconômicos sobre políticas de promoção da igualdade racial. Concluiu-se que ocorreram melhorias nos indicadores de emprego/ocupação e afins no que tange às populações negras e pardas, contribuindo para a redução das desigualdades entre brancos e pretos e pardos. Entretanto, persistindo as assimetrias entre brancos e os demais grupos, indicando, segundo Paixão, “que os vetores estruturais, sozinhos, sejam incapazes de produzir uma mudança mais substancial na realidade das profundas desigualdades de cor e raça que vieram se consolidando ao longo das gerações.” (p. 178) Ele sugere uma combinação de medidas que poderiam tornar um modelo de crescimento mais equânime entre as raças.

O Capítulo 5 – “Desigualdade de cor e raça nos indicadores de mortalidade materna no Brasil: evidências empíricas recentes”, pretende estender o estudo das assimetrias de cor e raça aos indicadores de óbitos maternos no Brasil. Demonstra as dificuldades implicadas no estudo, em vista da subnotificação e precariedade dos dados, bem como a relevância desse indicador para a avaliação da saúde de uma sociedade. Refutadas por completa as razões de ordem biológicas, restam dentre as conclusões que há incidência desigual de fatores geradores de mortalidade materna em desfavor das negras e pardas em relação às brancas, o que deveria resultar num estabelecimento de

metas de atenção à saúde materna, “igualmente diferenciadas para esses coletivos” (p. 241).

Para além das diversas divergências epistemológicas e ontológicas, há uma convergência entre os pontos de partida e chegada entre as teorias que compõem o Panteão Sociológico Brasileiro no que tange à implementação de políticas afirmativas destinadas aos afrodescendentes. Essa é a ideia defendida por Paixão no Capítulo 6 – “A *Santa Aliança*: Estudo sobre o consenso crítico às políticas de promoção da equidade racial no Brasil”. Nele são analisados os seguintes discursos teóricos: liberal, democrático-racial, nacionalista, culturalista contemporâneo, funcionalista, marxista e geneticista, sendo destacados aspectos de convergência e divergência entre os mesmos e dentro de seus próprios arcabouços. Provocativamente, o autor decreta: “todas as diferenças teóricas contidas entre autores liberais, comunitaristas, funcionalistas, nacionalistas e marxistas não foram suficientemente fortes para fazerem cada um deles se desviarem da rota que, afinal de contas, acabou dando rigorosamente no mesmo lugar. No frígir dos ovos parece que tal convergência denota mesmo uma espécie de mútuo reconhecimento racial camuflado” (p. 273): uma “santa aliança” expressando a branquidade como forma de poder, via de consequência, posicionando-se contrariamente à implementação de políticas de caráter afirmativo em relação aos contingentes humanos subalternizados e dominados.

Fechando o livro com mais um argumento instigador, Paixão, no Capítulo 7, intitulado “Antropofagia e racismo: uma crítica ao modelo brasileiro de relações raciais”, reporta-se ao movimento artístico do modernismo brasileiro e à sedução que o canibalismo enquanto expressão positiva da nacionalidade exerceu sobre a elite brasileira a partir de então. Nesse sentido, o povo brasileiro teria uma propensão ao assimilacionismo do estrangeiro e do exótico, a tal ponto de o ter feito de forma quase literal em relação aos povos indígenas e, mais recentemente, em relação aos negros. Naquele movimento artístico, a referência ao canibalismo praticado pelos Tupinambás enquanto ritual para apropriação de características valoráveis (força, coragem etc.) do inimigo devorado, foi valorizado enquanto possibilidade de incorporação das diferenças. O que o autor questiona, entretanto, é que, ao contrário dos

Tupinambás, as elites estiveram e ainda estão – tendo em vista o aumento da mortalidade violenta de jovens negros praticada inclusive pelas forças estatais, bem como os índices de mortalidade materna dessa população, entre outros – promovendo um verdadeiro banquete visando à extinção dos afrodescendentes, tendo por meta o branqueamento da sociedade brasileira, necessário a que o mito da europeização da nação se processe e o grau de desenvolvimento econômico se viabilize. Enfim, uma teoria social estarrecedoramente cimentada nos dados estatísticos apresentados no livro.

Somente o debruçar-se sobre o livro poderá impregnar o leitor dessa sensibilização que avança muito em relação às sensibilizações provenientes do senso comum. Somente Paixão pode problematizar a função da cordialidade, do silêncio e da invisibilização de conflitos latentes na manutenção da transformação de uma diferença em desigualdade. Denúncia e anúncio, trata-se de uma leitura indispensável para se conhecer o racismo à brasileira, bem como a pertinência de ações afirmativas raciais!

SOBRE AS AUTORAS E AUTORES:

Carolina dos Santos Rocha: Mestranda no Programa de Estudos Pós Graduated em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP); Bacharel e Licenciada em Letras – Universidade de São Paulo (USP- SP). Endereço eletrônico: carolrocha83@yahoo.com.br.

Francine Rocha: Psicóloga e Pedagoga; Doutoranda em Educação na UFPR, Linha: Cognição, aprendizagem e desenvolvimento. Mestra em Psicologia pela Universidade Federal do Paraná – UFPR, Linha: Práticas educativas e produção de subjetividade. Técnica em Assuntos Educacionais no MEC e UFPR, Coordenadora da ASPEC – Assessoria a Projetos Educacionais e Comunicação do Setor de Ciências Biológicas UFPR. Endereço eletrônico: francine.rocha@ufpr.br.

Gislene Alves da Silva: Mestra em Crítica Cultural, pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB/Campus II). Endereço eletrônico: galves11@hotmail.com.

Herlan José da Silva Smith: Graduando de Bacharelado em Serviço Social pela Universidade da Amazônia (UNAMA); Graduando em Licenciatura em Pedagogia pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Endereço eletrônico: herlansmith@gmail.com.

Jailma dos Santos Pedreira Moreira: Doutora pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), docente do programa em Crítica Cultural (UNEB/Campus II) Endereço eletrônico: jailmapedreira@uol.com.br.

José Carlos Felix: Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Pesquisador pelo grupo Pós-Teoria, UNEB/PÓS-CRÍTICA. Endereço eletrônico: jcfelixjuranda@yahoo.com.br.

Márcio Ricardo Coelho Muniz: Professor Adjunto de Literatura Portuguesa do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA); Professor

Permanente do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, Brasil. Pesquisador Bolsista CNPq 2. Endereço eletrônico: marciomuniz@uol.com.br.

Maria José Gordo Palo: Professora Doutora do Programa de Estudos Pós Graduated em Literatura e Crítica Literária (PUC-SP). Endereço eletrônico: mpalo@terra.com.br.

Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira: Pós-doutora pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2005). Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Londrina. É Professora Adjunta da Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO-PR). Endereço eletrônico: ninciaborgesteixeira@yahoo.com.br.

Paula Ferreira da Silva: Pedagoga, mestranda em Crítica Cultural pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB/Campus II), Alagoinhas – Bahia. Endereço eletrônico: paulamorenaproducoes@gmail.com.

Rachel de Oliveira Abreu: Socióloga, Antropóloga, Docente da Universidade da Amazônia (UNAMA). Doutoranda pelo Programa de Pós Graduação em Sociologia e Antropologia – PPGSA da Universidade Federal do Pará (UFPA). Endereço eletrônico: rachelufpa@gmail.com.

Regina Lara Silveira Mello: Doutora em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas), Mestre em Artes pela UNICAMP e bacharel em Design pela UPM, Professora Pesquisadora Integral do Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Atualmente em pesquisa de Pós-Doutorado na linha Arte Contemporânea na VICARTE – Vidro e Cerâmica para as Artes, unidade de Investigação da Faculdade de Ciência e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa (FCT-UNL) e da Faculdade de Belas Artes de Lisboa (FBAUL). Membro do ICOM, International Council of Museums – International Committee for

Museums and Collections of Glass. Endereço eletrônico:
reginalara.arte@gmail.com.

Rogério Pereira dos Santos: Mestrando em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, bacharel em Artes Plásticas pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Atuou como editor de Cultura para o portal Zip. Net (Grupo UOL), é redator publicitário, cenógrafo e um dos novos autores selecionados para o Núcleo de Dramaturgia SESI-British Council 2016. Endereço eletrônico: gerodesign@gmail.com.

Silvana Nascimento Lianda: Mestranda do programa em Crítica Cultural, da Universidade do Estado da Bahia (UNEB/Campus II). Endereço eletrônico: sil_lianda@hotmail.com.

Solange S. Santana: Doutoranda em Literatura e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, Brasil. Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia (IFBA), Campus Salvador (Bahia). Endereço eletrônico: professorasolange@hotmail.com.

Tássia Borges do Nascimento: Mestranda do programa em Crítica Cultural – UNEB/Campus II. Endereço eletrônico: tassia_borgesss@hotmail.com.

Thais Amaral: Mestranda em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Mackenzie, especialista em Linguagens da Arte pela USP. Licenciada em Educação Artística pela Faculdade Paulista de Artes. Foi finalista do XIV e XV Prêmio Arte na Escola Cidadã em 2013 e 2014. Atua na educação básica e no ensino técnico como professora. Endereço eletrônico: thais_amaral@uol.com.br.