



**Pontos de  
Interrogação**

Revista de Crítica Cultural

## **Gêneros e Sexualidades Dissidentes na Literatura e na Cultura**

**Organização:**

**Prof. Dr. Paulo César Souza García (UNEB | PÓS-CRÍTICA)**

**Prof. Dr. Emerson da Cruz Inácio (USP | FFLCH)**

**Profa. Dra. Ana Luísa Amaral (UP | ILC)**

**Fábrica de Letras**

**Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural**

**Departamento de Linguística, Literatura e Artes do Campus II**

**Universidade do Estado da Bahia (UNEB)**

Pontos de Interrogação	Alagoinhas	ISSN 2237-9681	v. 10	n. 2	p. 1-300	jul.- dez. 2020
------------------------	------------	----------------	-------	------	----------	-----------------

© 2020 | Fábrica de Letras

**Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica)**

**Departamento de Linguística, Literatura e Artes, 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: +55 (75) 3422-1139 | E-mail: sec.poscritica@gmail.com

#### **UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA (UNEB)**

Reitor: José Bites de Carvalho

Vice-Reitor: Marcelo Duarte Dantas de Avila

Pró-Reitoria de Extensão: Adriana Marmorí

Pró-Reitoria de Pesquisa e Ensino de Pós-Graduação: Tania Maria Hetkowskí

Pró-Reitoria de Graduação: Dayse Lago de Miranda

Departamento de Linguística, Literatura e Artes II: Maria Neuma Mascarenhas Paes

Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica)

Coordenador: Prof. Dr. Osmar Moreira dos Santos

Vice-Coordenadora: Profª. Drª. Áurea da Silva Pereira Santos

#### **CONSELHO EDITORIAL**

Angela Del Carmen Bustos Romero de Kleiman (Universidade Estadual de Campinas)

Christian Miranda Jaña (Universidade do Chile, Chile)

Cláudia Graziano Paes de Barros (Universidade Federal de Mato Grosso)

Cláudio Cledson Novaes (Universidade Estadual de Feira de Santana)

Denise Almeida Silva (Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões)

Diógenes Buenos Aires de Carvalho (Universidade Estadual do Piauí)

Fabiola Simão Padilha Trefzger (Universidade Federal do Espírito Santo)

Francisco de Assis da Costa (Universidade Federal da Paraíba)

Geórgia Maria Feitosa e Paiva (Centro Universitário Estácio do Ceará)

Geraldo Vicente Martins (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul)

Jordi Canal Morel (EHESS, França)

José Henrique de Freitas Santos (Universidade Federal da Bahia)

Marcelo Ferraz de Paula (Universidade Federal de Goiás)

Márcia Cristina Corrêa (Universidade Federal de Santa Maria)

Marcio Rodrigo Vale Caetano (Universidade Federal do Rio Grande, Brasil)

Maria Altina da Silva Ramos (Universidade do Minho, Portugal)

Mônica Santos de Souza Melo (Universidade Federal de Viçosa)

Patrick Imbert (Universidade de Ottawa, Canadá)

Paulo Martins (Universidade de São Paulo, FFLCH, Brasil)

Ramon Grosfoguel (University of California at Berkeley, EUA)

Rosane Maria Cardoso (Universidade de Santa Cruz do Sul)

Sinara de Oliveira Branco (Universidade Federal de Campina Grande)

Hu Xudong (Universidade de Pequim, China)

#### **PARECERISTAS AD HOC**

Ana Lígia Leite e Aguiar

André Luis Mitidieri Pereira

Antonio Donizeti da Cruz

Arivaldo de Lima Alves

Carlos Magno Santos Gomes

Fábio Figueiredo Camargo

Fernanda Rodrigues Miranda

Flávio Pereira Camargo

Inara de Oliveira Rodrigues

Jailma dos Santos Pedreira Moreira

José Carlos Félix

Márcio Ricardo Coelho Muniz

Marcus Antonio Assis Lima

Mário César Lugarinho

Roberto Henrique Seidel

Rubenil Oliveira

Suely Aldir Messeder



## **Gêneros e Sexualidades Dissidentes na Literatura e na Cultura**

ISSN 2237-9681

© 2020 | Fábrica de Letras  
**PONTOS DE INTERROGAÇÃO**

Revista de Crítica Cultural do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural, v. 10, n.2, jul.-dez. 2020

**NÚMERO TEMÁTICO:**

Gêneros e Sexualidades Dissidentes na Literatura e na Cultura

**ORGANIZAÇÃO DESTE NÚMERO:**

Paulo César Souza García (UNEB | PÓS-CRÍTICA)  
Emerson da Cruz Inácio (USP | FFLCH)  
Ana Luísa Amaral (UP | ILC)

**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

**COMISSÃO EDITORIAL:**

Gislene Alves da Silva

**PREPARAÇÃO DE TEXTO:**

Gislene Alves da Silva

**ACOMPANHAMENTO EDITORIAL:**

Roberto Henrique Seidel (UNEB)

**DIAGRAMAÇÃO E CAPA:**

Allan Veiga

**REVISÃO LINGUÍSTICA:**

Paulo César Souza García  
Emerson da Cruz Inácio

**EDITORA FÁBRICA DE LETRAS**

Coordenação: Profa. Dra. Edil Silva Costa  
Editor: Prof. Dr. Roberto Henrique Seidel  
Editora assistente: Ma. Gislene Alves da Silva

**IMAGEM DA CAPA:**

Alice Rahon Androgynne c.1946 [Andrógino Androgyn] Marionete de arame Wire Marionette  
85,1x58,1x12,4cm Coleção Collection of Rogelio Cuéllar. Foto Photo Francisco Kochen.

**SÍTIOS DE INTERNET:**

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

**DISTRIBUIÇÃO:**

Editora Fábrica de Letras

E-mail: [distribuicao.fabricadeletras@uneb.br](mailto:distribuicao.fabricadeletras@uneb.br)

---

**Ficha Catalográfica**

R454r Pontos de Interrogação – Revista de Crítica Cultural do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica), (2020: Alagoínhas) [v.10, n.2, jul.-dez. 2020].

Dossiê: Gêneros e Sexualidades Dissidentes na Literatura e na Cultura  
/ Organizadores do volume: Paulo César Souza García, Emerson da Cruz Inácio,  
Ana Luísa Amaral – Alagoínhas, Ba: Fábrica de Letras, 2020.  
294f.il

1. Identidade de gênero. 2. Sexualidade – Aspectos sociais. 3. Literatura – História e crítica. I. García, Paulo César Souza. II. Inácio, Emerson da Cruz. III. Amaral, Ana Luísa. IV. Universidade do Estado da Bahia.

CDD 306.7

---

Biblioteca do Campus II / Uneb | Bibliotecária: Rosana Cristina de Souza Barretto – CRB: 5/902

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
GÊNERO E SEXUALIDADES: DISSIDÊNCIAS E RESPIRAÇÕES	
Ana Luísa Amaral, Emerson Inácio, Paulo César García	

### ARTIGOS

SEXUALIDAD EN LA INFANCIA EN LAS MEMORIAS DE SALVADOR NOVO Y ELÍAS NANDINO	15
<i>Mauricio List Reyes</i>	
SIDA E HOMOSSEXUALIDADE EM ÚLTIMA PARAGEM MASSAMÁ	31
<i>Monalisa Almeida Cesetti Gomyde</i>	
O EQUILÍBRIO PRECÁRIO ENTRE ARTE E REALIDADE: EM ABEL AZCONA	43
<i>Djalma Thürler, Duda Woyda</i>	
"I'M NOT AFRAID OF BEING CALLED A LOSER": THE ISSUE OF AGENCY IN FINN'S IDENTITY CONSTRUCTION IN THE TELEVISION SERIES GLEE	67
<i>Leonardo da Silva</i>	
LAERTE, MURIEL E A AUTOBIOTRANSIMAGEM	89
<i>Wilken Figueredo Matos, Marcus Antonio Assis Lima</i>	
PEDAGOGIAS DE SER: ESCUTA E VISIBILIDADE DE CORPOS EM ANTOLOGIA TRANS	105
<i>Maximiliano Torres</i>	
O CORPO-PROSTITUTO NOS CONTOS DE GASPARINO DAMATA	123
<i>Dorinaldo dos Santos Nascimento</i>	
FEMINISM AND DISSIDENT FEMININITY IN POPULAR CULTURE. CHER'S ROLE AND THAT OF RELIGION IN MOONSTRUCK	145
<i>Orquídea Cadilhe</i>	
GÊNERO, SEXUALIDADE E NAÇÃO: A RAINHA GINGA ENTRE O ESQUECIMENTO E A IN-VENÇÃO DO MUNDO	165
<i>Mariana Alves da Silva, Helder Thiago Maia</i>	
(RE)PENSANDO A RESPEITO DAS NARRATIVAS DE VIAGEM "TRADICIONAIS" – DIÁSPORA COMO FORMAÇÃO DO SUJEITO TRANSCULTURAL EM <i>UM DEFEITO DE COR</i>	187
<i>Camila da Matos Silva</i>	

- DE AFETOS ROMÂNTICOS A PERFORMANCES NEONATURALISTAS:  
UMA REFLEXÃO SOBRE PRÁTICAS HOMOAFETIVAS NA LITERATURA  
DE LÍNGUA PORTUGUESA | 205  
*Antonio de Pádua Dias da Silva*
- O CONTEXTO, O SOCIAL E A QUESTÃO DO SUJEITO LÍRICO EM GLAUCO  
MATTOSO | 223  
*Ricardo Alves dos Santos*
- CIDADE STRAIGHT VERSUS CIDADE DISSIDENTE: A STREET ART COMO  
DEMARCAÇÃO DO LUGAR EM LISBOA | 247  
*Marcelo de Tróis, Susana Batel*
- EL "CASO CÉSPEDES" DE CABELLO/CARCELLER Y LA AUTOBIOGRAFÍA  
TRANS | 271  
*Rafael Manuel Mérida*
- PROJETO PARA UMA REVOLUÇÃO URBANA EM GOIÂNIA OU: O SER É  
COM PERUCAS | 277  
*Horácio Costa*

## ENTREVISTA

- ENTREVISTA COM MÁRIO CÉSAR LUGARINHO | 281  
ATIVISMO SOCIAL, POLÍTICO E CULTURAL: ENTRE HISTÓRIAS,  
CORPOS, PENSAMENTOS...  
*Paulo César García*

SOBRE A ORGANIZADORA E OS ORGANIZADORES | 295

SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES | 297

# APRESENTAÇÃO

## GÊNERO E SEXUALIDADES: DISSIDÊNCIAS E RESPIRAÇÕES

Ana Luísa Amaral<sup>1</sup>  
Emerson Inácio<sup>2</sup>  
Paulo César García<sup>3</sup>

já que sabemos tod@s que, porra,  
o ser é com perucas,  
que não ontologias.

Horácio Costa, “Projeto para uma revolução urbana em  
Goiânia ou: *o Ser é com Perucas*”

[...]  
as suas famosas palavras foram não consigo respirar  
então, se somos nós sempre a ameaça  
para quem para onde nos havemos de voltar, pedindo  
protecção?

Pamela Sneed, “I can’t breathe”, 2020

Em tempos tão nevrálgicos como estes por que passamos, em meio a ameaças de novas ditaduras, do ressurgimento desavergonhado da supremacia branca, do sexismo, da homofobia, da transfobia, acompanhados no último ano pela pandemia que fez alargar de forma alarmante o fosso entre ricos e pobres, mais urgente que nunca se afigura falar em dissidências. Porque dissidência significa dissonância, desobediência, o oposto de aquiescência e de submissão.

Falar em corpos dissidentes é dar visibilidade ao que desafia uma dada estrutura cultural e social que só aparentemente é hegemônica e é

---

<sup>1</sup> Ana Luísa Amaral é Professora Associada aposentada do Departamento de Estudos Anglo-Americanos da Faculdade de Letras do Porto, atualmente, é investigadora na Faculdade de Letras do Porto e membro da Direção do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. E-mail: analuisaamaral@netcabo.pt.

<sup>2</sup> Emerson da Cruz Inácio é Doutor em Letras em Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2006), tendo sido orientado pelo Prof. Dr. Jorge Fernandes da Silveira. Desde 2006 atua na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-mail: einacio@usp.br.

<sup>3</sup> Paulo César Souza García é Doutor em Literatura e Professor Titular Pleno da Universidade do Estado da Bahia. E-mail: pgarcia@uneb.br.

oferecer essa visibilidade através do meio que a tod@s é comum, simultaneamente letal e emancipador: a palavra. É que produzir linguagem implica preencher um mundo de sentidos. Como fez notar Toni Morrison, na sua bela intervenção aquando da atribuição do Prémio Nobel em Literatura, em 1993,

a linguagem opressora faz mais do que representar a violência; ela é violência. Faz mais do que representar os limites do saber; ela limita o saber. Quer seja a obscura linguagem usada pelos governos ou a falsa linguagem de alguns meios de comunicação; quer seja a linguagem arrogante e calcificada da academia ou a linguagem obcecada com o empreendedorismo de alguma ciência; quer seja a linguagem da lei-sem-ética, ou a linguagem pensada para a alienação das minorias, que esconde o seu viés discriminatório por detrás do literário – essa linguagem deve ser rejeitada, alterada, denunciada.

Os gestos que fazemos, as palavras que dizemos têm consequências. Quando se dá a falha radical do pensamento, a perda, pelo esquecimento induzido ou por nós voluvelmente aceite, da capacidade humana da escolha da liberdade – dá-se de fato a fuga da responsabilidade. A mediocridade deve-se à falta de crença na imaginação, à perda da capacidade para duvidarmos e nos interrogarmos.

Acreditamos que um dos caminhos para combater o estado atual das coisas é recusar habitar e praticar os roteiros que nos foram impostos e que fomos interiorizando. É admitir que pelo silêncio nos tornamos cúmplices da violência de que fala Morrison, e que se estende da palavra a outros domínios: o jurídico, o escolar, o religioso. Uma das formas de luta que podemos travar, nós, que lidamos com a palavra, reside em criar poéticas de resistência que acomodem políticas sexuais e combatam a exclusão. Fazer uma poética da resistência significa fazer política social. Porque fazer política social é fazer política contra a exclusão e fazer política contra a exclusão é fazer política sexual.

Por que este ódio às sexualidades dissidentes, perguntamos? Porque este ódio à teoria *queer*, como ficou patente no ataque a Judith Butler em 2017, em frente ao SESC Pompeia, em São Paulo? Por que este ódio aos corpos que se

não ajustam a uma suposta “normalidade”? Para podermos melhor refletir sobre isso teremos de pensar nos feminismos. É que o ódio não se dirige só à teoria “esquisita”, mas ao “esquisito” que é as mulheres terem há pouco mais de um século desafiado abertamente o binarismo, a separação entre o público e o privado, os papéis de gênero, em suma. Concomitantemente, aquel@s que têm vindo a reivindicar o direito à sexualidades outras, debatem-se com a heteronormatividade homofóbica e mesmo com uma ordem homossexual estandardizada, que exclui as formas menos padronizadas e até lúdicas ou artísticas de condutas sexuais. Assim se consideram duplamente “estranh@s” @s *drag queens*, @s transsexuais, @s travestis, @s pansexuais. Ora, a desconstrução das identidades fixas e das práticas normalizadoras dos sistemas de dominação deveriam ter como objetivo criar condições para que tod@s, sem exceção, pudessem ter a possibilidade real de viver a vida que escolheram, no âmbito de uma filosofia da liberdade.

Tal como as mulheres no início do século XX se uniram a sindicatos ou a associações de trabalhadores, interessaria agora construir novas políticas de coligação. Butler sempre tentou dar uma resposta, desde o seu *Gender Trouble [Problemas de Gênero]* (1990) até *Notes Toward a Performative Theory of Assembly* (2015), ao conceito de *coligação*, em termos teóricos e políticos, prefigurada pela teoria *queer*, afirmando que as linhas a seguir são convites ao cruzamento de fronteiras e sublinhando a importância do reconhecimento da vulnerabilidade e da precariedade que apontam para uma teoria social do corpo-em-sociedade, em termos de interdependência. Todos os corpos e qualquer corpo. Tal proposta só será exequível, no entanto, pela aliança entre todos os vetores de dominação, que poderá assumir a forma não de um campo teórico uniforme e uniformizado, mas de um conjunto de “formas de teorização ‘*queer*’” (HALL, 2003, p. 5), plurais, baseadas “no estabelecimento de elos de ligação entre grupos diversos” (HALL, 2003, p. 5).

Diferentemente de Gayatri Spivak e do seu conceito de “essencialismo estratégico” (1988), que se baseava, ainda que em termos culturais e não antropológicos, na unidade, estas seriam coligações abertas, baseadas na afirmação de “identidades que são alternativamente instituídas ou abandonadas de acordo com os objetivos a atingir” (BUTLER, 1990; HALL, 2003). Este tipo de política permitiria *pactos* baseados numa intersecção de

interesses e possibilitaria a subversão da norma instituída pelo poder hegemónico, gerando novos vetores de possibilidades. Novas formas de poder.

Em *Spinoza for Our Time: Politics and Postmodernity* (2013), Antonio Negri retém a distinção feita por Espinosa, e já por Negri identificada em *Savage Anomaly* (1981), entre dois sentidos de poder: *potentia* (“potência”) – a essência constitutiva de um ser vivo que deseja o que é bom para a sua existência – e *potestas* (“poder”), o poder transcendente de comando assumido e exercido pelos governantes. *Potentia* oferece-nos o potencial de sermos livres e de nos juntarmos a coletivos compostos por aqueles com quem partilhamos uma natureza comum. Por seu lado, “potestas” (o outro tipo de poder) pode permitir e até encorajar a potência ou pode ser usado para a suprimir. Diversamente de conceitos políticos ligados à ideia de poder que se limitam a rearranjar o aparelho ligado à soberania e à lei, o conceito ontológico de *potentia* permite, assim, uma democracia a ser contínua e coletivamente constituída.

O novo milênio parecia mostrar, como dizia Boaventura de Sousa Santos (2001), que o global poderia ser sinónimo tanto de fatalidade, como de utopia, parecia antever um século de extremadas desigualdades, mas também da coexistência de múltiplos discursos, apontando, pelo menos potencialmente, para a possibilidade de pertença a vários espaços simultaneamente, ao convidar à mestiçagem do pensamento como propunha Gloria Andalzua, ainda em 1997, no seu *Borderlands*. Em suma, parecia permitir expandir “a nossa capacidade de imaginar o humano” (BUTLER, 2004, p. 228), de forma a trabalhar conjuntamente por uma sociedade menos injusta e mais inclusiva.

É tudo isto que acabamos de dizer que hoje parece estar em risco; por isso se afigurou para nós absolutamente essencial um número como este de uma revista que tem por núcleo aglutinador o título genérico *Ponto de Interrogação*: investigar como os novos sujeitos estreitam análises de natureza significativas ou são nelas representados; estudar formas de ser que desafiem as conformidades culturais e literárias canónicas e que ofereçam espaço a expressividades estéticas que respondam à efetiva fluidez dos corpos, das novas subjetividades e das novas identidades.

Os treze ensaios que se seguem são de natureza interseccional e distribuem-se entre preocupações que cruzam o gênero e a raça com sexualidades, tendo sempre como objeto a cultura ou a literatura e como pano de fundo as ferramentas teóricas quer dos Estudos Feministas, quer dos Estudos Gay e Lésbicos, quer da Teoria *queer*. Assim, os ensaios, como o que introduz o periódico *Sexualidad en La Infancia em las Memorias de Salvador Novo Y Elías Nandino*, de Maurício List tem a pertinência crítica e analítica, quando retrata sobre a sexualidade na infância, abordando a memória de Salvador Novo e Elías Nandino; o *ensaio SIDA e homossexualidade em Última paragem Massamá*, de Monalisa Almeida Cesetti Gomyde, que explora a função metafórica, ética e estética da SIDA num romance de Pedro Vieira. Chame-se também a atenção para ensaios de dimensão interartística, como o de Djalma Thürler e Duda Woyda, tratando d' *O equilíbrio precário entre arte e realidade: em Abel Azcona*, que cruza teatro, corpo e colonialidade, mostrando as infiltrações da performance no teatro contemporâneo; ou o ensaio de Leonardo da Silva *'I'm not afraid of being called a loser': the issue of agency in Finn's identity construction in the television series Glee*, que se debruça, a partir de uma série televisiva, sobre a questão da ambiguidade na construção da identidade pessoal e do agenciamento. A relevância do texto de Wilken Figueredo Matos e Marcus Antônio Assis Lima, *Laerte, Muriel e a Autobioprotransimagem*, que é dedicado às histórias em quadrinhos e à experiência trans na pessoa da brasileira trans Laerte Coutinho.

Registre-se ainda a leitura *queer* da poesia que nos é trazida por Maximiliano Torres, em *Pedagogias de ser: escuta e visibilidade de corpos em Antologias Trans* e igualmente ensaios que se debruçam sobre a questão da masculinidade hegemônica e outros diferenciais, como a classe ou a idade, como dar a ler o ensaio *O Corpo-Prostituto nos contos de Gasparino Damata*, de Dorinaldo dos Santos Nascimento ou ainda o ensaio *Feminism and dissident femininity in popular culture. Cher's role and the role of religion in Moonstruck*, da autoria de Orquídea Cadilhe, que se dedica a uma análise da desmontagem dos papéis sexuais pela figura de Cher.

Quanto aos textos de Mariana Alves da Silva e Helder Thiago Maia em *Gênero, Sexualidade e Nação: a Rainha Ginga entre o Esquecimento e a Invenção do Mundo* e de Camila de Matos Silva em *(Re)pensando a respeito*

das narrativas de viagem “tradicionais” – diáspora como formação do sujeito transcultural em *Um defeito de cor*, centram-se no cruzamento entre gênero e raça, ora mostrando a necessidade de repensar o cânone da chamada Literatura de Viagens, ora infletindo nos conceitos de nação e identidade nacional; também, considere o trabalho em torno das estratégias de escrita na obra de autores da chamada literatura gay, como o texto *De afetos românticos a performances neonaturalistas: uma reflexão sobre práticas homoafetivas na literatura de língua portuguesa*, de Antônio de Pádua Dias da Silva.

O nosso número do Dossiê conta também com ensaios dedicados à poesia, como a análise de Ricardo Alves dos Santos revelada em *O contexto, o social e a questão do sujeito lírico em Glauco Mattoso*, que faz confluír sexualidade, doença e poesia marginal. Por fim, refira-se ao ensaio de Marcelo de Trói e Susana Batel, ao expor a *Cidade straight versus cidade dissidente: a street art como demarcação do lugar em Lisboa*, dedicado às topografias dissidentes, um estudo, na cidade de Lisboa, da chamada *street art*, enquanto expressão ativista.

Fechando este volume, temos uma resenha, um poema e um entrevista. A belíssima resenha de Rafael Mérida aponta com pensamento crítico a incisiva exposição trans *Cabello/Carceller. Borrador para una exposición sin título*, que teve lugar entre Fevereiro e Maio de 2019, no *Museo Universitario de Arte Contemporáneo da Universidad Nacional Autónoma de México. Nos tempos escuros / Haverá também canções? Sim, haverá também canções / Sobre os tempos escuros*, escreveu Bertold Brecht, em 1939. Talvez, o lugar de onde melhor se possa falar de dissidências seja a poesia; faz por isso todo o sentido que uma das últimas contribuições deste número seja um extraordinário poema de Horácio Costa: *Projeto para uma Revolução Urbana em Goiânia, Ou: O Ser é com Perucas*, de onde selecionamos o excerto que, aqui, usamos como epígrafe desta apresentação do dossiê. Propondo uma “revolução urbana”, o poema tece uma teia, ao mesmo tempo cerrada e fluida, de referências literárias e culturais que vão desde Virginia Woolf ao filme *Priscilla, Queen of the Desert*, passando por Artaud ou Robbe-Grillet, para delas se apropriar ou as parodiar. É um poema de resistência poderosíssimo, este com que Horácio Costa honra o volume e, através dele, denuncia, em gesto de sabotagem lírica, os nossos tempos. É, por isso, um amplíssimo

poema que respira – e nos ensina como a poesia pode, apesar de tudo, ensinar novas respirações.

Encerra o número a que chamamos “Gêneros e sexualidades dissidentes na literatura e na cultura” uma entrevista a Mário César Lugarinho, conduzida por Paulo César García, sob a inspiração de *Ativismo social, político e cultural: entre histórias, corpos, pensamentos...* que é de fato uma viagem extremamente original pela história dos movimentos *Lgbtqi+*, da sua entrada na academia enquanto objeto e áreas de estudo e reflexão, da consolidação da teoria queer, dos estudos trans e da crescente visibilidade dos corpos dissidentes. Lugarinho recorda como na virada do nosso século (há escassos 20 anos, pois), “discussões que avançassem para o estudo das identidades configuradas pela raça e etnia ou pelo gênero ainda eram muito questionadas, criticadas e, muitas vezes, invalidadas”, mostrando como a mudança foi o resultado de um esforço conjunto da academia e do ativismo. A entrevista contempla ainda uma interessante reflexão sobre o percurso levado a cabo pelo cruzamento entre os Estudos Gay e Lésbicos e as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, apontando obras que se encaixam como dissidentes e assumem a problemática das identidades sexuais.

Portanto, o segundo volume 10, n. 2 da *Revista Pontos de Interrogação* apresenta um significativo objetivo: elencar produções textuais, de viés crítico-analítico – com destaque para a crítica literária e cultural – demonstradas pelo pensamento de autoras e de autores acerca da emergência de novos sujeitos. Pretendeu-se com isso recepcionar textos com questões instigantes que oferecessem expressividades mobilizadas pelas identidades fluidas e interseccionais e cujos enunciados considerassem formas dissidentes, dentro do contexto do horizonte *cuir*. Assim o Dossiê *Gêneros e Sexualidades Dissidentes na Literatura e na Cultura* proporciona eletivos debates oriundos das ligações temáticas peculiares a cada autoria e com a propriedade de investigação baseada na expressividade estética que diz sobre diversos modos de ver e de interpretar outras formas de existir. Certos estamos de que, também, os textos nos oferecem leituras em estado de resistências às conformações culturais canônicas e/ou desviadas das formas hegemônicas impostas pelas artes em geral e pela literatura, em particular.

## Referencias

ANDALZUA, Gloria E. *Borderlands, La frontera/ La new mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

BUTLER, Judith. Problemas de Gênero. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. [*Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.].

BUTLER, Judith, *Undoing Gender*. London & New York: Routledge, 2004.

BUTLER, Judith. *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2015.

HALL, Donald. *Queer Theories*. London: Macmillan, 2003.

Morrison, Toni (1993), “Nobel Speech” (1993). Disponível em: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1993/morrison/lecture/>. Acesso em: 14 dez. 2020.

NEGRI, Antonio Negri. *Spinoza for Our Time: Politics and Postmodernity*. New York: Columbia University Press, 2013.

NEGRI, Antoni. *Savage Anomaly: The Power of Spinoza's Metaphysics and Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1981.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Globalização: Fatalidade ou Utopia?* Porto-Portugal: Edições Afrontamento, 2001.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Pode o subalterno falar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. [Spivak, Gayatri Chakravorty. “Can the Subaltern Speak?”, Nelson, Cary; Grossberg, Lawrence (eds.). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Basingstoke: Macmillan, 1988. p. 271-313].

# SEXUALIDAD EN LA INFANCIA EN LAS MEMORIAS DE SALVADOR NOVO Y ELÍAS NANDINO<sup>1</sup>

Mauricio List Reyes<sup>2</sup>

**Resumen:** El presente artículo explora en las memorias de los poetas mexicanos Salvador Novo y Elías Nandino, conocidos como parte de Los Contemporáneos, sus memorias, específicamente la sección dedicada a su infancia, en donde cada uno de esos autores relata los inicios de su vida sexual con otros varones en el México rural de principio del siglo XX. La intención es conocer la manera en que ambos autores pudieron vivir su homosexualidad en un periodo convulso de la historia de México.

**Palabras Clave:** Sexualidad. Homosexualidad. Infancia.

# SEXUALIDADE NA INFÂNCIA NAS LEMBRANÇAS DE SALVADOR NOVO E ELÍAS NANDINO

**Resumo:** Este artigo explora nas memórias dos poetas mexicanos Salvador Novo e Elías Nandino, conhecidas como parte de Os Contemporâneos, suas memórias, especificamente a seção dedicada à infância, onde cada um desses autores relaciona o início de sua vida sexual com outros homens na zona rural do México no início do século XX. A intenção é conhecer o modo como os dois autores conseguiram viver sua homossexualidade em um período turbulento na história do México.

**Palavras-Chave:** Sexualidade. Homossexualidade. Infância.

Los Contemporáneos es en definitiva una abstracción, entendiendo por esto la imposibilidad de atazarlos, de asirlos correctamente. La clasificación común, la superficialidad del análisis de sus componentes vistos sólo desde la poesía, incluye con cierta relatividad a Carlos Pellicer, Jaime Torres Bodet, José Gorostiza, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo,

---

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte del proyecto de investigación "Memorias de las masculinidades disidentes en España e Hispanoamérica" (PID2019-106083GB-I00).

<sup>2</sup> Doctor en Antropología. Profesor Investigador en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México. E-mail: mauriciolist@gmail.com.

Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia, Elías Nandino, Salvador Novo y Gilberto Owen.  
Luis Mario Schneider

El siglo XX mexicano inicia, de acuerdo con algunos autores, al final del *Porfiriato*, es decir, cuando termina el gobierno del dictador Porfirio Díaz, que se había prolongado por treinta años, y que dio pie a una revolución que después de varios años de lucha llevó al establecimiento de las instituciones que organizaron la vida del país hasta nuestros días. Es al final de ese periodo decimonónico que nacieron muchos de los artistas, escritores y poetas que serían conocidos como *Los Contemporáneos*, un grupo de intelectuales que colaboraron en la revista del mismo nombre. Arturo Saucedo dice de ellos:

Calificados por quienes carecían de mejores argumentos – o, simplemente, de argumentos – como apátridas, elitistas o maricas, los Contemporáneos no se sometieron, pero tampoco se llenaron de rencores ni se manejaron con ánimos vindicativos, aun cuando se les quiso relegar al universo de los raros y se les regatearon sus enormes aportaciones al desarrollo de la cultura de nuestro país. Lo aceptaron como parte del costo que tuvieron que pagar por la construcción de un espacio propio y por su insubordinación intelectual y moral.

Los Contemporáneos, resolvieron con diferentes estrategias su conflicto con la Revolución, con su lado bárbaro, su contenido autoritario, dogmático, centralista y discriminatorio. Sin embargo, nunca dejaron de valorar sus efectos positivos en la transformación social de México, en el surgimiento de una nueva conciencia después del letargo porfirista (SAUCEDO, 2016, p. 30).

Dos de esos intelectuales son de interés para el presente escrito: Salvador Novo y Elías Nandino. Los tempranos años de la vida de ambos poetas estuvieron marcados por esa sociedad convulsa que frecuentemente vio de cerca la lucha armada. A pesar de haber nacido en la ciudad de México, Salvador Novo vivió sus primeros años, igual que Elías Nandino, en el México rural, lo que sin duda imprimió formas peculiares de socialización en ambos escritores.

De entre Los Contemporáneos, estos dos poetas decidieron en diversos momentos de su vida adulta, elaborar obras a partir de sus memorias<sup>3</sup>, en las que pusieron atención en su infancia y pubertad, relatando algunos pasajes sobresalientes del inicio de su vida sexual. Son esos pasajes de sus textos los que me interesa explorar en el presente artículo, pues considero que nos ayudan a comprender, en primer lugar, el papel que su sexualidad tuvo en el desarrollo de su trabajo literario, pero igualmente permiten examinar un tema que ha sido escasamente abordado, y me refiero específicamente a la manera en que los varones homosexuales van explorando sus cuerpos, sus sentidos y finalmente su sexualidad durante la infancia, en parte por la escases de relatos autobiográficos y otras fuentes orales y escritas, que hagan referencia a una etapa de la vida de varones homosexuales en la que tuvieron que enfrentar la discriminación y la violencia que su orientación sexual conllevaba, en una época en la que escasamente se hablaba del tema abiertamente.

A pesar de que en los últimos años hemos visto un creciente número de investigaciones sobre sexualidad y género desde diversas perspectivas académicas, es claro que nuestro conocimiento sobre estos temas a lo largo del siglo XX es incipiente. Conocemos algunos hitos históricos, pero aún se encuentra pendiente conocer de qué manera la sociedad mexicana fue afrontando a un sector que se salía de los marcos normativos. Particularmente me ha parecido importante comprender en esa historia, de qué manera los niños sobrevivieron a una educación machista, misógina y homofóbica. Cómo es que en su edad adulta pudieron vivir su orientación sexual, después de enfrentar una infancia en la que además de no contar con información ni referentes visibles, todos los discursos eran de abierta censura a cualquier transgresión en términos de género y de heterosexualidad.

Vale la pena recordar que la homosexualidad en México encontró su mito fundante en un escándalo conocido como *el baile de los 41*. Dice Carlos Monsiváis:

---

<sup>3</sup> [...] las memorias son apenas lo que se espuma de un caudal inmenso y permiten consignar la trivialidad significativa para el autor y omitir, acaso, algún hecho importante. En ellas se admite la digresión, las reflexiones y los juicios; se les perdonan las fantasías [...] (Jurado en Videla, 2006, p. 188).

[...] el 20 de noviembre de 1901, en la calle de la Paz, la policía interrumpe un baile de homosexuales, travestis y vástagos de familias notables del porfiriato. Al instante, la redada adquiere perfiles legendarios; a la mayoría de los detenidos se les envía a Yucatán a trabajos forzados, y, según el nunca desmentido rumor popular, uno de los asistentes a quien se libera de inmediato es Ignacio de la Torre, el yerno de Porfirio Díaz (1998, p. 14).

Algunos de esos 41 sufrieron fuertes castigos por su comportamiento indecente, pero lo que más llama la atención fue la resonancia que tuvo el hecho, y que llevó a que la prensa de la época le diera amplia cobertura. El famoso grabador José Guadalupe Posada en una de sus obras escribió:

Aquí están los maricones  
muy chulos y coquetones.  
[...]  
Cuarenta y un lagartijos  
disfrazados la mitad  
de simpáticas muchachas  
bailaban como el que más.  
La otra mitad con su traje,  
es decir de masculinos,  
gozaban al estrechar  
a los famosos jotitos.

El número 41 quedó así marcado para la historia mexicana como el que señala al homosexual hasta nuestros días. Fue ese el contexto en el que nacieron y se criaron ambos escritores. Un México que hacía alarde de masculinidad y machismo, en una época en la que la lucha armada mantuvo en vilo al país, y en el que la violencia no se limitó al asesinato del enemigo, sino que permitió la violencia sexual, de género, feminicida y que los crímenes de odio proliferaran, y con frecuencia de forma tumultuaria, con absoluta impunidad.

No obstante estas circunstancias, ambos autores vivieron su vida sexual de acuerdo con su convicción, y en el caso de Novo, hasta con descaro,

lo que mantuvo una constante tensión con diversos sectores intelectuales y políticos que se confrontaron abiertamente con Los Contemporáneos.

La estatua de sal y juntando mis pasos

Parece, empero, que casi siempre hacia el tercero o cuarto año de vida del niño su sexualidad se expresa en una forma asequible a la observación.  
Sigmund Freud (1905)

En 1945, Salvador Novo escribió *La estatua de sal*, dejando inconcluso el texto al que ahora me referiré. Para aquella época Novo ya era una figura conocida gracias a sus trabajos literarios y sus diversas colaboraciones en publicaciones periódicas, lo que ya lo había hecho acreedor de ataques por parte de algunos intelectuales cuyo fundamento era principalmente la homofobia. Este texto se publicó de manera póstuma a finales de los años noventa del siglo pasado, es decir, casi cincuenta años después de haber sido escrito.

Elías Nandino por su parte, escribió sus memorias con el título *Juntando mis pasos*, cerca del final de su vida. Habiendo superado los noventa años de edad quiso hacer un texto que se contrapusiera a una obra biográfica que había sido publicada sin su autorización.

En ambos casos, los recuerdos de la infancia son reseñados desde una mirada adulta, que interpreta ciertos hechos para darles sentido a la distancia, e intentar comprender el punto de partida de una sexualidad que confrontaba las expectativas familiares, y que sin duda marcó la obra literaria en ambos casos.

Pilar Anastasía en una reciente investigación señala.

En el campo de los estudios de las ciencias sociales y humanas, las investigaciones que entrecruzan las categorías de sexualidad e infancia son escasas, inclusive podríamos decir que son casi inexistentes. Esta ausencia de investigaciones al respecto puede ser leída, con los aportes de Sedgwick, como un silencio activo y productivo de los campos de estudios en los que no se produce conocimiento sobre estas dimensiones implicadas entre sí (ANASTASÍA, 2020, p. 3).

A ello tendríamos que añadir que los que abordan la cuestión de la orientación sexual en la infancia son aún menos, y regularmente están relacionados con las inquietudes que surgen de padres que miran aterrorizados a su pequeño hijo con actitudes consideradas “femeninas”.

De ahí que resulte tan difícil encontrar trabajos que permitan observar de qué manera se expresa la sexualidad en una temprana etapa en la vida infantil. La mayoría de los autores interesados en el conocimiento antropológico o sociológico de la sexualidad, y más específicamente de la sexualidad no heterosexual, ponen su atención, en el mejor de los casos, en la adolescencia o juventud, pero hay un claro temor a explorar etapas más tempranas de la experiencia infantil.

Resulta complejo referirse a las primeras experiencias sexuales de los varones debido a que para muchos de ellos no acaba de quedar aun claro ese sentido sexual de los contactos, juegos y otras prácticas mantenidas en la infancia. La curiosidad que lleva al descubrimiento del propio y del cuerpo del otro, en ocasiones no implica necesariamente la identificación de sensaciones que puedan ser registradas de forma diferenciada, con otra clase de contactos en esa temprana etapa. A lo que me refiero es que para el infante una caricia puede ser identificada como un contacto agradable, y hasta placentero, independientemente de las intenciones de quién lleve a cabo dicho contacto. Es cuando se analiza retrospectivamente esos contactos cuando para ese adulto empiezan a adquirir un sentido sexual esas experiencias infantiles.

El final del siglo XIX, como ha mostrado Alberto del Castillo, se puso atención particular en los niños en aspectos como la salud y la educación:

Este asunto trasciende lo meramente anecdótico y contiene implicaciones profundas, que nos llevan a reflexionar en una lectura moral, en la que algunos elementos religiosos tradicionales se han secularizado en la perspectiva médica de finales del siglo XIX. De esta manera, resulta de interés seguir el pensamiento de la época, según el cual, estos alumnos que aprendían a escribir y a sentarse correctamente, lograrían con ello pensamientos y comportamientos “correctos”, alejados de los “vicios” y la “inmoralidad”. Estaríamos, pues, frente a un proyecto moral encabezado por la ciencia, y en el que

la higiene, con todo su prestigio, desempeñaría un papel fundamental (CASTILHO, 2001, s/p).

En este ambiente, los niños en general permanecían ignorantes en relación con la sexualidad prácticamente hasta la edad adulta...a menos que fueran obteniendo información por vías informales: “Mi grupito de amigos y yo escogimos un lugar muy escondido, donde platicábamos, comíamos tamarindos con sal y muchas veces, nos mediamos los pipís para ver quién lo tenía más grande. Al mayor de todos le gustaba chuparnos el pipí” (NANDINO, 2000, p. 4). El relato de estos juegos ingenuos que hace el escritor permite acercarse a esa exploración de un mundo de sensaciones desconocidas. En una entrevista que hice recientemente para indagar las tempranas experiencias sexuales de un joven originario de una pequeña localidad mexicana, me decía que no estaba seguro que contara como sexual un pasaje de su infancia en el que jugando con otro niño habían estado explorando mutuamente los cuerpos. Por supuesto, es la mirada adulta la que a final de cuentas le da el sentido sexual a dicha interpretación. Y precisamente es esa mirada adulta la que mantiene el control y el orden en los juegos de los niños. Así, volviendo al relato de Nandino cuenta cómo fueron descubiertos por un adulto para luego ser acusados por mantener dicha actividad.

Foucault refiriéndose a la sociedad victoriana, señala el papel de médicos y pedagogos en la prevención del onanismo y otras prácticas infantiles que hay que evitar y para la cual se va generando toda una tecnología en torno al sexo (FOUCAULT, 1991). Sin embargo, lo que los testimonios de ambos autores muestran es que no se trata muchas veces de actos solitarios sino que son producto de los procesos de socialización.

Salvador Novo recuerda:

De esa época datan mis primeros recuerdos sexuales [...] Había en casa un mocito, de nombre Samuel, con quien me ponía a jugar. Mientras jugaba solo, con mis cubos y mis cajas vacías de galletas, que construían altares, no necesitaba de más. Pero cuando jugaba con aquel chico, yo proponía que el juego consistiera en que fuéramos madre e hijo, y él entonces tenía que chupar mi seno derecho con sus labios duros y su lengua erecta. Aquella caricia me llenaba de un extraño placer, que no volví a

encontrar sino cuando muchos años más tarde al sucumbir a la exclusividad de su tumescencia, retrajo a mi recuerdo aquella primera y quizá definitiva experiencia, que a toda la distancia de su adquisición como forma predilecta de mi libido adulta, puede haber sido el trauma original que la explique (NOVO, 1998, p. 47).

Este fragmento del texto de Novo me permite apoyar mi planteamiento en el sentido de que es la mirada adulta la que le da la interpretación sexual a un juego infantil, que seguramente tuvo un carácter muy distinto en la mentalidad de un chico que acudía a la escuela de párvulos. El escritor, al recordar su infancia, evoca de manera constante, por un lado, la certeza de la belleza propia, y por otro, se sabe beneficiario de ciertos privilegios que independientemente de las circunstancias pretende mantener.

A pesar de que en ambos casos vivieron su infancia en contextos rurales, fueron niños que tuvieron la oportunidad de forma discontinua de acudir a la escuela, en la medida de que la revolución lo permitió, lo que les dio la posibilidad de experimentar su infancia al lado de otros chicos de su edad, y a la vez estar exentos del trabajo campesino que muchos otros menores, en esos contextos, debían asumir aún hasta nuestros días. En ese sentido, hubo un reconocimiento de su condición infantil y ciertas expectativas respecto a su desarrollo en el contexto familiar de cada uno de ellos.

En ambos casos mientras el padre se dedicaba al comercio, la madre atendía las labores domésticas. No obstante, mientras que el padre de Nandino era un sujeto violento que lo mismo podía golpear a su mujer que a su hijo, en el caso de Novo, la madre era quien mantenía el papel de autoridad familiar, protegiendo al hijo y manteniendo una fría relación con su cónyuge.

Me parece interesante notar las grandes diferencias entre ambos niños. Claramente Novo es un niño mimado, solitario, con una actitud afectada que quiere ser admirado en su belleza. Por su parte, Nandino tiene una relación con los chicos de su edad que le permite participar en muchos juegos y tener otra clase de interacciones. A pesar de que tiene una educación religiosa que eventualmente lo llevará incluso a explorar el ingreso a un seminario, ello no le impide escudriñar diversos contactos y encuentros con otros chicos de su pueblo. De acuerdo con su texto, no hubo una actitud o

comportamiento que lo diferenciara del resto de los niños de su edad, por el contrario, mantuvo en todo momento una gran amistad y camaradería con ellos, lo que le permitía compartir juegos y otras correrías.

La poza tendría unos seis u ocho metros de largo; de una parte a otra nadábamos, unos yendo u otros viniendo, y Lencho permanecía en una esquina, viéndonos nadar y flotando en el agua. Cuando yo llegaba a su lado, me pellizcaba los muslos. A mi me gustaba que lo hiciera, y cada vuelta subía más la mano hasta que me acariciaba el pipí. Esto se repitió muchas veces hasta que, bien lo recuerdo, se enderezo mi pipí y entonces, ya intencionalmente, su manota me lo agarraba. Como ya estaba oscureciendo tuvimos que salirnos, porque todos habíamos ido a escondidas, sin permiso de nuestras mamás (NANDINO, 2000, p. 12).

Como él mismo señala, si bien no son contactos que busque activamente, es un hecho que no los rechaza, por el contrario, los disfruta mientras es posible y evita mencionarlo a sabiendas de que es algo que debería mantener oculto.

El caso de Novo, debido a la inestabilidad en su lugar de residencia, a la sobreprotección materna y a su mismo carácter, sus experiencias infantiles fueron muy distintas. Novo era un niño solitario, no solía estar rodeado de otros pequeños como él y por tanto sus actividades solían desarrollarse al interior del hogar o en la respectiva escuela.

Esa misma fruición, esa íntima voluptuosidad sin objeto preciso que me unguía con su gozo tibio cuando me hallaba al lado de aquel chico, los rasgos todos de su fisonomía se ha borrado totalmente de mi recuerdo, volvía a experimentarla cuando, otras veces, me salía de la casa después de comer y entraba en el jacal de cañas en que vivía la vieja cocinera: El mayor de sus hijos, Trini, era limpiabotas, y por la tarde, como solía toda la gente bajo el verano abrumador de Torreón, se echaba a dormir siesta sobre el suelo de la desmantelada habitación. Yo abría sigilosamente la puerta, entraba, y me acurrucaba a contemplarlo, vacío de todo pensamiento, de toda intención que o fuera la de grabar en mis sentidos la imagen de sus pies desnudos, de su pecho moreno, de su

cuello sudoroso y de su rostro apaciblemente dormido. Mi respiración recogía, como un misterio más, el olor acre, picante, de su carne (NOVO, 1998, p. 60).

Salvador Novo recupera este recuerdo de su infancia para darle un sentido sensual. Ello nuevamente me permite reflexionar acerca del sentido de esas memorias en el discurso del adulto que las utiliza para constituirse como sujeto con ciertas características.

A pesar de que los contactos con su amigo Lencho lo inquietan no puede resistirse a ellos y no obstante su ignorancia supina en temas de sexualidad, fue identificando formas de placer que le generan miedo y ciertos sentimientos de culpa, pero que deseaba seguir explorando.

Pasó como un mes y me volví a encontrar a Lencho muy cerca de mi casa. Entonces me agarró del cuello y nos fuimos platicando, hasta que llegamos a su casa. En seguida como que me empujó a entrar y yo, obediente, seguí su impulso, y pasamos al patio, después al corral y llegamos hasta el trascorral, que estaba lleno de matas de higuierilla. Nos detuvimos en una barda de adobe que tenía panalitos entre adobe y adobe. De pronto me cogió una mano y la puso sobre su cosa enorme y me apretaba la mano para que yo apretara sin soltarme el cuello, y empezó a mover su mano. Yo sentía susto y a la vez placer. Siguió haciendo movimientos en su miembro, muy de prisa, apretando mi mano más y más hasta que le vino un como ataque y aventó chorros blancos, que se quedaban colgando en los panalitos de los adobes. Después tomó unas hojas de higuierilla y se limpió y limpió mi mano, se guardó su cosa y me impulso a salir. En el camino me dijo: 'No le vayas a contar a nadie esto' (NANDINO, 2000, p. 14).

Una situación que es común en muchas historias repetidas por adultos que recuerdan sus primeras incursiones en la sexualidad, tienen una relación muy cercana con esto. Un chico algo mayor que ha descubierto una forma de placer invita o presiona para ser parte de esa experiencia, en muchos casos se trata de menores, alguno menos ignorante que el otro, y que quiere repetir eso que ha descubierto que le causa placer.

Es interesante en este sentido el contraste con la experiencia de Novo. Por supuesto se siente igualmente atraído por ese muchacho que lo llama y lo lleva a un sitio apartado, pero la reacción ante el pene erecto que le es ofrecido es de horror.

Sin pronunciar palabra, me atrajo a sí, me estrechó con fuerza, y fundió su boca con la mía en un beso largo y húmedo que penetraba con su lengua todos mis sentidos, que desleía su dulzura por todo mi cuerpo, que me daba un acre sabor a tabaco. Sin soltarme, llevó su mano a su bragueta, y extrajo de ella un pene erecto y rojizo que trató de poner en mis manos. Yo lo rechacé, horrorizado. No había visto una cosa semejante, enorme, veteada. Recuperando ávidamente mi boca, Jorge empuño su pene, y vi salir de él unas gruesas gotas grises que chorrearon sobre el piso. Solo entonces me abandonó y con el trapo con el que se limpian los pizarrones, recogió cuidadosamente del suelo lo que había escurrido de su enorme gusano (NOVO, 1998, p. 66).

Nuevamente se evidencia de qué manera la ignorancia sobre el cuerpo y la sexualidad de los pequeños de la época, no le preparó para enfrentarse ni remotamente a una situación semejante. En ambos casos el comportamiento es casi intuitivo, se va aprendiendo sobre la marcha, a medida que se van presentando estas situaciones que como ellos lo expresan, mezclan temor y placer ante eventos y sensaciones completamente nuevas.

#### Conclusiones

[...] aunque ninguno de estos personajes pueda considerarse, en sentido estricto, representativos de sus respectivas culturas, sus voces nos dan claves para comprender los sistemas sociales en los que sus vidas se insertan [...]  
(FEIXA, 2006, p. 40).

Carlos Monsivais, quien escribió el prólogo a *La estatua de sal*, no se detuvo a comentar las memorias infantiles del escritor. Lo que le interesó analizar fue su vida a partir de su juventud adulta, pues lo que importaba era el intelectual y no el niño pequeño fuertemente unido a su madre. De ahí que su inquietud se exprese de la siguiente manera:

¿Qué explica en la década del veinte la emergencia de un pequeño sector de artistas y escritores que, sin previo aviso, vive su opción sexual más o menos “a la intemperie”? O, dicho de otro modo, ¿qué provoca *la visibilidad* de los gays, ese enfrentamiento parcial pero muy efectivo del tabú? A esta *aparición del subsuelo moral*, la explican razones culturales (la difusión de Freud, el fin del aislacionismo informativo del país, los cambios en la literatura internacional, etcétera), pero, sobre todo, el estallido de la Revolución Mexicana, el otro nombre del conjunto de fenómenos que va del anticlericalismo y el laicismo a las batallas y las facciones, a la explosión vital en la capital de la República (MONSIVAIS, 1998, p. 14).

El cronista mexicano observa al cambio de siglo como un momento clave, en el cual se dio un movimiento armado en México, y en el que en el plano internacional igualmente las transformaciones intelectuales y científicas, fueron abriendo paso a nuevos escenarios que dieron la posibilidad a una visión más comprensiva de la sexualidad.

Elias Nandino, como muchos intelectuales de la época, migró a la ciudad de México, donde conoció y estableció amistad con algunos de Los Contemporáneos. Fue así que escritores de diversos orígenes, pero con intereses intelectuales y sexuales semejantes, confluyeron en una época en la que lograron abrirse paso y establecer una presencia fundamental en las letras mexicanas, aún a pesar de los ataques homofóbicos de que fueron objeto. Como pudimos ver, para ambos escritores fue importante mostrar algunos pasajes de su infancia, que expusieran cómo fue ese proceso de reconocer sus intereses sexuales en un momento temprano de su vida, como una forma de decir, «siempre fui así». Son autores que no ocultaron su homosexualidad, pero tampoco hablaron expresamente de ella, y aunque en algunas de sus obras llega a ser incluso explícita, es en estas memorias en donde encontramos ese recuento de esos años. Por supuesto, este discurso no fue exclusivo de esos escritores ni de ese momento. Explorar el pasado identificando esos momentos clave para el reconocimiento de esos intereses y deseos, así como en la exploración de los placeres es una acción común entre varones homosexuales, aunque luego diverja mucho lo que cada quien quiera

hacer con eso. Hay para quien es una forma de excusarse, para otros es una forma de empoderamiento y por último hay quienes intentan comprender el origen de su orientación.

Amaro (et.al.) señalan a las memorias de la infancia de la siguiente manera:

Nada menos fiable, pues, que el recuerdo infantil, ya sea que se evoque ese tiempo como paraíso perdido o tierra de promisión al que el escritor procura volver con cierto dramatismo, ya sea que se instale como metáfora del mundo y las relaciones humanas o que, como sugiere Molloy, los escritores se sirvan de la niñez para declarar, con fingida inocencia, quiénes eran y sobre todo, quiénes son ellos en la actualidad de la escritura, cuál ha sido la historia que les ha llevado al lugar que parecieran ocupar, definitivamente, en sus comunidades (AMARO, 2010, p. 130).

Y más adelante “la evocación del pasado está condicionada por la autofiguración del sujeto en el presente” (AMARO, 2010, p. 134). Este planteamiento nos lleva de nuevo a la idea que expresábamos al inicio del texto ¿qué es lo que buscamos en este tipo de relatos y particularmente en lo que se refiere a la infancia? Para mis intereses de investigación, no es «la verdad» sobre la infancia del autor lo que estoy buscando, lo más valioso de ambos textos es precisamente “la autofiguración del sujeto en el presente”, pues interesa saber de qué manera el sujeto reconstruye ese pasado y le otorga un valor para la comprensión del presente.

[...] cuando una persona, en algún punto entre la adolescencia y la adultez, se re-conoce homosexual, descubre a su vez que fue un niño homosexual. De este modo, ser un niño gay nunca es un hecho presente, sino más bien la re-significación de un espacio temporal ya lejano y perdido (CORTÉS, 2016, p. 436).

Si revisamos la historia escrita de México, tratando de conocer la vida de los sujetos homosexuales en el espacio público del país, veremos que entre los años cuarenta y setenta hay un vacío de información que nos impide conocer las trayectorias de esos sujetos, y la manera en que sobrevivieron a un

ambiente hostil a lo largo y ancho del país. Una y otra vez volvemos a los mismos referentes, y no porque no haya habido otros, simplemente porque se mantuvieron “invisibles”, seguramente siguiendo una estrategia de sobrevivencia frente al odio homofóbico. De ahí el valor de fuentes, como estas memorias, que nos dan algunos indicios de esos procesos, y que son solamente indicios de procesos complejos que se empezaron a investigar con más claridad hasta las postrimerías del siglo XX.

Es claro que los autores intentan mostrar qué clase de infante fueron y cómo llegaron a la posición que ostentaban cuando escribieron sus memorias. No importa que tan ordinarios hayan sido en sus primeros años, La cuestión es cómo esos niños precoces, con esas inquietudes sexuales, lograron el desarrollo de sus trayectorias intelectuales.

Y me lo parece, no sólo por lo que expresan ambos autores, sino por una inquietud recurrente en los sujetos homosexuales, independientemente de cómo vivan su orientación, en el sentido de explorar el pasado para encontrar esas primeras señas de su interés por los sujetos de su mismo sexo.

## References

AMARO, Lorena, Ghislaine Arecheta ESTEBAN Castro y María José DELPIANO. Los saberes ocultos: la infancia en los textos autobiográficos chilenos. *Acta Sociológica*, n. 53, 2010. <http://revistas.unam.mx/index.php/ras/article/view/24302/22836>.

ANASTASÍA, Pilar. *La producción de la (a)sexualidad infantil. Un abordaje de los discursos sobre el grooming en Argentina*. Tesis de Doctorado en Estudios de Genero. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2020.

CASTILLO Troncoso, Alberto del (2001). “Moral médica y secularización: el cuerpo infantil en el discurso médico del porfiriato” *Política y Cultura*, núm. 16, otoño, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, México. <https://www.redalyc.org/pdf/267/26701606.pdf>.

CORTÉS, Ana M. (2016). “El niño queer o crecer oblicuamente en el siglo veinte, por Kathryn Bond Stockton”. *Literatura y Lingüística*. N° 34. p. 433-448. <https://scielo.conicyt.cl/pdf/lyl/n34/art21.pdf>.

FEIXA Pàmpol, Carles. “La imaginación autobiográfica” *Perifèria*. Revista de Recerca i Formació en Antropologia, n. 5, Diciembre, 2006.

FOUCAULT, Michel (1991). *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI.

MONSIVAIS, Carlos (1998). “El mundo soslayado” en Novo, Salvador *La estatua de sal*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

NANDINO, Elías (2000). *Juntando mis pasos*. México: Aldus.

NOVO, Salvador (1998). *La estatua de sal*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

SCHERER, René (1983). *La pedagogía pervertida*. Barcelona. Leartes.

SAUCEDO, Arturo (2016). “Los contemporáneos y su tiempo” en Museo del Palacio de Bellas Artes. *Los contemporáneos y su tiempo*. México: Secretaría de Cultura.

VIDELA de Rivero, Gloria (2006). “Recuerdos de infancia y adolescencia en la literatura argentina”. *Revista de Literaturas Modernas*. Nº 36 p. 185-206. [https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/1184/videlarlm36.pdf](https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/1184/videlarlm36.pdf).

Recebido em 18 de julho de 2020

Aceito em 30 de outubro de 2020



# SIDA E HOMOSSEXUALIDADE EM ÚLTIMA PARAGEM MASSAMÁ

Monalisa Almeida Cesetti Gomyde<sup>1</sup>

**Resumo:** A partir das elaborações desenvolvidas por Susan Sontag em seus dois textos essenciais, *A doença como metáfora* (1978) e *AIDS e suas metáforas* (1989), esse artigo tenciona compreender a função metafórica, ética e estética da aids no romance *Última Paragem Massamá* (2011), do escritor português Pedro Vieira, concentrando-se na reflexão acerca da homossexualidade e da homoafetividade e sua relação com a aids dentro da narrativa.

**Palavras-Chave:** Sexualidade. Ficção Portuguesa Contemporânea. Pedro Vieira. Última paragem Massamá.

## AIDS AND HOMOSSEXUALITY IN ÚLTIMA PARAGEM MASSAMÁ

**Abstract:** Based on the elaborations developed by Susan Sontag in her two essential texts, *Illness as a metaphor* (1978) and *AIDS and its metaphors* (1989), this article intends to understand the metaphorical, ethical and aesthetic functions of aids in the novel *Última Paragem Massamá* (2011) by the Portuguese writer Pedro Vieira, focusing on the considerations about homosexuality and its relationship with aids within the narrative.

**Keywords:** Sexuality. Contemporary Portuguese Fiction. Pedro Vieira. Última paragem Massamá.

Estou aqui a pensar num homem, meu Deus?  
(Pedro Vieira, 2011, p. 114)

[...] este é um relato (retrato) de e para a família  
(Pedro Vieira, 2011, p. 87)

A ligação entre cultura e doença é um tema corrente das produções humanas. O impulso para não só representar, mas, até mesmo, solucionar o mistério do adoecimento físico, da morte e da susceptibilidade do corpo, não se contenta apenas com explicações científicas. Nesse sentido, tanto aqueles que sofreram adoecimentos, como os que encontraram na representação da

---

<sup>1</sup> Bacharela em Estudos Literários pela UNICAMP e mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura pela UFSCAR. E-mail: monalisagomyde@gmail.com.

doença a possibilidade de criação de figuras, analogias e metáforas potentes o suficiente para abarcar outros fenômenos, utilizam da ficcionalização do adoecimento como ferramenta na busca por sentido ou de denúncia da falta dele. Quanto maior o mistério, isto é, a falta de respostas científicas acerca de uma doença, mais potente é o poder metafórico dela (SONTAG, 1978, p. 6). O mistério permite que as representações da doença – que por si só já se presta à imagem daquilo fora-de-lugar, fora da normalidade da saúde e dos saudáveis – sejam a tal intensidade resultado dos valores de determinada sociedade, que continuam funcionando como uma janela através da qual é possível examinar um povo e sua cultura, mesmo após a desmistificação operada pela ciência. Logo, a doença se mostra tema prolífico para a produção literária e também para sua crítica. Como aponta Carlos Roberto Da Silva,

Ao se pensar as representações sociais da doença, percebe-se um deslocamento da doença como fato para a doença como experiência, provocando o imbricamento das dimensões social e individual do ato de adoecer, em que doente e adoecimento são, já, categorias sociais. [...] a imersão em narrativas ficcionais com o propósito de compreender as funções – evidentemente complexas – das representações sociais, especificamente das doenças, em nossa sociedade, permite também, ao interpretar as alegorias do discurso literário, compreender de forma mais profunda a construção dessa mesma sociedade (DA SILVA, 2006, p. 35).

Por sua vez, representações das sexualidades e do sexo, especialmente da homossexualidade, apesar das tentativas de explicações pela via biológica, sempre estiveram ancoradas no campo da cultura, pois é nesse âmbito que práticas são simbolicamente projetadas, identidades são cunhadas e o discurso se alimenta de e alimenta a percepção e caracterização daquilo que hoje entende-se como orientação sexual. Relações afetivo-sexuais entre pessoas do mesmo sexo sempre existiram, mas a maneira como foram compreendidas e representadas diverge ao longo do tempo e localidade. É apenas no século XIX que o homossexual enquanto figura social surge, compreendido desde o modelo higienista dentro de um campo médico-legal (TONIETTE, 2006, p. 44). Desde então, a identidade homossexual permanece

em constante plasticidade, sendo definida e redefinida em diversas esferas da sociedade tanto por aqueles que a habitam como por aqueles que produzem discursos e práticas de violência contra os homossexuais. Tornando esse tema uma janela também particularmente poderosa pela qual se olhar o mundo, produzir e ler literatura.

No romance do até então blogueiro e artista gráfico, Pedro Vieira, publicado em 2011 e agraciado em 2012 com o Prémio PEN Clube Português para Primeira Obra, *Última Paragem Massamá*, a leitora se encontra com a história de um trajeto e das pessoas que o percorrem. O trajeto é a linha de Sintra e os muitos personagens são os passageiros do trem. Dentre esses, encontram-se os três que compõem o núcleo principal da narrativa: Vanessa, Lucas e João. Vanessa, jovem mulher com um passado complicado, do qual não traz nenhuma segurança, senão desamparos, conhece Lucas no Centro de Emprego. Lucas, homem por volta de seus quarenta anos trabalha no Centro de Emprego e vive em Massamá, conhece Vanessa, formam um casal. Finalmente, João, homem declaradamente homossexual, trabalha em um banco e vive uma vida de romances fugidios, pelo qual Lucas se apaixona – pode-se dizer isso? – e com quem passa a ter um relacionamento nem tão secreto. Logo no início da trama sabemos o desfecho, Vanessa se joga na linha do trem à la Anna Karênina, pois Lucas a deixara sozinha. Ainda não sabemos que quem lhe roubou Lucas não foi João, mas a SIDA<sup>2</sup>.

Esse é um romance no qual os sentimentos e pensamentos das personagens irrompem no texto em lapsos. A trama se desenrola nos espaços de forma um tanto quanto episódica, criando uma sensação de quebra constante na qual as narrativas dos passantes se cruzam, se cortam e se atravancam e não há tempo para aquilo que cada uma pensa e sente ser explorado. Há personagens dos quais no início espera-se algum desenvolvimento, mas eles surgem e somem, o que permanece é o espaço, a linha de Sintra, suas paradas e sua natureza periférica. Há aí uma crítica e uma constatação do declínio de Lisboa como centro mercantil da nação portuguesa, o olhar do narrador mira aquelas e aqueles que habitam as bordas

---

<sup>2</sup> SIDA é a abreviação utilizada em Portugal para a Síndrome da Imunodeficiência Adquirida.

do decadente império colonizador. Os símbolos e elementos do ser português – ser homem, ser branco, ser heterossexual, ser cristão – são apresentados como anacrônicos frente às vidas dessas personagens espalhadas na periferia. A natureza palimpséstica de tais símbolos no mundo atual se revela através de um narrador que ressalta como as pessoas que vivem na Portugal de hoje não se encaixam em espaço algum (LOPES, 2018, p. 114), apenas perambulam nas ruínas de um suposto grande passado.

E o que é a doença senão também uma borda entre a vida e a morte? Habitantes das bordas todas e todos que escapam dessa restrita definição de humano dominante. O que traz a pergunta: qual a importância da doença dentro da narrativa de *Última Paragem Massamá*? A doença de Lucas não é uma doença qualquer, a SIDA, ou como conhecemos no Brasil, a aids, explode na narrativa sem causar o grande impacto prenunciado, pois sim há um prenúncio de sua chegada, mas quando ela finalmente chega, a velocidade da narrativa parece aumentar e a doença é vivida nas páginas de forma ligeira, quase inconsequente e indolor para o maior afetado. Ao que Lucas adoece, o narrador se afasta dele, a aproximação, que havia se dado nos capítulos nos quais a história de Lucas e João é narrada, relação que de antemão sabemos levará ao adoecimento, se esvai no momento em que a contração do vírus acontece. Testemunha-se um narrador que questiona seu personagem “Quais são os teus projectos, Lucas, além da febre, dos vômitos, do morrer aqui a nada?” (VIEIRA, 2011, p. 171).

E então entramos no mundo de Vanessa, de Vanessa percebendo a vida, Lucas na sua vida, a raiva por Lucas não mais estar lá e caminhando para a morte: o livro acaba. A doença parece ficar em suspenso e a história acaba quando Vanessa acaba. João é abandonado pelo narrador, Lucas míngua num hospital, o narrador parece também o afastar. Não há grandes elaborações sobre a reação de Lucas ou uma mirada ao seu mundo interior. Nem no de João.

O que esse distanciamento significa? Novamente, qual a importância da SIDA em *Última Paragem Massamá*? Em entrevista na época do lançamento do livro Pedro Vieira diz: “[Eu] quis contar uma tragédia, nada melhor do que fazer a ponte com o período clássico e com a história de um homem, Varo, que cometeu suicídio quando o destino lhe escapou das mãos.

Tal como sucede com a minha Vanessa” (VIEIRA, 2011, n.p.). Deduz-se da fala do autor que a tragédia do romance não é Lucas contraindo a SIDA e sim Vanessa perdendo seu destino, a seguridade da vida normal que Lucas representa e materializa. A doença é mais do que um fato que acontece a Lucas, ela é um acontecimento que dilacera a suposta normalidade e seguridade da vida marital heterossexual num subúrbio português. E a doença entra nesse mundo, pelo qual Vanessa estava disposta a tudo para mantê-lo intacto, através da homossexualidade. A vida heterossexual, que deveria representar a segurança e deveria ser sólida, é revelada subitamente frágil.

O vírus revela essa fragilidade por meio do tropo desgastado que conflagra homossexualidade com promiscuidade e doença moral e, então, física. Uma escolha perigosa do autor. Existe sim uma singela união entre João e Vanessa no final da narrativa, de possíveis inimigos e representantes de mundos distintos a parceiros no cuidado de Lucas, que pode ser considerada como elemento amenizador do impacto simbólico de se apresentar a dissolução de pessoas, laços e da própria teia do cotidiano como resultado da prática homossexual de Lucas. O que não surpreende, pois Vanessa também nunca foi a mulher ideal casta, a vida com Lucas era uma tentativa de subir a um patamar de normalidade para ela. A existência de Vanessa em essência tão frágil quanto a de Lucas, de João e todo o amálgama de personagens que Pedro Vieira oferece nas partes iniciais da narrativa, todos demonstrando que, na verdade, vivem nessa borda perene entre a manutenção de um cotidiano – a linha de Sintra, o sacolejar do trem, o voltar e ir ao trabalho, os rostos conhecidos e cansados – e a possibilidade de um passo em falso desestabilizar tudo, ou pior, extinguir pessoas e vidas e ainda assim não desestabilizar nada, o que acontece quando o máximo que a suposta morte de Vanessa na linha do trem causa aos passageiros é um pequeno atraso numa manhã qualquer de trabalho.

Porém, é de extrema relevância que o passo em falso de Lucas seja uma relação homossexual que o leva à SIDA. O peso simbólico dessas imagens precisa ser revisitado. Como aponta Marcelo Bessa na introdução do livro *Histórias Positivas – a literatura (des)construindo a AIDS* (BESSA, 1997, p. 12), temos nessa doença uma particularidade de enorme importância, a epidemia da hiv/aids é mais do que uma questão biomédica, é uma construção

discursiva. O discurso que constrói o imaginário da hiv/aids e que possui papel central em como serão tratados e, na maioria das vezes, estigmatizados os infectados, é notavelmente um braço do discurso patologizador da homossexualidade, seja como doença moral ou como doença física. A crise da aids surge então como possibilidade de reforço desses discursos, utilizando homossexuais infectados como prova de uma suposta degeneração. A escolha do autor por essa doença insere o romance na teia discursiva da aids e da homossexualidade, pois, se “a AIDS é uma construção plural, se é uma teia discursiva, o fio literário se enreda (e, necessariamente, deve se enredar) com outros dessa mesma teia” (BESSA, 1997, p. 13).

O primeiro caso de hiv/sida foi registrado em 1983 em Portugal, apenas um ano depois do ciclo de debates “Ser (Homo)sexual”, considerado o primeiro evento de proporções nacionais, que acontece no Centro Nacional de Cultura em Lisboa. Segundo o histórico traçado por Ana Cristina Santos, após eventos e momentos dispersos marcantes nos anos 80, é apenas nos 90 que um ativismo gay se organiza de forma mais ativa em solos lusitanos (SANTOS, 2002, p. 597). É necessário lembrar que esse é um país com fortes influências judaico-cristãs e com uma concepção de família patriarcal nuclear como norma fortemente atrelada ao sentimento de nação e de constituição de um povo. A epidemia da SIDA começa apenas nove anos depois do 25 de abril e da redemocratização portuguesa e explode em um momento de incipiente organização do movimento gay, que logo se depara com uma nova e potente fonte de estigmatização. Em 2001, Portugal era considerado o país da Europa com o maior número de casos de hiv, de acordo com o *Relatório “Portugal – Infecção VIH/SIDA em números”*, publicado em 2013 com dados referentes aos anos de 2007 a 2011. No ano de publicação de *Última Paragem Massamá, 2011*, mil oitocentas e vinte duas pessoas foram infectadas no país, a maioria heterossexual.

Como aponta Santos, tanto a homossexualidade como o adultério são consideradas abominações pela maioria da população religiosa portuguesa (SANTOS, 2002, p. 600). Pedro Vieira une os dois: em um ato de traição Lucas se relaciona com um homem. A presença da religião no romance é constante, principalmente através de alusões e referências quase cômicas, estabelecendo a posição do narrador como alguém alheio aos dogmas cristãos

ao ponto de zombar deles e não compartilhar seus valores. “[...] um funcionário público a fazer as vezes do cordeiro de Deus que tira o pecado do mundo, ou que pelo menos o alivia, [...]” (VIEIRA, 2011, p. 112). Assim o narrador se refere a um Lucas prestes a sair escondido para encontrar João. É um narrador que escolher rir de todo habitualmente central e certo da cultura portuguesa e escolhe se aproximar das bordas e dar a quem lá está sua atenção, ainda que de passagem. Desde esse local, pode-se supor que a posição também irônica e descrente quanto às relações estabelecidas pelas personagens também provenha da desestabilização de tudo que se diz sagrado. O autor profana, no sentido proposto por Giorgio Agamben, aquilo que era reservado a poucos, trazendo descrições das vidas dissidentes dos habitantes das margens por vezes através de imagens sarcasticamente lúcidas do catolicismo, da família e de uma certa absolvição da doença antes reservada a deus; ele as “restitui ao uso comum” (AGAMBEN, 2007, p. 65). Essas considerações evocam o questionamento inicial acerca de qual o papel do hiv em *Última Paragem Massamá*.

Em seu livro *A Doença como Metáfora*, publicado em 1978, ou seja, antes da crise da aids, Susan Sontag escreve sobre o uso de doenças fisiológicas, ou seja, que afetam o corpo material, como metáfora para outras coisas, como acontecimentos sociais, econômicos e políticos, estados espirituais, relações morais, etc. Sua posição é basicamente de crítica a essa metaforização que desumaniza, estigmatiza e molda a percepção social da pessoa adoecida, influenciando as políticas públicas de saúde e as posturas médicas das quais está dependente. Desde a doença como punição divina, como desequilíbrio do corpo que evidencia um desequilíbrio da pólis, até como ferramenta retórica para denunciar os problemas sociais utilizada por pessoas de diferentes posições políticas, observa-se o entrecruzar de discursos variados que se interpelam e criam verdadeiras mitologias ao redor das doenças. O doente, no caso de Lucas, o infectado por hiv, é uma metáfora ambulante dentro da narrativa. Talvez um abuso proposital do clichê. Homem heterossexual trai sua namorada com outro homem, contrai o vírus e morre. Mas qual o ônus do emprego de uma imagem desse porte? Susan Sontag escreve em 1988, dez anos após a publicação de *A Doença como Metáfora* sobre a aids:

No caso da aids, a vergonha está associada à atribuição de culpa, e o escândalo nada tem de obscuro. [...] Não se trata de uma doença misteriosa que escolhe suas vítimas de modo aparentemente aleatório. De fato, contrair aids equivale precisamente a descobrir – ao menos na maioria dos casos até agora – que se faz parte de um determinado “grupo de risco”, uma comunidade de párias. A doença expõe uma identidade que poderia ter permanecido oculta dos vizinhos, colegas de trabalho, familiares e amigos. Ao mesmo tempo, confirma uma identidade, e, no grupo de risco mais atingido nos Estados Unidos num primeiro momento, o dos homossexuais masculinos, chegou a dar origem a uma comunidade, bem como a uma experiência que isola e expõe os doentes a discriminações e perseguições (SONTAG, 1988, p. 51).

Para Lucas contrair hiv significa exatamente isso, expor uma identidade, ou melhor, uma prática. Expor a hipocrisia da sociedade da qual não só faz parte, mas também continua a construir. Afinal, seus encontros com João são encobertos por uma mentira deveras clichê: João é transformado no colega Fontes da repartição e os encontros do casal são assim comunicados à Vanessa: “[...] estamos a combinar arranjar um grupinho pra jogar futebol de salão.” (VIEIRA, 2011, p. 97). Até mesmo depois da verdade ser revelada, Lucas continua a fingir arrumar a mochila esportiva antes dos encontros com João. Há um conforto nessa manutenção falsa das aparências na ordem heterossexual. A SIDA traz a verdade, a SIDA, até mesmo ao rasgar o tecido da normalidade, reconcilia os diversos mundos: são o mesmo mundo, é o mesmo mundo.

A doença como uma porta para o desvelamento de uma realidade oculta e de tabus culturais se faz presente em muitas obras, cruza o tempo e o espaço: *A Montanha Mágica* (1924) de Thomas Mann, *A Redoma de Vidro* (1963) de Sylvia Plath, *A Peste* (1947) de Albert Camus, *A Imaginária* (1959) de Adalgisa Nery, *Controle* (2019) de Natália Borges Polessa, pode-se continuar essa lista por páginas e páginas. Não causa surpresa que muitas dessas narrativas listadas possam ser consideradas romances de formação, o adoecimento funciona dentro delas como o corredor no qual os passos rumo a uma nova compreensão, agora não mais ingênua ou ludibriada, são dados. Tais

romances engendram algo que Virginia Woolf descreve em seu ensaio *On Being Ill* (1930) como o poder confessional da doença:

Há, confessemos (e a doença é o grande confessionário) uma franqueza infantil na doença; coisas são ditas, verdades que a respeitabilidade cautelosa da saúde esconde são reveladas. Acerca da simpatia, por exemplo, nós podemos viver sem ela. Essa ilusão de um mundo tão perfeitamente organizado que cada gemido ecoa, de seres humanos amarrados tão juntos por necessidades e medos em comum que a fisgada no pulso de um sente-a o outro, no qual não importa o quão estranha sua experiência, outros também a tiveram, no qual não importa o quão longe você viajou em sua mente, outros lá já estiveram antes de você — é tudo uma ilusão. Nós não conhecemos nossas próprias almas, imagine as almas dos outros. Seres humanos não andam de mãos dadas por todo o caminho. [...] Na doença esse fingimento acaba (WOOLF, 1964, p. 17, tradução nossa).<sup>3</sup>

*Última Paragem Massamá*, no entanto, não é um romance que apresenta a trajetória de um personagem que adoece e suas reverberações na auto percepção e percepção do mundo. Como apontado anteriormente, a doença é o culminar de uma sequência de episódios, os quais, por final, levam a uma suspensão da vida e de qualquer pensamento sobre ela. Tal negação a oferecer grandes fechamentos e lições morais sofisticadas aos leitores pode ser lida como um dos muitos traços pós-modernos que caracterizam o romance, traços que questionam os conceitos humanistas liberais, como a continuidade, a homogeneidade, a origem, a certeza, de forma a “indagar [a relação do romance] com a experiência.” (HUTCHEON, 1991, p. 84). Essa indagação se faz pelo abuso dos clichês: a religião cristã, a família nuclear patriarcal, o universo do trabalho e a própria nação perdem sua solidez

---

<sup>3</sup> “There is, let us confess it (and illness is the great confessional) a childish outspokenness in illness; things are said, truths blurted out, which the cautious respectability of health conceals. About sympathy for example; we can do without it. That illusion of a world so shaped that it echoes every groan, of human beings so tied together by common needs and fears that a twitch at one wrist jerks another, where however strange your experience other people have had it too, where however far you travel in your own mind someone has been there before you — is all an illusion. We do not know our own souls, let alone the souls of others. Human beings do not go hand in hand the whole stretch of the way. [...] In illness this make-believe ceases.” (WOOLF, 1964, p. 17).

através da voz do narrador. O rasgo na realidade, que denuncia a decadência de tudo que parecia ser basal, é o rasgo operado tanto pela homossexualidade, que parece, no entanto, não ser suficiente para que Lucas opere ele mesmo tal quebra, e, finalmente, pela aids.

Como disse Virginia Woolf, a doença carrega consigo a força de libertação das verdades que o mundo da saúde e dos saudáveis parece não ver (WOOLF, 1964, p. 17) e, talvez, seja essa a função da aids em *Última Paragem Massamá*. Não uma metáfora da decadência e destruição de um homem através da homossexualidade, mas uma metáfora da decadência e destruição de uma sociedade hipócrita. É imprescindível notar um certo anacronismo da visão cultural acerca da síndrome no romance, o que a transforma em mais um elemento que remete ao clichê como crítica. A imagem do portador do vírus cadavérico e à beira da morte, quiçá tenha sido superada, tanto por conta dos desenvolvimentos dos tratamentos, muito mais efetivos desde os anos 2000, quanto pelo desgaste – a repetição dessa imagem ela mesma banaliza, por uma espécie de adormecimento do choque em ver outro ser humano em tal condição, a necessidade da representação aids – é substituída pela imagem da cura e do coquetel (INÁCIO, 2016, p. 483). Contudo, ainda assim, o autor escolhe a imagem supostamente ultrapassada: Lucas trai Vanessa com João, contrai o vírus em uma orgia homossexual, definha e a leitora despede-se dele na iminência de sua morte. Porém, João, o homossexual assumido, sai incólume, quase como se, por habitar sua vida abertamente, sem esconderijos e mentiras absurdamente banais, ele não precisasse da doença para desvelar nada.

A tragédia do livro, como já admite o autor, é exatamente a fragilidade com que a tessitura da vida se despedaça e até mesmo o final é inconclusivo, nem mesmo essa tragédia se completa: a leitora não tem certeza se Lucas de fato morre, apesar de parecer impossível que sobreviva, e também não tem certeza se Vanessa morre, apesar de parecer também impossível que sobreviva. A última sentença do romance profana até a tragicidade do suicídio: “[...] caso contrário ainda falhar o objetivo, quem sabe continuas viva e com ambas as pernas amputadas, em homenagem ao teu duplo fracasso. Na vida como na morte.” (VIEIRA, p. 207, 2011). Mas tudo isso é o correr da vida, talvez nessa continuidade esteja algum tipo de redenção: assim era no Império

Romano, cenário da história paralela que acompanha cada capítulo do livro, assim é na Portugal de Vieira. No entanto, João, sai incólume.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

BESSA, Marcelo. *Histórias positivas: a literatura (des)construindo a AIDs*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

Direção Geral de Saúde. *Portugal – Infecção VIH/SIDA e Tuberculose em números* – 2013. Lisboa: 2013. Disponível em: <https://www.dgs.pt/estatisticas-de-saude/estatisticas-de-saude/publicacoes/portugal-infecao-vihsida-em-numeros-2013-pdf.aspx>. Último acesso em 07 jul 2020.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. História – Teoria – Ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. Disponível em: [http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/4Sem\\_02.html](http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/4Sem_02.html).

INÁCIO, Émerson da Cruz. Carga zerada: HIV/AIDS, discurso, desgaste, cultura. Em: *Via Atlântica 29, FFLCH/USP*, 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/118885>. Último acesso em 17 jul 2020.

INÁCIO, Émerson da Cruz. Outros barões assinalados: a emergência do discurso *gay* na produção literária portuguesa contemporânea. Em: *Anais do VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais*, Coimbra, 2004. Disponível em: <https://www.ces.uc.pt/lab2004/inscricao/pdfs/grupodiscussao2/EmersonInacio.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2020.

LOPES, Luís Pimenta. Um camarote para a CRIL: Suburban Spaces and Transculturality in Pedro Vieira's última Paragem Massamá. Em: PRATA, A. F.; WIESER, D. Eds. *Cities of the Lusophone World: Literature, Culture and Urban Transformations*. Oxford: Peter Lang, 2018, p. 113-131.

Observatório da discriminação em função da orientação sexual e identidade de género. *Números da Violência contra as Pessoas LGBT – 2013*. Portugal: 2014. Disponível em: <https://ilga-portugal.pt/noticias/Noticias/relatorioOBSERVATORIOlgbt.pdf>. Acesso em: 7 jul. 2020.

RAMOS, Diego Rogério. Composições enfermas – doença, crítica e música em Thomas Mann. *Em Kriterion*, Belo Horizonte, v. 59, n. 139, p. 109-132, 2018. Disponível em:

[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-512X2018000100109&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2018000100109&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 14 jul. 2020.

SANTOS, Ana Cristina. *Sexualidades politizadas: ativismo nas áreas da AIDS e da orientação sexual em Portugal*. Cad. Saúde Pública, Rio de Janeiro, v. 18, n. 3, p. 595-611, 2002. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-311X2002000300004>. Acesso em: 5 jul. 2020.

SILVA, Carlos Roberto da. *A estetização da doença na ficção de Lúcio Cardoso*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/ECAP-A7GNNQ>. Acesso em: 14 jul. 2020.

SONTAG, Susan. *Doença como metáfora / AIDS e suas metáforas*. Rio de Janeiro: Cia das Letras, 2007.

TONIETTI, Marcelo Augusto. Um breve olhar histórico sobre a homossexualidade. *Revista Brasileira de Sexualidade Humana*, v. 17, n. 1, p. 41-52, 2006. Disponível em: <http://pessoal.educacional.com.br/up/4660001/9842654/Revista%20Brasileira%20de%20Sexualidade%20Humana%20-%20volume%202017.pdf#page=37>. Acesso em: 17 jul. 2020.

VIEIRA, Pedro. “É condição da liberdade ser uma coisa transitória, ou que tem de ser sempre alimentada”. Entrevista a Mario Rufino. *Shifter*, 21 de maio de 2019. Disponível em: <https://shifter.sapo.pt/2019/05/pedro-vieira-mare-alta-entrevista/>. Acesso em: 17 jul. 2020.

VIEIRA, Pedro. “Quis fazer uma espécie de neo-realismo travestido.” Entrevista concedida a Hélder Beja. Parágrafo, Suplemento Literário do Jornal Ponto final, Macau, 2011. Disponível em <https://paragrafopontofinal.wordpress.com/2011/05/13/%E2%80%9CQuis-fazer-uma-especie-de-neo-realismo-travestido%E2%80%9D/>. Acesso em 05 jul 2020.

VIEIRA, Pedro. *Última Paragem Massamá*. Lisboa: Quetzal Editores, 2011.

WOOLF, Virginia. *The moment and other Essays*. London: Hogarth Press, 1964.

Recebido em 31 de Agosto de 2020.

Aceito em 30 de outubro de 2020.

# O EQUILÍBRIO PRECÁRIO ENTRE ARTE E REALIDADE: EM ABEL AZCONA

Djalma Thürler<sup>1</sup>  
Duda Woyda<sup>2</sup>

**Resumo:** O artigo, fruto de pesquisa sobre as infiltrações da performance no teatro contemporâneo, produzido na encruzilhada entre Arte, Ciências Sociais e Humanas, busca explorar as relações entre o teatro, corpo e colonialidade, a partir do trabalho realizado em duas obras do artista espanhol Abel Azcona, a saber, “España os pide perdón” e “Empatía y Prostitución”. Para pensar a experiência da decolonialidade na arte, optamos por intelectuais de caráter heterogêneo e transdisciplinar, dentre os quais Paul B. Preciado, Suely Rolnik e Rancière. Espera-se constatar que Azcona, enquanto artista contemporâneo, acredita na arte como um instrumento transformador, útil para a revolução micropolítica pensada por Preciado e que as obras autobiográficas aqui abordadas possuem marcadores políticos que expressam uma profunda rebelião contra a sociedade.

**Palavras-chave:** Arte contemporânea. Abel Azcona. Sexualidade. Decolonialidade.

## EL PRECARIO EQUILIBRIO ENTRE EL ARTE Y LA REALIDAD: EN ABEL AZCONA

**Resumen:** El artículo, fruto de la investigación sobre las infiltraciones de la performance en el teatro contemporáneo, pensado en la encrucijada entre el arte, las ciencias sociales y humanas, busca explorar las relaciones entre el teatro, el cuerpo y la colonialidad, partiendo del trabajo realizado en dos obras del artista español Abel Azcona, a saber, "España os pide perdón" y "Empatía y Prostitución". Para pensar en la experiencia de la descolonialidad en arte, elegimos intelectuales de carácter heterogéneo y transdisciplinario, entre ellos Paul B. Preciado, Suely Rolnik y Rancière. Se espera que Azcona, como artista contemporáneo, crea en el arte como instrumento transformador, que sea utilizado para la revolución micropolítica pensada por Preciado y que las obras autobiográficas que aquí se discuten tengan marcadores políticos que expresen una profunda rebelión contra la sociedad.

**Palabras clave:** Arte contemporáneo. Abel Azcona. Sexualidad. Descolonialidad.

---

<sup>1</sup> Professor do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e Diretor artístico da ATeliê voadOR Teatro: djalmathurler@uol.com.br.

<sup>2</sup> Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Ator e investigador da ATeliê voadOR Teatro. E-mail: dudawoyda@gmail.com.

“O que vou lhes contar, não o direi de minha cabeça; não fiz mais que retranscrever o que já estava escrito, ou o que já estava dito num manuscrito que encontrei e em confidências que surpreendi ou ouvi. Não sou eu quem falo, é um outro. E é esse outro que coloco em cena” (FOUCAULT, 2016, p. 143). Segundo Foucault, assim era a tradição dos romances do século XVIII, que anunciavam a própria narrativa sob um véu de verossimilhança. É dessa forma que Foucault inicia sua primeira sessão sobre os escritos de Sade. É dessa forma que iniciamos nosso ensaio.

Esse texto se debruça sobre duas obras de Abel Azcona (Pamplona/1988), “España os pide perdón” e “Empatía y Prostitución” que, juntas, poderiam funcionar como “um guia de resistência micropolítica em tempos de contrarrevolução” (PRECIADO, 2018a, p. 12) e desenvolver a ideia de Rancière, que estabelece as coordenadas sobre o regime estético da arte a partir das quais politizar a arte não visa fazer da arte precisamente o que falta à política (“estetização da política”), a fim de criar uma mobilização eficaz em um mundo amplamente desencantado com a política (RANCIÈRE, 2009).

Embora concordemos com Augusto Boal, que “a arte apresenta sempre uma visão de mundo em transformação e, portanto, é inevitavelmente política, ao apresentar os meios de realizar essa transformação” (BOAL, 2013, p. 30), na contemporaneidade tem sido difícil entender a relação entre arte e política de forma que ela não se resuma à prática artística como forma inovadora de alcançar certa identidade política, ou “porque mostra os estigmas da dominação, [ou] porque ridiculariza os ícones reinantes ou por que sai de seus lugares próprios para transformar-se em prática social etc” (RANCIÈRE, 2012, p. 52).

De outro modo, é igualmente difícil perceber a capacidade da arte de interferir em macropolíticas sem pensar na questão da “eficácia de uma distância e de uma neutralização” (idem, p. 56). A distância defendida por pensadores como Rancière não é a de ignorar o político, pelo contrário, consiste em saber que toda crítica precisa de distância e que o que é realidade não é algo dado de antemão, mas sim algo construído de uma forma imanente ao próprio discurso ético-estético-político, espécie de “invenção da natureza”

(SEGATO, 2018). Por outras palavras, cada exercício eficaz de resistência política consiste em mediar outra distância, outra suspensão onde o sujeito/objeto dialético nunca encontraria reconciliação – pois isso seria um sintoma de ter sido subsumido por uma razão utilitária, fetichista e cafetinada (ROLNIK, 2008).

Se a realidade é, portanto, uma construção social elaborada de forma crítica, o que estaria em causa seria minar essa realidade disposta de forma consensual e normativa, fracioná-la e multiplicá-la de uma forma controversa. A relação entre arte e política não é, portanto, a de permitir uma passagem da ficção artística à realidade, não se trata de se inserir no real ou de revelar o falso no mundo real, como exemplifica Rancière acerca da clássica cena teatral que “deveria ser um espelho ampliador em que os espectadores eram convidados a ver, nas formas da ficção, os comportamentos, as virtudes e os vícios humanos” (RANCIÈRE, 2012, p. 53); muito pelo contrário, trata-se de violar os pressupostos do real a partir de dentro, do exercício, da criação de um dispositivo ético-estético-político destinado a criar dissensos, fratura no campo do já dado, do ontológico, afinal a

ficção não é criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. E o trabalho que realiza dissensos, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação (RANCIÈRE, 2012, p. 64).

Dois eixos-chave carregam os parâmetros que definem a abordagem de Rancière à arte. O primeiro eixo é constituído pelo seu conhecido relato da modernidade estética como um “regime das artes” democrático, que rompe com o anterior, “representativo”, ao permitir que todos os sujeitos e todos os gêneros sejam apropriados em gestos expressivos. Estes gestos expressivos já não podem contar com as velhas regras e referências de representação e, por conseguinte, exigem formas criativas constantemente reinventadas. O segundo eixo emerge do dismantelamento do antigo regime de representação. É, portanto, um novo modo de criatividade expressiva inerente à ação individual e coletiva. A combinação destes dois princípios cria

as condições estruturais e as contradições do campo estético moderno, dentro do qual os artistas individuais definem as suas tarefas e encontram novos limites e dificuldades.

Abel Azcona é certamente um dos jovens artistas com maior projeção internacional, convidado de inúmeros museus, galerias e festivais internacionais e, também, muito apreciado no contexto da América Latina<sup>3</sup>. Numa época em que as previsões de Guy Debord (1997) foram confirmadas (tudo pode ser transformado em um espetáculo), parte dos críticos tem considerado seu trabalho como exibicionismo livre, embora para muitos outros tenha uma base introspectiva importante, uma vez que o artista usa a história da sua vida para se libertar das correntes do passado que o marcam até aos dias de hoje, como a prostituição da sua mãe, um pai desconhecido, a violência e a discriminação sexual, dias passados numa clínica psiquiátrica e várias tentativas de suicídio. A verdade é que, além de um contínuo exercício de autoconhecimento, todos os seus projetos autobiográficos tornam-se metadiscursos críticos a explorar alguns temas como abuso infantil, feminismo, sexualidade, desigualdades, política ou religião. Esses elementos são reunidos naquilo que para Azcona é o que acredita ser a função da arte, uma “prática política de subjetivação dissidente” (PRECIADO, 2018a, p. 16), de denúncia social e de exploração de *outras* subjetividades.

Por acreditar que poucas armas são mais políticas que o próprio corpo, é o seu corpo que, na maior parte das vezes, é utilizado como o principal instrumento para suas performances, sempre estimulantes, desafiantes e excitantes, um corpo-manifesto intencionalmente provocativo, causador de alguma modificação, alguma transformação no espectador. Aliás, Azcona prefere, o que ele chama de *visitante ativo* – aquele espectador que se irrita, que grita, que vomita ao vê-lo, que se escandaliza, que sai da galeria aos gritos, que denuncia – ao espectador que o aplaude. Essas reações que Azcona espera do seu visitante ativo não são difíceis de serem alcançadas, basta pensar nas

---

<sup>3</sup> Segundo o site <https://desdemisarrugascerebrales.wordpress.com/2014/04/07/abel-azcona-empatia-y-prostitucion/>, Azcona já expôs em seu trabalho em países como Espanha, Portugal, França, Itália, Dinamarca, Reino Unido, Alemanha, Grécia, Polônia, México, Venezuela, Equador, Peru, Argentina, Estados Unidos, Colômbia, China, Filipinas e Japão.

provoações causadas por *Amém*, performance na qual formou a palavra pederastia com hóstias consagradas.

Em resposta à repercussão conservadora e midiática de algumas de suas ações, Azcona teorizou sobre a capacidade catártica e discursiva de suas performances no manifesto artístico “Teoria Involuntária de uma Morte Confrontada”<sup>4</sup> (ITPD), assinado e apresentado em março de 2013, no Círculo de Bellas Artes, em Madrid. O manifesto é uma declaração sobre a elevação do conceito, a preeminência da ideia que impulsiona a ação e expõe a luta individual contra certas situações sociais, uma forma de denúncia sobre o regime “heteropatriarcal, colonial e neonacionalista” (PRECIADO, 2018a, p. 11). Todo o Manifesto é abordado em uma perspectiva muito humana, uma vez que, como mostra um de seus fundamentos, o número VI, o instinto de sobrevivência que nos acompanha pelo simples fato de sermos humanos, deve prevalecer.

### **A Espanha e os traumas coloniais**

Enquanto continua a pensar em trabalhos políticos e polêmicos, como é o caso de “España os pide perdón”, Abel Azcona planeja seu projeto mais importante, sua própria morte: “Minha morte virá em breve e será um processo artístico” (PARDO, 2020, s/d).

Em “España os pide perdón”, obra criada e iniciada em Bogotá em novembro de 2018 e que ainda avançará por cidades da América Latina, o que se busca é abrir um debate, uma reflexão sobre a posição da Espanha diante do colonialismo atual, ação que coaduna com um movimento internacional, uma vez que obras e ações contra o colonialismo ganham força na academia e nas artes em todo o mundo, problematizando estruturas eurocêntricas, entre elas a colonialidade triangular do ser, do saber e do poder. Sobre a diferença entre colonialismo e colonialidade, Castro-Goméz e Grosfoguel, explicam:

Nosotros partimos, en cambio, del supuesto de que la división internacional del trabajo entre centros y

---

<sup>4</sup> O manifesto original foi produzido conjuntamente com o artista Omar Jerez e pode ser consultado em: <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/presentacion-internacional-del-manifiesto-artistico-teoria-involuntaria-de-una-muerte-confrontada/>.

periferias, así como la jerarquización étnico-racial de las poblaciones, formada durante varios siglos de expansión colonial europea, no se transformó significativamente con el fin del colonialismo y la formación de los Estados-nación en la periferia. Asistimos, más bien, a una transición del colonialismo moderno a la colonialidad global, proceso que ciertamente ha transformado las formas de dominación desplegadas por la modernidad, pero no la estructura de las relaciones centro-periferia a escala mundial (CASTRO-GOMÉZ; GROSGUÉL, 2007, p. 13).

Por colonialidade, então, nos referimos “ao vínculo entre o passado e o presente, no qual emerge um padrão de poder resultante da experiência moderna colonial, que se moldura no conhecimento, na autoridade, no trabalho e nas relações sociais intersubjetivas (STREVA, 2016, p. 21), na continuação do exercício atemporal de poder articulado de forma binária e hierárquicas na construção de nossas subjetividades, desde o encobrimento do outro (DUSSEL, 1993) até a contemporaneidade, “logo, este conceito não se limita ao período de colonização, mas implica na continuidade de formas coloniais de dominação após o fim da colonização” (STREVA, idem), se refere ao processo contínuo e intensivo de dominação e exploração geográfica, política, econômica, cultural e epistemológica.

Seguindo esse pensamento, Azcona compreende que a Espanha deve pedir desculpas às suas colônias pelos *traumas coloniais* (SIMAS; RUFINO, 2019, p. 13), pelos crimes contra a sua cultura, tais como genocídio, tráfico de escravos, exploração dos recursos naturais, doenças e destruição do seu patrimônio. Foi com essa intenção, a de compreender o “colonialismo como espectro do terror, política de morte e desencanto que se concretiza na bestialidade, no abuso, na produção incessante de trauma e humilhação” (idem, p. 12) que, em junho de 2020, a estátua do escravocrata britânico Edward Colston foi jogada nas águas do porto de Bristol, na Inglaterra. É preciso lembrar que após o assassinato de George Floyd, nos Estados Unidos, e das inúmeras manifestações do *black lives matter*, o movimento contra as estátuas ligadas ao colonialismo/colonialidade e à escravidão cresceu nos EUA e se expandiu pelo mundo.

A ação, segundo reportagens como “Derrubar estátuas, reescrever a História”, da Mídia Ninja, inspirou e segue inspirando outras derrubadas de monumentos de figuras coloniais em vários países:

Derrubar uma estátua é também uma maneira de incentivar debates sobre o tema e divulgar o movimento. O próprio vídeo se torna um documento histórico com seu valor próprio e a queda da estátua acrescenta detalhes tanto na história da escravidão quanto na história contemporânea (Mídia Ninja, 2020, s/p).

Ainda segundo a matéria da Mídia Ninja, “ao longo da história, existiram três maneiras de se lidar com os chamados ‘monumentos polêmicos’: retirar completamente os monumentos, retirar as estátuas e deixar os pedestais, ou simplesmente mantê-los” (idem). Concordando com a matéria da Mídia Ninja, a jornalista Waafa Albadry, em sua coluna “Let’s topple statues to decolonize”, o derrubamento de estátuas não apaga a história, “é antes um protesto político contra a celebração de uma história ou presente comuns, em que um lado ainda sofre as consequências daquela história”<sup>5</sup> (ALBADRY, 2020, s/p).

Na contramão desse entendimento, uma carta assinada por mais de 150 escritores, acadêmicos e intelectuais, publicada em 07 de julho de 2020, reconhece a legitimidade dos protestos em prol da justiça racial e social, bem como os apelos mais amplos para discutirmos a igualdade e a inclusão em nossa sociedade, no entanto destacam que esse reconhecimento também intensificou um novo conjunto de atitudes morais e compromissos políticos que tendem a enfraquecer e restringir o debate<sup>6</sup>.

Abel Azcona acredita que algumas obras de arte existem para lembrar, precisamente, aquilo que se quer esquecer e, por isso não acha que derrubar estátuas seja a ação decolonial mais potente e encontra outras

---

<sup>5</sup> rather, it is a political protest against the celebration of a common history or present, where one side is still suffering the consequences of that history — Tradução nossa.

<sup>6</sup> A matéria na íntegra pode ser lida em <https://harpers.org/a-letter-on-justice-and-open-debate/>. Acesso em 08 jul. 2020. Antes do fechamento deste artigo, a escultura de Edward Colston fora substituída em 15 julho de 2020 pela estátua de uma mulher negra com o punho erguido no ar em homenagem a Jen Reid, manifestante fotografada sobre o pedestal onde ficava a estátua de Colston.

brechas de engendrar um discurso, um debate com base decolonial, como tem feito em toda a sua obra, seja

através do uso de manifestos, de uma gama de estratégias políticas e de novas tecnologias de representação, utopistas radicais continuam a procurar diferentes maneiras de ser no mundo e de ser em relação um com o outro do que aquelas prescritas para o sujeito liberal e consumidor (HALBERSTAM, 2020, p. 20).

Em maio de 2020, portanto, não derrubara literalmente nenhuma estátua, mas entrou no debate decolonial quando Havana acordou com seu último trabalho. A mensagem “España os pide perdón” pode ser lida em uma multidão de cartazes que encheram a capital de Cuba e devem ser levadas, ainda, para cerca de 20 cidades onde a Espanha deixou sua marca colonial.



Estudio Abel Azcona twitter

A arte inadequada (HALBERSTAM, 2020) de Azcona é múltipla e variada, vai desde a performance até instalações, esculturas, arte em vídeo, pintura ou escrita, com obras literárias que vão desde ensaios a textos literários ou memoriais, como foi o caso de “Los pequeños brotes” (2019), mas todos com um agudo caráter crítico, político e social e, certamente, nenhum deles deixará o espectador indiferente.

“España os pide perdón” por exemplo, gera um debate atual sobre a violência cometida pelos países europeus durante a invasão colonial e nos permite, ao menos, duas indagações: Qual o papel que a Espanha tem desempenhado na América Latina enquanto instância colonizadora em disputas políticas pelo imaginário social e, uma segunda, decolonialmente, como e de que maneira escancaramos as consequências do colonialismo eurocêntrico e resgatamos uma identidade silenciada?

“España os pide perdón” é uma intervenção urbana, um trabalho de instalação em que esta frase é inserida no dia a dia do cidadão, seja através de cartazes, instalações, banners, anúncios e pinturas nas próprias fachadas dos museus mais importantes de cada capital latino-americana, uma modalidade da arte contemporânea que acredita na capacidade crítica e reflexiva do público,

pois pede uma interpretação ativa, pode unir diversos meios de pensamento, relacionar-se a vários contextos e é suscetível a múltiplas interpretações, promovendo o tipo de entendimento exigido por uma sociedade pluralista, nas quais grupos podem coexistir com diferentes histórias, valores e pontos de vista (FONSECA, 2007, p. 40).

Para Cristina Híjar (2020), diferentes termos foram elencados para tentar capturar esse movimento nas Artes: arte política, arte militante, arte urgente, arte participativa, arte relacional, ativismo, etc., mas considera que cada uma dessas denominações pode ser útil e justificada, aplicada a situações e análises específicas, dependendo da ênfase que se busca. Para a autora, o que importa

es responder a las preguntas de por qué, desde dónde, cómo, con y para quién se produce todo este universo de significación que nos circunda y afecta de muy diversas maneras en un momento histórico en el que compartimos, a escala mundial, los mismos problemas, los mismos agravios, las mismas preocupaciones, sujetos a un orden mundial de despojo en el que todos somos desechables en función de la máxima ganancia económica para una “clase mundial” que no entiende ni le importa la lucha por la vida emprendida por quienes no se

conforman y no se resignan a un único y desastroso futuro posible para la mayoría (HÍJAR, 2020, p. 7).

Azcona, com “España os pide perdón” opta pela convergência entre a arte e o ativismo como uma ferramenta de catarse e empoderamento numa obra crítica, irônica e provocadora que acredita na reparação, na reconstrução da história:

A veces hay que reabrir la historia, reconstruirla y repararla en común... Desde luego, la palabra 'perdón' tiene esa parte irónica de que el perdón muy cristiano y muy católico, y justamente esa herencia de esta invasión que fue patriarcal, evangelizadora, católica... Utilizar esta palabra que ellos mismos usan con un afán católico, me parecía que tenía ese punto de doble sentido. Me parece una metáfora bela (DDC, 2020, s/p).

Para o artista, este debate deveria ter sido encerrado a mais de 500 anos, pois o perigo de uma única história (CHIMAMANDA, 2019) impediu que a América Latina pudesse reconhecer o *carrego colonial* (SIMAS; RUFINO, 2019, p. 22) e que nunca houve glória alguma a ser comemorada, mas, ao contrário, violência/terror despossessão, extrativismo, “assassinato, cárcere, tortura, desmantelo cognitivo e domesticação dos corpos, [...] desarranjo das memórias e saberes ancestrais” (Idem, p. 20) e, mais, que esse investimento na “produção do esquecimento” (idem, p. 20) tem sido parte importante do terror do colonialidade até hoje. É por isso que “España os pide perdón” tem papel importante enquanto uma obra que cria diálogos entre a cidade e a história, analisando os discursos hegemônicos como dispositivos para apoiar seus preconceitos que identificam a fé católica com a civilização e, ainda, fazendo a sociedade pensar criticamente essa relação, em por que ainda existem avenidas em cidades como Madri e Barcelona com os nomes de Pizarro e Colón? E por que o dia 12 de outubro é a data em que se comemora o Dia Nacional da Espanha? Azcona acredita que é um assunto atual

y que hay que revisar para que la gente cuando camine por las calles de La Habana, Bogotá o Lima reflexione por qué todavía en España el 12 de octubre, Día de la Hispanidad, sigue siendo de celebración, cuando debería

ser de pedir perdón por ese acto genocida que fue todo el colonialismo (HUERGA, 2020, s/p).

Para Azcona, a Espanha, que nunca condenou o franquismo, por exemplo, tem pouca memória histórica. A provocação de Azcona sobre civilização e barbárie segue avançando por outros países, como podemos notar na imagem “Monumento a Cristóvão Colombo”, no centro da cidade de Bogotá.



Estudio Abel Azcona twitter

Evidentemente a reação a “España os pide perdón” foi como Azcona esperava, uma vez que o artista “se alinha àqueles que procuraram sentimentos diversos do orgulho e da autoafirmação tão em voga partir dos

anos 1960 nos movimentos minoritários” (LOPES, 2020, p. 14) e opiniões cheias de raiva e repugnância lotaram o *twitter* do artista, como podemos perceber nessa postagem:



O leitor, nota-se, conhece a obra de Azcona, haja vista a referência que faz a “Amém”, a obra que “profanaba hostias”<sup>7</sup> e, também, a própria vida do artista, já que se utiliza da sua biografia para desqualificar sua obra. Mas o que mais chama a atenção nos comentários, é o debate sobre o *status* da arte contemporânea, originalmente iniciado por Marcel Duchamp e amparado pelas experiências dos seus *ready-mades* “Fontaine” (1917) e “Porte-bouteille” (1914), por exemplo. A assinatura do artista, que em boa hora sublinha que “isto é arte”, coloca em perspectiva a famosa fórmula de Duchamp de que “é o espectador que faz a obra”, por outras palavras, o artista reconhece o poder do espectador para dar sentido ao que lhe é dado ver. É o que acontece com Azcona quando utiliza do próprio corpo como suporte estético, ou mesmo como uma mercadoria, como veremos em sua próxima obra.

### **Empatia e prostituição – um corpo que obriga o espanto**

“Empatía y Prostitución” é uma ação performática concebida, desenvolvida e executada por Azcona nas cidades de Bogotá (Colômbia), Madrid (Espanha) e Houston (Estados Unidos), em três ciclos claramente diferenciados realizados durante os anos 2013 e 2014. O primeiro ciclo do projeto foi concebido e realizado na Galeria Santa Fé, em Bogotá, em fevereiro

---

<sup>7</sup> Sobre esta obra, sugerimos a leitura de *(cu)nhantã tem, (cu)rumim também: políticas de subjetivação em imagens de Abel Azcona* (2020), de Djalma Thürler, Duda Woyda e Olinson Valois.

de 2013. O segundo ciclo em Madrid pela Galería Factoría de Arte y Desarrollo, por ocasião da Salão de Arte de Madrid, no mesmo ano, e a terceira e última fase foi realizada em fevereiro de 2014 como peça de abertura da Bienal Internacional de Arte Performativa de Houston. A documentação, arquivo e instalações físicas de cada uma das três fases de “Empatia e Prostituição”, ao longo de 2013 e 2014 geraram diferentes exposições e instalações em cidades como Pamplona, Madrid, Paris, Tirana, Bogotá, Cidade do México, Nova Iorque e Houston.

Néstor Llopis, curador e historiador da arte, da Universidade de Valência, apresentou desta forma o trabalho de Azcona:

Cien pesos colombianos, un euro o un dólar por tres minutos, con esta premisa encontramos al artista desnudo y tendido sobre una cama. Tres minutos en los que su cuerpo será propiedad de quien lo quiera y pague por él, tres minutos en los que crear un vínculo forzado es la única posibilidad de vínculo. Desarrollarse en un vientre propiedad del mejor postor, ser el resultado de un encuentro entre desconocidos cuyo nexo parte de una billetera, convierte un puñado de monedas y un cuerpo ofrecido como objeto (a)sexual en el medio de conexión. Un cuerpo atrofiado que no es capaz de encontrar vínculo alguno si no es mediante imposiciones, que desconoce el proceso de unión y empatía natural al ser educado como catalizador de deseos ajenos. La reproducción de su proceso de concepción, de las circunstancias y emociones que en él intervinieron, son el modo en el que Azcona establece esa conexión empática con su madre biológica (LLOPIS, s/d, s/p).

Artista hiperativo, que cria continuamente projetos que denunciam o *cistema* (GUZMÁN, 2014), em especial o fundamentalismo religioso, Abel Azcona assume, a cada novo trabalho, novos riscos. Neste trabalho, o seu corpo se transforma em uma instalação viva. O público o encontrava completamente nu e deitado em posição fetal no centro do que seria o seu quarto e numa cama, onde os sexpectadores (CORRONS, 2020) são convidados para uma experiência do espanto que

requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (LARROSA, 2015, p. 25).

Dessa cama, com lençóis brancos, ele desafia o espectador a deixar de ser um estranho voyerista e a tornar-se parte da obra de arte com ele, podendo fazer com seu corpo o que quisessem, enquanto o resto da audiência assistia. Talvez seja importante frisar que a opção pela cor branca nos lençóis tenha servido para dar à ação performativa uma atmosfera particular, que representasse o estado psicológico, o seu mundo psíquico e, também, a criação de *outros* espaços, de heterotopias, ou seja, lugares onde uma utopia é realmente realizada<sup>8</sup>, espaços *em branco* que permitem qualquer escritura, a janela aberta para a realização da imaginação sexual e suas das fantasias e prazeres.

O corpo de Azcona transforma o espectador em verdadeiro “performer” e com essa mudança de papéis, procura empatia, a construção de algum vínculo, não apenas com a sua mãe, mas também com o próprio espectador:

Nací de la compra del cuerpo de mi madre, y la venta del mío hace que mi piel se sienta como ella aquella noche. A lo largo de mi vida no me he dejado lastimar. He intentado no vincularme para no sufrir. Abandonos de los que no soy culpable, a lo largo de mi infancia y mi adolescencia han hecho que tenga terror a sentir. Y el terror a sentir por su lado, ha conseguido eliminar de mi esa capacidad, un paso adelante, o atrás según se mire, en la evolución. En mi evolución. Que sin querer se encontró

---

<sup>8</sup> Heterotopia (do grego topos, "lugar", e heterotopia, "outro": "outro lugar") é um conceito forjado por Michel Foucault numa conferência de 1967 intitulada "Des espaces autres". Foucault explicou então que as heterotopias são "tipos de utopias realmente realizadas".

lo peor de la evolución de otros siendo tan solo un niño. Nací siendo un hijo de puta. Siempre dicen que heredamos cosas de nuestras madres, en mi caso, este es uno de los pocos datos que tengo de la mía. Es mi herencia. Ciento treinta y nueve personas han pasado por mi cuerpo desnudo y herido en esta experiencia, marcada por el dolor, el aprendizaje y la denuncia. Mientras me lamían, me dañaban o me escupían, las lágrimas permanecían en mis ojos, dispuestas a aparecer (AZCONA, 2014, s/p).



Estudio Abel Azcona twitter

Segundo Azcona, a abordagem foi extremamente simples:

Expus uma cama com o meu corpo nu, e convidei o espectador a ficar comigo na cama durante três minutos por um euro, um dólar ou cem pesos colombianos, dependendo do país. Após o pagamento, o espectador estava livre para exercer ou “atuar” comigo como desejasse. Foi fascinante e surpreendente ver como o espectador estava totalmente ligado, no sexo ou com outros comportamentos... Alguns já estavam à espera da sua vez, sem roupa, para que pudessem aproveitar melhor

o tempo. Foi um desafio que ainda hoje me surpreende quando vejo algum vídeo das reações da audiência (LAPIDARIO, s/d, s/p).

Foi assim que na Bienal Internacional de Performance de Houston, onde “Empatia e Prostituição” foi apresentada em 2014. Os *visitantes ativos*<sup>9</sup>, os sexpectadores pagaram pelo corpo de Azcona, ora para sufocá-lo, ora para espancá-lo, mas, também, para acariciá-lo, pular seminus em cima de um colchão, tomar água ou comer um sanduíche<sup>10</sup>, sem dúvidas, uma ação onde o espectador deixa seu papel passivo para trás e desencadeia a ação sobre o artista, agora um objeto, em busca de um curto circuito em processos históricos de normalização daqueles corpos, já que

a normalização é um dos processos mais sutis pelos quais o poder se manifesta no campo da identidade e da diferença. Normalizar significa atribuir a essa identidade todas as características positivas, em relação às quais as outras identidades só podem ser avaliadas de forma negativa. A identidade normal é ‘natural’, desejável, única” (SILVA, 2014, p. 82).

Azcona é conhecedor de Foucault e reconhece que “o poder ganha impulso pelo seu próprio exercício” (FOUCAULT, 2014, p. 50). Nesse sentido, *cultivando a arte do encontro* como espanto, seu sexpectador – diferentemente do espectador aristotélico (que delegava poderes ao personagem para que este atuasse e pensasse em seu lugar), e igualmente diferente do espectador brechtiniano (que delegava poderes ao personagem para que este atuasse em seu lugar, mas se reservava o direito de pensar por si mesmo, muitas vezes em oposição ao personagem) – age de forma semelhante ao que pensou Augusto Boal sobre o espectador da “Poética do Oprimido”, ele “assume um papel protagônico, transforma a ação dramática inicialmente proposta, ensaia soluções possíveis” (BOAL, 2013, p. 124). Desse modo, a

---

<sup>9</sup> A participação do público é um dado importante que permeia a prática artística contemporânea.

<sup>10</sup> Partes da performance podem ser vistas aqui: <https://artelaguna.world/performance/empatia-y-prostitucion-empathy-and-prost.29293/>.

performance de Azcona enquanto *políticas performativas*, concordando com Preciado,

muito além da resignificação ou da resistência à normatização, se transformarão em um campo de experimentação, um lugar de produção de novas subjetividades e, portanto, uma verdadeira alternativa às formas tradicionais de fazer política” (PRECIADO, 2018b, p. 387).

Tal como para Rancière, é “um teatro sem espectadores, em que os assistentes aprendam em vez de ser seduzidos por imagens, no qual eles se tornem participantes ativos em vez de serem *voyeurs* passivos” (RANCIÈRE, 2012, p. 9).

Nessa ação performática, o sexpectador transforma sua intimidade em extimidade e contribui para a criação de novo material, reformulando o papel de “olhar sem ser visto” para o de “olhar e ser visto”, numa nova dinâmica de voyeurismo, a exemplo de Bogotá, onde mais de 50 pessoas passaram pela cama de Azcona e 500 pessoas o assistiram fazendo sexo. Sem dúvida, uma viagem “para pensar o desenraizamento e o trânsito, para pensar um percurso e também um viajante que, necessariamente, se apresentam mais difusos, confusos e plurais do que aqueles das antigas novelas de formação” (LOURO, 2010, p. 204); uma experiência que revela os desejos reprimidos, carentes e a empatia daqueles que compram um corpo esperando que isso os ajudasse a encontrar seus próprios laços. O corpo prostituído de Azcona e o seu uso com propósitos sexuais e de prazer, mas sempre crítico é, além de reflexão sobre a sua/nossa própria experiência pessoal, uma provocação sobre “o sistema de sexo/gênero [que] deve ser reorganizado por meio da ação política” (RUBIN, 2017, p. 55).

Perguntado por Josep Lapidario se, em sua cama houve mais quem o abusasse ou o consolasse, Azcona respondeu:

Había más gente con ganas de ejercer sobre mí violencia, abuso e incluso golpes, pero la verdad es que al final se llegó a un equilibrio... Muchas personas que nunca hubieran tomado parte en ese proyecto vieron esa violencia que se ejercía contra mí y les motivó a participar

de otros modos: sentándose para hacerme el bien, cantarme, acunarme. Una especie de yin y yang, una alternancia: un cliente bueno y otro malo, uno bueno y otro malo. Había buena gente que se levantaba e intentaba apartar de mí a los que me hacían daño, y no les dejaban volver a sentarse a mi lado. Se creaba de alguna manera un debate alrededor de qué estaba haciendo, los límites del arte... La sala estaba rebotante de energía (LAPIDARIO, s/d, s/p).

Entendemos que, tanto o sexpectador – por razões óbvias –, quanto o voyerista são colocados em cena enquanto *corpos estranhos*, ou seja, não só o (sex)pectador que tem relações sexuais com Azcona, mas também o lugar ocupado pelo espectador em “Empatia e Prostituição” atua como um ato de sublimação. Ao tomar o que pertence à pornografia e associá-la à empatia que nunca teve da mãe prostituta, Azcona transgride, transforma, sequestra a imagem sexual, que deixa de ser exclusivamente pornográfica, excitante e masturbatória e convida o espectador a apreender imagens pornográficas de uma forma cognitiva, afetiva e intelectual.



Estudio Abel Azcona twitter

A ação performática de “Empatia e prostituição” enquanto performance artística, esta “*art vivant mis en œuvre par des artistes*”<sup>11</sup> (GOLDBERG, 2001, p. 9), equilibrada precariamente entre arte e realidade, é uma instalação que assume a forma de uma improvisação, porque não se trata de interpretar ou representar um papel, não é um ato de imitação, um saber-fazer técnico como fazem o atores no cinema e no teatro realistas, mas um verdadeiro acontecimento, único, o que José A. Sánchez (2007) denominara como “Prácticas de lo real en la escena contemporánea”, que ocorre com:

La superposición de historia y memoria, paralela a la superposición de lo público y lo privado, constituye un punto de partida recurrente en el trabajo escénico de numerosos colectivos latinoamericanos [...] para quienes la restitución de lo acontecido constituye en sí mismo un instrumento de intervención social. La voluntad de dar voz a los otros tiene continuidad en la obra de quienes pretendieron directamente hacer actuar a los otros, por medio de prácticas participativas de carácter revolucionario, o por medio de juegos subversivos, concebidos como ejercicios de afirmación o resistencia (SÁNCHEZ, 2007, p. 6).

Ter nascido do ventre de uma prostituta, tendo sido concebido por engano e a um preço, ter sido rejeitado durante a gravidez e abandonado subsequentemente torna impossível o exercício de empatia com o seu passado. Por isso, Azcona usa a arte como catarse, “seja qual for o canal de expressão, pensamos/criamos porque algo de nossas vidas nos força a fazê-lo para dar conta daquilo que está pedindo passagem em nosso dia a dia – nada a ver com a noção de ‘tendência’, própria da lógica midiática e seu princípio mercadológico” (ROLNIK, 2006, p. 2).

Neste projeto, o *enfant terrible* da arte contemporânea espanhola, que tem transformado o seu próprio corpo e a sua presença em território indispensável para a experimentação, se aproxima da *eficácia estética*, pensada por Rancière (RANCIÈRE, 2012), mesmo que se utilize da sua autobiografia para contar uma história marcada pela dor física e emocional.

---

<sup>11</sup> “arte viva dos artistas” (tradução nossa).

Suas ações performáticas mais pessoais e reflexivas parecem criadas por necessidade, formulam narrações corporais em torno do auto exploração e da experiência de vida para a busca de um equilíbrio entre a catarse e a saúde mental. Mais tarde, trabalhos com conteúdo mais sócio histórico e político juntaram-se às obras iniciais, com temas facilmente reconhecíveis, como os direitos civis, aborto, abuso colonial, liberdade de expressão e religião, que o afetam diretamente.

Tanto “España os pide perdón”, quanto “Empatia e Prostituição” concordam quando Azcona pensa, que

os artistas de performance y los contemporáneos en general, tenemos el deber de dinamitar “lo bonito”, la técnica y el arte sin sentido. Somos artistas, militantes y activistas. La revolución será artística, o no será. Empleamos el cuerpo como elemento de acción, la transgresión como herramienta y la conceptualidad como esencia. Construimos con nuestra experiencia, nuestras heridas y nuestra memoria. Creemos en arte resiliente, un arte de regeneración. Creemos en una regeneración artística (AZCONA, 2017, s/p).

Que torne toda injustiça visível através do rito performativo, que suas radicalidades críticas envolvam e comprometam o espectador em repreender e denunciar moralmente uma sociedade colonial, misógina e hipócrita.

É possível dizer, à guisa de conclusão, que as obras aqui abordadas são atos de desobediência e possuem marcadores de caráter autobiográfico e político que expressam uma profunda rebelião contra a sociedade. Azcona, como artista contemporâneo, como um criador de arte política acredita na arte como um instrumento transformador, útil para a revolução micropolítica pensada por Preciado (2018a) anunciada no início deste ensaio. Ainda podemos concluir mais, que acreditar que sua arte é narcisista e exibicionista, que não tem nenhuma carga ou reivindicação política, é saber pouco sobre arte contemporânea.

## Referências

AZCONA, Abel. Artistas de mierda. Plataforma de Arte Contemporâneo. 2017. Disponível em: <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/artistas-de-mierda/>. Acesso em: 22 jul. 2020.

AZCONA, Abel. *Los pequeños brotes*. Espanha: Ed. Dos Bigotes: Edição do Kindle, 2019.

AZCONA, Abel. *Empatía y Prostitución en Madrid*. In: <https://abelazcona.art/Empatiaypros-titucion>. 2014.

ALBADRY, Wafaa. *Opinion: Let's topple statues to decolonize*. 17 jun. 2020. In: <https://www.dw.com/en/opinion-lets-topple-statues-to-decolonize/a-53840540>. Acesso em: 8 jul. 2020.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CHIMAMANDA, Ngozi Adichie. *O perigo de uma única história*. Trad. Julia Romeu. São Paulo: Cia das Letras, 2019.

CASTRO-GÓMES, Santiago. GROSFOGUEL, Ramón (ed.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá, Siglo del Hombre Editores. 2007.

CORRONS, Fabrice. *Deseo y actuación del sexpectador en el acontecimiento performativo de la era digital*. Bulletin of Spanish Studies, 97:1, 51-68, 2020.

DDC. ¿Por qué 'España os pide perdón'? Abel Azcona responde sobre su obra reciente en Cuba. 2 jun. 2020. In: [https://diariodecuba.com/cultura/1591114740\\_22709.html](https://diariodecuba.com/cultura/1591114740_22709.html). Acesso em: 8 jul. 2020.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DUSSEL, Enrique. 1492: *O encobrimento do outro: a origem do mito da modernidade. Conferências de Frankfurt*. Trad. Jaime A. Clasen. Rio de Janeiro: Petrópolis: Vozes, 1993.

FONSECA, Maria da Penha. *Instalações Artísticas e suas contribuições para um Processo Educativo em Arte*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), 2007.

FOUCAULT, Michel. *Préface à la transgression*. Paris: Ed. Lignes, p. 16-17, 2012.

FOUCAULT, Michel. Sexo, Poder e Política da Identidade. In: *Ditos & Escritos IX: Genealogia da*

*ética, subjetividade e sexualidade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

FOUCAULT, Michel. *A grande estrangeira: sobre literatura*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

GOLDBERG, Roselee. *La Performance du futurisme à nosjours*. Trad. Christian-Martin Diebold. Paris: Ed. Thames & Hudson, 2001.

GUZMÁN, Boris Ramírez. Colonialidad e cis-normatividade. Entrevista con Viviane Vergueiro. 2014. In: <https://iberoamericasocial.com/wp-content/uploads/2015/01/Ram%C3%ADrez-B.-2014.-Colonialidad-e-cis-normatividade.-Entrevista-con-Viviane-Vergueiro.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2020.

HALBERSTAM, Jack. *A arte queer do fracasso*. Trad. Bhuvli Libanio. Recife: Cepe, 2020.

HÍJAR, Cristina. Arte y política. *Revista Arbitrada de Artes Visuales*, Tercera Época, enero/junio, 2020.

HUERGA, Yolanda. El perdón de España con temas pasados y presentes. 3 jun. 2020. In: <https://www.radiotelevisionmarti.com/a/el-perdón-de-españa-con-temas-pasados-y-presentes/266335.html>. Acesso em: 8 jul. 2020.

LAPIDARIO, Josep. Abel Azcona: Un artista cómodo no me vale, no es contemporáneo, no es nada. In: <https://www.jotdown.es/2015/09/abel-azcona-un-artista-comodo-no-me-vale-no-es-contemporaneo-no-es-nada/>. Acesso em: 17 jul. 2020.

LARROSA, Jorge. *Tremores: escritos sobre experie<sup>^</sup>ncia*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

LOPES, Denilson. Prefácio. A força do fracasso. In: *HALBERSTAM, Jack*. Trad. Bhuvli Libanio. Recife: Cepe, 2020.

LLOPIS, Néstor. Abel Azcona. s/d. In: <https://abelazcona.art/empatiayprostitucion>. Acesso em: 12 jul. 2020.

LOURO, Guacira Lopes. Viajantes Pós-Modernos II. In: LOPES, Luiz Paulo da Moita;

BASTOS, Liliana Cabral (Org.). *Para além da identidade: fluxos, movimentos e trânsitos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Mídia Ninja. *Derrubar estátuas, reescrever a História*. 22 jun. 2020. In: <https://domtotal.com/super-dom/1001/2020/06/derrubar-estatuas-reescrever-a-historia/>. Acesso em: 8 jul. 2020.

PARDO, Sara. “España os pide perdón”, la disculpa por el colonialismo. 5 jun. 2020. In: <https://elcofresuena.es/arte/espana-os-pide-perdon-la-disculpa-por-el-colonialismo/>. Acesso em 08 jul. 2020.

PRECIADO, Paul B. La izquierda bajo la piel. Um prólogo para Suely Rolnik. In: *Esferas da insurreição. Nora para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições, 2018a.

PRECIADO, Paul B. *Texto Junkie. Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2018b.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF; Martins Fontes, 2012.

ROLNIK, Suely. Geopolítica da cafetinagen. In: *Fazendo Rizoma: pensamentos contemporâneos*. (Org.). FURTADO, Beatriz; LINS, Daniel. São Paulo: hedra, 2008.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2006.

RUBIN, Gayle. *Políticas do sexo*. Trad. Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

SANCHEZ, José Antonio. Prácticas de lo real en la escena contemporánea. Madrid, Visor Libros, 2007. In: [http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/pdf/n3\\_01.pdf](http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/pdf/n3_01.pdf). Acesso em: 12 jul. 2020.

SEGATO, Rita. *Contra-Pedagogías de la crueldade*. Cidade Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018.

SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Flecha no tempo*. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

STREVA, Juliana Moreira. *Colonialidade do ser e corporalidade: o racismo brasileiro por uma lente descolonial*. Revista Antropolítica, n. 40, Niterói, 2016, p. 20-53.

THÜRLER, Djalma; WOYDA, Duda; VALOIS, Olinson. (cu)nhantã tem, (cu)rumim também: políticas de subjetivação em imagens de Abel Azcona. *Revista Digital do LAV*, vol. 13, n. 2, mai./ago, 2020, p. 76 -99.

Recebido em 29 de julho de 2020.

Aceito em 30 de outubro de 2020.

# “I’M NOT AFRAID OF BEING CALLED A LOSER”: THE ISSUE OF AGENCY IN FINN’S IDENTITY CONSTRUCTION IN THE TELEVISION SERIES *GLEE*

Leonardo da Silva<sup>1</sup>

**ABSTRACT:** This article analyzes the television series *Glee* and discusses the ways in which Finn’s identity construction – and his irresolution – can be read counter-hegemonically as fostering political agency. In order to do so, I discuss the concepts of identity and agency and notions such as *social location* and *identification* while conducting a textual analysis of specific scenes that pertain to the first season of the series. The analysis highlights that the character’s experience with the Glee club seems to be important for the constant re-construction of his identity. Such reconstruction is always part of a double movement: Finn, as a postmodern subject, is overtly contradictory. While his identity construction can be considered transgressive, at times his actions are in fact very conservative. Finn’s identity construction seems to demonstrate the ways in which *Glee* can be considered an example of postmodern contingency while being inserted simultaneously within restraining hegemonic discourse.

**Keywords:** Identity. Agency. Television series *Glee*. Postmodern subject.

## “NÃO TENHO MEDO DE SER CONSIDERADO UM PERDEDOR”: A QUESTÃO DA AGÊNCIA NA CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA DE FINN NA SÉRIE DE TELEVISÃO *GLEE*

**RESUMO:** Este artigo analisa a série de televisão *Glee* e discute como a construção identitária do personagem Finn – e sua irresolução – pode ser lida contra hegemonicamente de forma a promover agência política. Para tanto, discuto os conceitos de identidade e agência e noções como *local social* e *identificação* ao conduzir uma análise textual de cenas da primeira temporada da série. A análise destaca que a experiência do personagem com o clube Glee parece ser importante para a constante reconstrução de sua identidade. Esta reconstrução é sempre parte de um movimento duplo: Finn, como um sujeito pós-moderno, é contraditório. Enquanto sua identidade pode ser vista como transgressiva, em alguns momentos suas ações são na verdade bastante conservadoras. A construção identitária de Finn parece demonstrar como a

---

<sup>1</sup> Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC). E-mail: leonardo.silva@ifsc.edu.br.

série *Glee* pode ser considerada um exemplo de contingência pós-moderna ao mesmo tempo em que está inserida no discurso hegemônico.

**Palavras-chave:** Identidade. Agência. Série televisiva *Glee*. Sujeito pós-moderno.

## Introduction

A story about high school teenagers struggling to define themselves in a competitive and unfair environment does not seem to bring anything new to American television narratives. Ryan Murphy's *Glee*<sup>2</sup> (2009-2015), however, differentiates itself because it centers around a group of so-called losers, that is, teenagers who do not meet the social standards (in terms of beauty, gender, sexuality, ableism and so on) that are constantly reinforced in and by the educational system. These young people can be considered “outsiders” who are often bullied and discriminated against in the school system. Since the main characters in the television series are constructed as outcasts, one may be surprised while observing that Finn Hudson (one of the members of the *Glee* club) is – at least in the beginning of the narrative – a popular football player. The quarterback in the football team, Finn is the stereotypical popular boy – white, athletic, and masculine. However, even though he is not considered a “loser” like the other kids, he ends up joining the singing club in the pilot episode of the series. Even with the risk of changing his status of a “popular guy”, he steps out of the comfort zone and becomes a member of both the singing club and the football school team. This decision is considered contradictory not only by his peers, but also by his football coach.

Bearing this in mind, this article discusses how Finn's identity construction – and his irresolution – can be read counter-hegemonically as fostering political agency<sup>3</sup>. To do so, I discuss the concepts of identity

---

<sup>2</sup> *Glee* is a US – North American television series created by Ryan Murphy for Fox channel. It was aired between 2009 and 2015 and had a total of six seasons.

<sup>3</sup> This article presents some of the results of the author's unpublished Master's thesis. For more on the topic, see Silva (2014).

and agency and notions such as *social location* and *identification* while conducting a textual analysis of specific scenes that pertain to the first season of the series.

### Identity and agency

Identity, from a Cultural Studies perspective, is always subjected to change. According to Jen Webb (2009, p. 65), an individual's identity is a tenuous thing: identity is not something that humans are born with, but something that is developed and that could even be lost. Kimberle Crenshaw (1991, p. 1243) postulates that in order to understand oppression it is necessary to look at identity from an intersectional perspective. For her, it is not possible to understand how black women are oppressed, for instance, by simply looking at one specific identity category. Instead, we should consider how different identity categories (race, class, gender, and so on) are interrelated and intersected.

Butler (1999, p. 182) explains that our identities are defined in relation to society's constraints; that is, we can only define ourselves within a limited set of possibilities. At the same time, however, Butler (1999, p. 182) emphasizes that, despite society's constraints, there is always room for agency: "if the subject is culturally constructed, it is nevertheless vested with an agency, usually figured as the capacity for reflexive meditation, that remains intact regardless of its cultural embeddedness". In this sense, from a poststructuralist perspective agency is the ability to act upon our identities in relation to the discursive possibilities that are culturally available at each given moment. Expanding on Foucault's notion of poststructuralist agency towards its implications on gender, Butler (1999, p. 182) makes it clear, then, that "[o]n such a model, 'culture' and 'discourse' *mire* the subject, but do not constitute the subject". Since our identities are constructed through performativity (which has to be constantly reinforced through repetition), "the ideal is never accomplished, it must always be attempted again" (LOXLEY, 2006, p. 124). Agency may arise in this context because the "focus on repetition further permits the suggestion that the norms thus repeated and recited themselves become vulnerable in their repetition". After all, they are

not “a law that we are simply condemned to obey; [...] and the spell could be broken” (LOXLEY, 2006, p. 124).

### **Irresolution as agency**

In the pilot episode of *Glee*, the teacher, Will Schuester, after distributing sign-up sheets for the singing club, decides to talk to the football team members about the auditions. His purpose is to find more members for the choir, which has only a few students. His attempts seem to be unsuccessful, since no one takes his proposal seriously. Later, however, Will hears a student singing “I can’t fight this feeling” while taking a shower. The boy singing is Finn and he has a beautiful voice. However, Will is aware that Finn would not join the Glee club because of his peers’ and his own prejudice against the arts. It is interesting to notice that the lyrics sung by Finn are about a man falling in love with a girl that he has been friends with, which seems to foreshadow Finn’s future relationship with Rachel Berry in the narrative. At the same time, the lines “I can’t fight this feeling any longer / And yet I’m still afraid to let it flow” are ambiguous, for they can also be understood metaphorically as referring to Finn’s initial fear of admitting that he likes singing and of joining the Glee club. At last, this scene can be considered very homoerotic if we consider that Finn only sings in the closeted space of the shower and that Will acts as a kind of voyeur who discovers his talent.

At first, power is used by Will in order to convince Finn to take part in the club. At this point, Finn still does not want to join the choir – in a way, he is forced to do so. Will blackmails Finn by accusing him that marijuana was found in his locker. The teacher then tells him that he will denounce him unless he joins the choir. Because of Will’s blackmailing, Finn reflects about his life. Through his voice-over narration, the viewer learns about his thoughts and his past: after his father died in the war, he felt like he should make “his mom proud” by being an honorable man and son. As a consequence, he decides that it is better to join the Glee club than being accused of possessing drugs, since the latter could harm his possibility of obtaining a scholarship from a renowned university.

Power is abused once again when Finn's coach tells him to choose between joining the Glee club or the football team. Finn, trying to find a solution, hides the fact that he is part of the choir. His friends from the football team end up discovering the truth, though. They do not understand why he is part of the "flag team", as Puckerman, one of the football players, puts it.

Interestingly enough, Finn realizes that his friends from the football team have different values when they bully Artie, a disabled boy who is also a choir member. Disagreeing with their actions, Finn helps Artie and takes him out of the portable toilet where his friends had locked him. That is when Puckerman asks him why "he is helping out a loser". Finn's reply is revealing:

Don't you get it, man? We're all losers. Everyone in this school [...] I'm not afraid of being called a loser because I can accept that's what I am. But I am afraid of turning my back on something that actually made me happy for the first time in my sorry life (MURPHY, 2009).

This discourse is indeed problematic if we consider that Finn endorses the meaning of "loser" as defined by an ableist hierarchy which lays blame for exclusion on the person excluded rather than on the systematic asymmetries of access. At the same time, this is the first moment in which Finn acknowledges his will to join the Glee club. Puckerman asks him, then, if he is going to quit the football team to join "homo explosion". Finn answers: "No. I'm doing both. 'Cause you can't win without me and neither can they". Then, Finn becomes a kind of a leader to the Glee club, assigning roles and motivating the other members to continue rehearsing although the teacher will no longer (at least at this point in the narrative) be able to help them.

In this context, I argue that Finn decides to defy society's norms by becoming an "in-between". He does not conform to the simplistic definitions of "popular/loser", and his decision to not define himself as solely one or the other, that is, his irresolution, represents a possibility for agency. Even though the term irresolution commonly refers to the

indecision on how to act, in this case it works in the opposite direction: it is the character's irresolution in defining himself according to society's labels that promotes his agency in terms of identity. He acts upon his identity on a conscious level and, despite the consequences that he has to face – since he may become marginalized in the school context – he maintains his position as an in-between. For Homi Bhabha (1994, p. 2), it is exactly these in-between spaces that “provide the terrain for elaborating strategies of selfhood – singular or communal – that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration, and contestation, in the act of defining the idea of society itself”. It is in this sense that I claim that Finn's identity can be considered queer. His “in-betweenness” serves as a way of contesting society's norms and, therefore, allows for different meanings in terms of identity to be constructed.

It is meaningful, therefore, that Finn's deferral of decision (at least when it comes to choosing one of the poles) may be understood as a political act. In acknowledging that he is going to be part of both groups, he is making the claim that the articulation between two poles of what has always been considered opposite (that is, the popular versus the loser) is possible. Not only does he understand the difficulties that the “outcasts” face in the school environment, but he also names himself as one of them. He resignifies “loss” through the refusal of a dominant hierarchy and its privileges – he is also a “loser”, and his privileged position as a “popular football player” serves as a way of struggling against the school's oppressive system. As Gurpreet Singh Johal (2005, p. 287) explains, “[o]ne cannot simply acknowledge one's privilege and continue to do what one has always done. Action is the only way to measure the commitment of the privileged in the attempt to denaturalize their position”. In this sense, Finn is aware of his importance in the two groups, since he even affirms that both need him in order to win.

Not only does Finn acknowledge his importance in the club, but he also realizes the importance that singing has for himself. In this way, Glee serves as an opportunity of self-discovery for him. Moreover, throughout the different episodes, some of the songs he chooses to perform are representative of his own queer and fluid identity, thus

allowing the viewers to learn more about him through the lyrics. As Gelles (2011, p. 94) explains, the songs featured in the show usually reflect themes regarding each character's identity or in relation to the narrative as a whole. At the end of the pilot episode, for instance, the members of the Glee club perform the song "Don't stop believin'. Finn is the male lead singer in the presentation, and the song, which becomes an anthem for the television series, seems to provide a hopeful message for the singing club. Despite all the difficulties, they will continue "believing" in themselves and, because of that, they will not give up being part of the choir.

### **Critical political agency: identity, social location and identification**

Finn's irresolution can be seen as evidence that our identities are not fully constituted by the systems of representation that constantly interpellate us. Even though he faces peer pressure and is stigmatized by many other students, he does not let them decide who he is or what he will do. At times, he considers leaving the Glee club, but he always ends up deciding to remain in the group. Finn's decision seems to be closely aligned with the concept of political agency. For Rosaura Sánchez (2006, p. 33), who discusses identity from a critical realist perspective, "a critical politics of identity can play a part in political organizing and in challenging hegemonic discourses". She explains that, even though we are always situated "within specific social structures (be they economic, political or cultural)", our identities are not reduced to these locations. Besides, these structures are in constant transformation, so our locations are not fixed either.

In the case of the Glee club, for instance, the characters are located, in terms of class, in a public high school, which depends on investments and funds in order to exist. The situation is even more critical if we consider that, in the school environment, the arts (such as singing and performing, as in the case of Glee) are not valued. Throughout the entire first season, the characters worry that Glee may end because of the lack of support from the school. Because of that, they need to succeed in the regional and sectional competitions in order to continue having a

place to rehearse at school. In this sense, it seems that, if we consider this specific location, there seems to be little room for change or emancipation. However, as Sánchez (2006, p. 35) explains, identity “cannot be reduced to social location or positioning, but it cannot be analyzed in any meaningful way without taking it into account”.

This realist view of identity is directly related to the concept of agency. As Linda Martín Alcoff and Satya P. Mohanty (2006, p. 6) explain, for the realist theory of identity “[s]ocial identities can be mired in distorted ideologies, but they can also be the lenses through which we learn to view our world accurately”. In this view, identities are not simply imposed on us – rather, we can also “create positive and meaningful identities that enable us to better understand and negotiate the social world” (ALCOFF and MOHANTY, 2006, p. 6). In other words, it is possible to rearticulate or to act – performatively – upon those structures that surround us in order to promote meanings that can better account for our identities’ complexities.

Another important concept for understanding identity formation is that of identification, which “designates individuals as part of a whole” (ALCOFF AND MOHANTY, 2006, p. 40). This identification does not necessarily come from the subject: such is the case of Finn, who at first joined the Glee club as a result of having been blackmailed by his teacher. At the same time, he was not considered a loser until the school community recognized him as one. It was only after being discriminated against that he embraced the label. Based on that, it is possible to say that identification “is a discursive process that can serve to signal a group’s isolation, uniqueness, segregation, rejection, subordination, domination, or difference vis-à-vis others” (ALCOFF AND MOHANTY, 2006, p. 40). In this sense, the term “loser” is used by the community in order to stigmatize the members of the Glee club. Nevertheless, it is also appropriated by the Glee members themselves. Finn, for instance, recognizes that he is indeed a loser, but highlights that this should not prevent him from doing what he likes. In this way, he re-signifies the term by thus contextualizing it as no longer pejorative.

In *The Queer Art of Failure*, Judith Halberstam (2011, p. 2) argues that the notions of success and failure help reinforce “specific forms of reproductive maturity with wealth accumulation”. In this sense, the idea that one needs to succeed, win, or even be popular is part of the capitalist logic which, as she argues, helps to sustain heteronormativity. To move away from these capitalist and heteronormative understandings of society, the author proposes a dismantling of these logics: “[u]nder some circumstances failing, losing, forgetting, unmaking, undoing, unbecoming, not knowing may in fact offer more creative, more cooperative, more surprising ways of being in the world” (HALBERSTAM, 2011, p. 2-3). As I intend to make clear, it is exactly by being a Glee member – and, therefore, a so-called loser – that Finn can come up with other forms of being that can better reflect his fluid identity.

Similarly, the show *Glee* has been advertised as “a biting comedy for the underdog in all of us”. In this sense, in many posters that promote the series it is possible to see one of the main characters making a hand gesture by extending the thumb and index fingers, resembling an “L”. Not only does this gesture serve as a way of forming the words “Glee” and “loser”, but it also works as a form of identification. The characters themselves do not reproduce this hand gesture in the episodes, but it has served as a way of identifying the series and its fans. In this context, the concept of “loser” is no longer negative. This strategy can be compared to the one of using the term *queer*, which served at first as a form of discrimination against those who did not conform to heteronormativity. Nowadays, however, the term has been re-appropriated and re-signified, and has even been used to identify a field of study concerned with the limits and instability of identity.

Bearing in mind Finn’s social location and identification as a Glee member who resignifies the term “loser”, it is possible to understand how his identity formation can be understood as fostering critical political agency. Finn’s in-between position is what allows him to rearticulate his identity so as to develop agency. As Sánchez (2006, p. 41) explains, “identity is always agential”. It also implies “reflexivity, a willing connection to a collectivity, and a recognition of being bound to a group”

(SÁNCHEZ, 2006, p. 41). In this sense, Finn’s identity construction can be understood as a form of mediation “between the individual and the world” (SÁNCHEZ, 2006, p. 42). As Susan Stanford Friedman (online, n.p.) points out, identity can be understood as a constant interplay “between agency on the one hand and on the other hand, overdetermination by material and ideological conditions”. Besides, “[i]ndividuals belong to multiple communities – sometimes overlapping, sometimes contradictory” (FRIEDMAN, online, n.p.), as in the case of Finn.

### **“I see a future where it’s cool to be in Glee club”**

Despite the fact that Finn resignifies the term “loser” by embracing it and being part of the Glee club, his peers at school continue discriminating against him. This can be exemplified by the first scene of the episode entitled “Mash-up”, in which the camera follows the image of a hand carrying a slush, that is, a flavored frozen beverage. The slush is very significant in the narrative in the sense that it is used as a tool of bullying against the so-called losers. These beverages are thrown at their faces as a form of humiliation for being “different”. In this specific scene, the slush that the camera focuses on is thrown at Finn, who is no longer seen as a popular guy at school.

In the same episode, the teacher decides that the theme for the performances in that week would be “mash-ups”. He explains that mash-ups – that is, the combination of two or more songs into one – exemplify that things that seem to be so different can actually be together. In his own words, “the difference between them is what makes them great”. This can be understood not only as referring to the songs and performances themselves, but also to the characters’ and, more specifically, to Finn’s position. After all, in the same scene Finn even mentions the “combination” of Glee club and football as an example of Will’s point.

However, Finn is bullied not only for being in Glee, but also because he is believed to be the father of Quinn’s baby. Quinn is also a member of the club who, after gaining some weight during her pregnancy, is expelled from the school cheerleading team. Her status also changes –

due to her teenage pregnancy and her participation in *Glee*, she is also labeled as a “loser”. Finn is not the father of her child, but since his character is sometimes constructed as “innocent” or even “dumb” (Quinn even refers to him as possessing a “pea-brain”), he believes Quinn when she tells him that she got pregnant by only being together with him in a bathtub.

This characterization of Finn as being “dumb” is important in the sense that it seems to go against the transgressive project that, as I have been trying to show, is part of the series. By referring to Finn as a “pea-brain”, Quinn is emphasizing the image of the stereotypical football player, who is strong and into sports, but is never smart. I believe, however, that the very same stereotype can be questioned through Finn’s agency. He is smart enough, for instance, to be critical in relation to society’s norms and question his own position in the school environment.

In this sense, different reasons contribute to how Finn is discriminated against: not only is he part of *Glee*, but he is also believed to be partially responsible for a teenage pregnancy. After throwing the slush at Finn, for instance, Karofsky – who is part of the school hockey team – says: “Now that you’ve joined Lullaby Lee’s and imperminated the queen of the Chastity Ball and dropped below us hockey dudes on the food chain? It’s open season”. At first, it is interesting to notice that the two teenagers, affected by the bullying, decide that they want to be popular again. Because of that, they look for advice on how to be cool. Emma, the school counselor, reminds them that they should be whoever they are: “and if people don’t like you for that, then I’m sorry... but who needs them?” At this point, it is possible to observe a change in Finn’s attitude – as a teenager, he wants to belong to the school community so as not to suffer prejudice.

Finn is also pressured by his football peers, who start questioning his leadership skills. According to them, because Finn may be “having trouble making good choices” (such as deciding to be part of *Glee*), he may not be the right person to guide the team. At the same time, other dynamics of power influence Finn’s difficult positioning. The football coach, for example, tells him to choose what he considers more important

– football or Glee. He only requires Finn to do so, however, because he is not happy with the relationship Will Schuester (Glee’s coach) has with his girlfriend. By making the boys choose between football and Glee, he may jeopardize the future of Glee and also affect Will’s life. After all, the club only has the minimum number of participants in order to be eligible for the singing competitions and any downsize could prevent it from existing officially at school. In this sense, the club is inserted into a capitalist context of meritocracy, in which winning is almost a question of survival.

After the football coach’s ultimatum, Finn does not show up for Glee club practice. All the other boys opt for Glee, but Finn decides to go to the football practice. Later, a scene that is very similar to the first one in the episode is shown – the camera follows a hand that holds a slush. This time Finn is the one holding the beverage that is probably going to be thrown at one of the “losers”. This technique of repetition emphasizes the ways in which Finn is now considered the “Other’s other”. In the beginning of the episode, he was the otherized and attacked one. Now that he is no longer part of the singing club, he becomes the attacker. His attitude, however, is different: he explains that he cannot do that. Rachel says: “He’s made his choice. He doesn’t care about us losers anymore”. Kurt, on the other hand, grabs Finn’s drink and throws it at himself. Then, he explains: “It’s called taking one for the team. Now get out of here. And take some time to think whether or not any of your friends on the football team would have done that for you”. I would like to emphasize that the use of “you” instead of “us” in this context is relevant because it is an act that reinscribes hierarchy, since Kurt is establishing a clear division between the Glee club and Finn. Besides, it is also important to mention that these experiences with the Glee club members seem to be important for the constant re-construction of Finn’s identity. Such reconstruction is, in my view, always part of a double movement: Finn, as a postmodern subject, is overtly contradictory. While his identity construction can be considered transgressive, at times his actions are in fact very conservative.

Will Schuester also has a conversation with Finn about his decision to join the football team. Will tells him that “life is a series of

choices, a big combination of moments – little ones that add up to big ones that create who you are”. In a way, Will’s speech can be understood as highlighting that agency has an important role in defining our identities. He also complements his view by saying to Finn that he is letting other people make choices for him: “You’re letting them decide who you’re gonna be”.

Finn’s “loser” identity intersects with various layers of his identity which are sociohistorically privileged – it cannot be ignored, for instance, that he is white, male, straight, masculine, and enjoys middle-class access to education. Because he has occupied an in-between position – as a “loser” who could also be a “winner”, one may argue that he is, to use Paula M. L. Moya’s term, epistemically privileged. For Moya (2000, p. 80-81), epistemic privilege “refers to a special advantage with respect to possessing or acquiring knowledge about how fundamental aspects of our society (such as race, class, gender, and sexuality) operate to sustain matrices of power”. At the same time, however, she acknowledges that being oppressed does not guarantee this greater understanding of the power relations one is part of. In this sense, “an individual’s identity will influence, but not entirely determine, the formation of her cultural identity” (MOYA, 2000, p. 82). For Moya, “identities both condition and are conditioned by the kinds of interpretations people give to the experiences they have” (2000, p. 83). In this sense, Finn is constantly in the process of re-interpreting his experiences, as in the case of quitting Glee club.

This is because, after reflecting about his choices – and after having had a conversation with Will –, Finn talks to his football coach. Once again, he seems to have made new sense of his experiences so as to decide to go back to Glee.

In this case, Finn seems to be in a position of epistemic privilege, since he begins to realize the ways in which the school environment excludes and discriminates students at various levels. Not only that, but he also assumes the position of an agent who makes conscious decisions based on the knowledge he has acquired from his experiences. This position of epistemic privilege is only possible because Finn questions society’s norms. According to Moya (2000, p. 87), oppositional struggle is “a

necessary (although not sufficient) step toward the achievement of an epistemically privileged position”. At the same time, Finn’s hope that in the future Glee can be considered “cool” can be seen as a way of perpetuating hegemony through the creation of new market niches. This is because this idea of inclusion is simplistic and often serves to oppress *other others* when intersections with race, class, ethnicity, gender or disability are ignored.

Finn’s attitude ends up being very effective: the football coach cancels some of the team’s practices, allowing its members to be part of the Glee club as well. At the end of the episode, the Glee members celebrate Finn’s return with slushes, the exact same beverages that are also the symbol for the ways in which they are humiliated at school. All the Glee members throw their beverages at Will, the teacher. This time, however, this is not an act of humiliation. Rather, it is as if they were making a toast to Finn’s return and celebrating the fact that all of them – including their teacher – had something in common and were, therefore, together in the Glee club. It is important to acknowledge, however, that the narrative at the end of this episode can also be considered problematic in the sense that it is one of resolution and closure, as if everything could be easily and simply solved despite social structures.

### **“I realize I still have a lot to learn”**

Since Finn is not epistemically privileged where his supposed “loser” identity intersects with other sociohistorically privileged layers of his identity, his actions are often conservative at least in the sense that they reinforce heteronormativity as well as the supremacy of masculinity. At times, he is strongly influenced by commonsensical ideas about gender – in the episode named “Theatricality”, for instance, Finn discovers that he is going to move to Kurt’s house. This is because his mother has been dating Kurt’s father and they have decided to live together. Kurt is considered the stereotypical gay boy who is into fashion and has a so-called effeminate behavior. After realizing that he will have to share a room with Kurt in their new house, Finn instantly affirms that he is not

“cool with that”. In a way, Finn reproduces discourses that are similar to the ones that other people use to discriminate against him.

Bearing this in mind, I would like to argue that *Glee* seems to make use of a subtext which performs what Linda Hutcheon (1989) calls *complicitous critique*. According to the author, even though we cannot locate ourselves outside ideology, we can reclaim “the right to contest the power of a dominant one, even if from a compromised position” (HUTCHEON, 1989, p. 22). This, for her, is the mark of the postmodern text. In this sense, postmodern complicitous critique implies a double movement, in which certain ideologies are reinscribed and reinforced at the same time that they are contested and criticized. The very concept of agency is aligned with that of complicitous critique: it is not possible to act outside the systems that interpellate us, but we can develop agency from within them. In this sense, the objective here is not solely to demonstrate the ways in which *Glee* promotes agency, but rather to bring these moments of rupture to the surface so as to contaminate and destabilize the hegemonic forces that are also constitutive of the series.

Finn criticizes Kurt’s flamboyant behavior and thus fails to realize that Kurt should not have to blend in, just like he should not have to choose between *Glee* or football. It seems that the binary notions of gender are so embedded in Finn that he cannot realize that they also function as a form of oppression. Eve Sedgwick (1991) discusses the portrayal of the hegemonic (masculine) versus the repudiated (feminine) gay male. According to her, it is necessary to interrupt “a tradition of assuming that anyone, male or female, who desires a man must by definition be feminine; and that anyone, male or female, who desires a woman must by the same token be masculine”. She goes on to say that “[t]o begin to theorize gender and sexuality as distinct though intimately entangled axes of analysis has been, indeed, a great advance of recent lesbian and gay thought”. However, the author alerts that doing so may still leave the effeminate boy “in the position of the haunting object – this time the haunting object of gay thought itself” (SEDGWICK, 1991, p. 20). In this sense, Finn is not only criticizing Kurt because he is gay, but also because of his so-called femininity. Actually, it is both *gayness* and its

*effeminate* version that are being discriminated against in a misogynist discourse which is also reproduced by masculinist homonormativity.

At the end of the episode, when Kurt is about to be bullied – at this time even physically – while affirming that being different is the best thing about him, Finn appears in the scene wearing a red rubber dress, inspired by a Lady Gaga costume. Despite being mocked at by the other students, Finn explains that he has changed his understanding of Kurt: “I wanna thank you, Kurt. I realize I still have a lot to learn. But the reason I’m here right now in a shower curtain is because of you. And I’m not gonna let anyone lay a hand on you”. Finn is not only trying to help Kurt, but he is also showing that he is also queer. Just like Kurt, he dresses a Lady Gaga costume in front of the whole school, implying that he should not have to conform to normativity. He recognizes, then, that Kurt does not need to “blend in” in order to look like everybody else. At the same time, Finn’s action and his speech can be considered patronizing – in this sense, Finn seems to work as a kind of hero who has to save Kurt, the “victim”. Besides, after Finn’s appearance all the Glee club members join Finn and Kurt in their costumes, outnumbering the students who were bullying Kurt, who then leave the scene. In this sense, the other students join the masculine body that Finn represents, whereas they had never joined the effeminate one represented by Kurt. The narrative seems to suggest that it is possible to wear a Lady Gaga-like costume as long as masculinity is not lost. After all, even though Finn wears the costume, his character continues being portrayed as very masculine throughout the series.

There is, in this sense, a narrative resolution at the end of the episode which seems to confirm the subtext of complicitous critique mentioned earlier. At this point, it is as if everything could be solved with one simple act. If we consider the relative unity of the episodes, we will observe that there is a tendency for solution and closure, as if the characters had gone through an “awakening” moment. At the same time, however, if we take into consideration the total unity of the episodes, we will see that Finn is in a process of constant struggle and re-evaluation of his own actions. Moreover, Finn has to repeatedly act – even discursively

– in order to re-signify certain identity claims. Such is the case of the term “loser”: it is through performativity that the characters try to attribute new significance to the concept which is usually pejorative. As we have seen, it is through reiteration that it is possible to produce performative effects and, consequently, promote agency. However, because agency is not guaranteed by (or a direct result of) performativity, the latter can also work to foreclose agency, such as in the case of the Kurt/Finn dynamics. As we have seen, some instances of the show exemplify how the reiteration of essentialist discourses work against the project of promoting agency.

Finn’s realization that his oppression is in some ways related to Kurt’s can be seen as an example of “solidarity across differences” (HAMES-GARCÍA, 2000, p. 120). Drawing on Maria C. Lugones, Michael R. Hames-García (2000) explains that it is important to understand how different kinds of oppression are interrelated and should, therefore, be part of a common project of resistance. Like Sánchez, Alcoff and Mohanty, the author has a realist understanding of identity, in which “the expansion of the self can only take place once we allow that groups *constitute* one another in such a way that their constitution is forever altered, enriched, and expanded” (HAMES-GARCÍA, p. 126).

The Glee club seems to function as a kind of consciousness-raising group, in which its members, united through their differences, are able to reflect about their social location and reinterpret their own experiences. They are able not only to reconsider their identities, but also to construct new meanings to their experiences. This seems to be the case of Finn, for whom joining the Glee club serves as a movement towards transformation. Finn’s decision of being part of Glee can be compared to the act of coming out, in which occurs “the development of a new identity based on a reinterpretation of experiences” (WILDERSON, 2000, p. 266). In this sense, “this new identity reflects a new and more accurate understanding of who one is in the world and how one can act in the world” (WILKERSON, 2000, p. 266). In other words, it is exactly this possibility of making sense of one’s experiences that potentializes Finn’s agency (and probably other characters’ as well).

However, *Glee* presents a more complex dynamic of simultaneous oppression and resistance. For instance, the fact that Finn is usually paired up with Rachel in his performances deserves some attention. Finn and Rachel are, in a certain way, representative of the heterosexual love duet which is considered as part of the musical theatre formula in the United States. Stacy Wolf (2008, p. 9) explains that “the ideological project [...] in the mid-twentieth century was to use the heterosexual couple’s journey from enemies to lovers to stand in for the unification of problematic differences in American culture”. Not only are Finn and Rachel the typical heterosexual couple, but they can also be considered the main characters in the series. After all, their storylines are usually more developed and make use of more screen time in the episodes in comparison to the storylines of the other characters.

At the same time, however, despite the fact that there are several instances of love duets involving Finn and Rachel, the experience of being part of *Glee* for them goes beyond developing a love relationship. It is by being in *Glee* that Finn is able to reflect about who he is and who he wants to be. Therefore, he is able to act upon his identity in order to construct new experiences. Once again, there seems to be a double movement: on one hand, and to a certain extent, Finn’s identity construction reinforces heteronormative structures and, on the other hand, potentializes political agency. This is because some instances of performances by Finn can be understood as defying this notion of the heterosexual duet. One example of that takes place in the episode entitled “Home”, in which Kurt sings “A House is not a Home” for the *Glee* club. In this episode, Finn is still reluctant towards the idea of moving to Kurt’s house. Even though Kurt sings by himself in front of the club, his performance is paralleled with scenes in which Finn sings the same song at home. For the audience, this technique emphasizes the two characters’ connections. It is as if they were actually singing a duet. Besides, even though the lyrics of the original song can be understood as being about a love relationship, in this context they acquire new significance. The two characters, who inhabit liminal spaces, are singing about their necessity of belonging somewhere: “A house is not a home / When there’s no one there to hold you tight”. The

lyrics also seem to refer to the two characters' relationship and how they have many similarities: "And a house is not a home / When the two of us are far apart". At times, then, Finn's performances can be considered queer in the sense that they defy heteronormativity.

### **Final considerations**

As I have tried to make clear, once the characters join *Glee*, how their identities are complex, fluid and even contradictory become more visible. It is in this sense that their participation in *Glee* seems to help destabilize stereotypical notions of identity. Besides, the *Glee* members live a constant struggle in which they try to find some equilibrium between the internal and the external, that is, their senses of themselves and their public identity. This does not mean, however, "that the self can ever achieve perfect coherence" (ALCOFF, 2000, p. 337). Instead, these teenagers seem to try to overcome the negative effects that the external has over them through expressing their queer identities. Even though Finn is considered a "loser" at school, in the narrative he is empowered, since his identity is not only constructed by the different relations of power that interpellate him, but also – and mainly – by the agency he articulates. However, the characters are also, and simultaneously, mainstreamed within the school environment, reproducing normativity and hierarchy (as much as resistance) among distinct and interlocking layers of identity.

One cannot ignore, in this sense, the ways in which the narrative of the series promotes agency (as in the case of Finn) and, at the same time, is sometimes aligned with hegemonic discourses. The issue of resolution is one example: because the episodes – at least in isolation – usually have simplistic solution, the narrative can be seen as romantic, idealistic and, therefore, conservative. At these specific moments, it does not seem to account for the complexities involved in the process of constructing one's identity while being constantly interpellated by social structures.

Another point that deserves attention is the one of competition. Even though the characters embrace the label of “losers”, they are still concerned about succeeding and winning the competitions. Despite the fact that the show is sometimes conscious of its obsession about winning, it is the competitions themselves that motivate the characters and the narrative. After all, even though they recognize that losing is part of the game, they continue trying to succeed.

On the other hand, because the series deals with the complexities of the characters’ identities in relation to the social structures that surround them. It goes against the idea of positivist thinking, which “insists that success depends upon only working hard” (HALBERSTAM, 2011, p. 3). It is in this sense that I believe that Finn’s characterization can be read as portraying the ways in which the issue of agency is a complex one, showing that neither are we reduced to our social location nor are we totally free agents. As Slavoj Žižek (2000, p. 95) puts it, “there is no direct, ‘natural’ correlation between an agent’s social position and its tasks in the political struggle”. All in all, Finn’s identity construction seems to demonstrate how *Glee* can be considered an example of postmodern contingency while being inserted simultaneously within restraining hegemonic discourse.

## References

ALCOFF, Linda Martín. “Who’s Afraid of Identity Politics?”. In: MOYA, Paula M.L. and HAMES-GARCÍA, Michael R. *Reclaiming Identity: Realist Theory and the Predicament of Postmodernism*. Berkeley and Los Angeles: BUP, 2000, p. 312-344.

ALCOFF, Linda Martín, and MOHANTY, Satya P. “Reconsidering Identity Politics: an Introduction”. Alcott, Linda Martín, Michael Hames- García, Satya P. Mohanty, and Paula M. L. Moya. *Identity Politics Reconsidered*. New York: Palgrave Macmillan, 2006, p. 1- 9.

BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. 1990. 10th anniversary edition. London: Routledge, 1999.

CRENSHAW, Kimberle. "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color". *Stanford Law Review*. 43: p. 1241-1299, 1991.

FRIEDMAN, Susan S. *Locational Feminism: Gender, Cultural Geographies, and Geopolitical Literacy*.  
<<http://www.women.it/cyberarchive/files/stanford.htm>>

GELLES, Barrie. "Glee and the Ghosting of the Musical Theatre Canon". *Popular Entertainment Studies* 2.2: p. 89-111, 2011.

HALBERSTAM, Judith. *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke University Press. 2011.

HAMES-GARCÍA, Michael R. "Who Are Our Own People? Challenges for a Theory of Social Identity". Moya, Paula M.L. and Michael R. Hames-García. *Reclaiming Identity: Realist Theory and the Predicament of Postmodernism*. Berkeley and Los Angeles: BUP, p. 102-129, 2000.

HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge, 1989.

JOHAL, Gurpreet Singh. "Order in K.O.S". Dei, George, and Johal Gurpreet. *Critical Issues in Anti-Racist Research Methodologies*. New York: Peter. Lang Publishing Inc, p. 269-288, 2005.

LOXLEY, James. *Performativity*. New York: Routledge, 2006.

MOYA, Paula M. L. "Postmodernism, 'Realism', and the Politics of Identity: Cherríe Moraga and Chicana Feminism". MOYA, Paula M.L. and HAMES-GARCÍA, Michael R. *Reclaiming Identity: Realist Theory and the Predicament of Postmodernism*. Berkeley and Los Angeles: BUP, p. 67-101, 2000.

MURPHY, Ryan. *Glee*. DVD-ROM. Twentieth Century Fox Film Corporation, 2009-2010.

SÁNCHEZ, Rosaura. "On a Critical Realist Theory of Identity". ALCOFF, Linda Martín, HAMES-GARCÍA, Michael, MOHANTY, Satya P., and MOYA Paula M. L. *Identity Politics Reconsidered*. New York: Palgrave Macmillan, p. 31-52, 2006.

SEDGWICK, Eve K. "How to Bring Your Kids Up Gay". *Social Text* 29: p. 18-27, 1991.

SILVA, Leonardo da. *"A Loser Like Me": Identity and Agency in Ryan Murphy's Glee*. Unpublished Master's Thesis. Programa de Pós-Graduação em Inglês: Estudos Linguísticos e Literários. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), 2014.

WEBB, Jen. *Understanding Representation*. London: SAGE Publications Inc, 2009.

WILKERSON, William S. (2000). "Is There Something You Need to Tell Me? Coming out and the Ambiguity of Experience", 2000.

MOYA, Paula M.L. and HAMES-GARCÍA, Michael R *Reclaiming Identity: Realist Theory and the Predicament of Postmodernism*. Berkeley and Los Angeles: BUP, p. 251-278, 2000.

WOLF, Stacy. "Defying Gravity: Queer Conventions in the Musical *Wicked*". *Theatre Journal* 60.1: 1.21, 2008.

ZIZEK, Slavoj. "Class Struggle or Postmodernism?". BUTLER, Judith, LACLAU, Ernesto and ZIZEK, Slavoj. *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left*. London. Verso, p. 90-130, 2000.

Recebido em 31 de julho de 2020.

Aceito em 30 de outubro de 2020.

## LAERTE, MURIEL E A AUTOBIOTRANSIMAGEM

Wilken Figueredo Matos<sup>1</sup>  
Marcus Antônio Assis Lima<sup>2</sup>

**Resumo:** Mulher trans, a brasileira Laerte Coutinho é conhecida por sua vasta obra na seara dos quadrinhos desde meados de 1970, com destaque para o seu caráter crítico a partir de uma releitura do cotidiano. Esse teor político continua sendo percebido nas tirinhas contemporâneas em que a personagem Muriel é protagonista, devido a adotar uma postura *queer*, buscando questionar e desnaturalizar as cis-heteronormas de gênero ainda vigentes. Além disso, é perceptível entre autora e personagem, a ocorrência de marcas que deflagram uma postura biográfica. Por isso, este trabalho pretende realizar uma *queer*-análise de tiras da personagem Muriel, levando em consideração os aspectos autobiográficos que se inscrevem nessas produções. A partir disso, discorreremos acerca da autobiotransimagem como uma micropolítica possível de visibilização e demarcação territorial das experiências trans. Para tanto, tomamos como subsídio teórico os postulados de Amaral & Milanéz (2019), Arfuch (2010) e Bento (2017).

**Palavras-Chave:** HQ. Transgeneridade. Espaço biográfico.

## LAERTE, MURIEL Y LA AUTOBIOTRANSIMAGEM

**Resumen:** Mujer trans, la brasileña LaerteCoutinho es conocida por su gran producción en cómics desde el 1970, con atención especial por su carácter crítico a partir de la relectura del cotidiano. Esa destreza con los contenidos políticos aún es percibida en las historietas contemporâneas en las cuales el personaje Muriel es protagonista, debido a adoptar un comportamiento queer, visando a cuestionar y desnaturalizar las cis-heteronormas de género todavía actuales. Además, es verificable la ocurrencia de rasgos que exhiben aspectos biográficos entre autora y personaje. PORTanto, este trabajo pretende realizar una queer-análisis de historietas del personaje Muriel, considerando los aspectos autobiográficos que se registran en esas producciones. A partir de eso, discurremos sobre la autobiotransimagen como una micropolítica para hacer visible y demarcar territorios de las experiencias trans. Para ello, tomamos

---

<sup>1</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens (PPGCEL), da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Bolsista pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB). E-mail: wilken.matos@gmail.com.

<sup>2</sup> Professor titular do PPGCEL. Pós-doutor em Linguagens e Representações pela Universidade Estadual de Santa Cruz (2018) e em Media & Communications, GoldsmithsCollege/Universityof London (2014). E-mail: malima@uesb.edu.br.

como soporte teórico los postulados de Amaral & Milanéz (2019), Arfuch (2010) y Bento (2017).

**Palavras-Chave:** Cômico. Transgeneridade. Espaço biográfico.

Olha: gênero e sexualidade são coisas independentes.  
Pode-se usar vestido e salto alto e ser hétero, assim como  
se pode ser gay e vestir calças, coturno...  
(Muriel)  
(Ou Laerte?)

Dentre os diversos imaginários que percorrem a sociedade, têm-se o de que as histórias em quadrinhos (doravante HQ) são textos exclusivamente voltados ao universo infantojuvenil; seja pelo uso do diminutivo – *inho*, seja pelo pensamento de que elas tratarão de temas menos densos, desconectados da realidade. No entanto, é importante destacar que, além desse entretenimento infantil, as HQs se constituem como materialidades, plurais, relevantes linguística e socialmente; não só devido a esses textos comportarem um sincretismo entre as linguagens verbal e não-verbal na profusão de seus discursos, como também quanto aos próprios discursos difundidos nessas composições estarem diretamente ligados à factualidade social (LIMA, 2020). Por meio de uma HQ, realizam-se íntimas ligações entre aspectos temporais, econômicos e políticos. A propósito, as HQs emergem como modalidades textuais junto ao contexto da Revolução Industrial (KLAWA; COHEN, 1972), período que demarca uma série de mudanças históricas e implicações na ordenação social, como a substituição de um paradigma baseado no “encadeamento lógico-linear que caracterizava a visão medieval do universo” (p. 104), por um modelo de realidade fragmentada, produto da separação entre os universos público e privado, os quais formatarão novos modos de o homem urbano, entre outros, trabalhar e produzir seu lazer.

As HQs são, então, tomadas como objetos culturais intimamente ligados a questões temporais, econômicas e políticas. Suas composições em quadros podem inclusive ser consideradas como uma referência à fragmentação produzida pela modernidade, contexto em que as HQs têm sua gênese. Para além disso, elas aderem a um compromisso crítico, abordando desde costumes da sociedade burguesa, até a formação e atuação de suas

instituições, com vistas a processos de conscientização, de desalienação. É nessa perspectiva que podemos, num salto crônico para a segunda metade do século XX, fazer referência à produção dos quadrinhos *underground*, que “tinham como tema a sexualidade, a violência, os hippies, a droga e a ecologia”, apresentando “estilos e propostas visuais variados, utilizando uma estética caricatural e realista” (MAGALHÃES, 2009, p. 4). Esses quadrinhos surgem, primeiramente, nos Estados Unidos como um elemento contestatório ao teor reacionário de censura e repressão às diversas transformações sociais pelas quais o país passava.

Essas mudanças constituíam-se, em determinada medida, como respostas positivas pelo enfrentamento de movimentos políticos de grupos marginalizados contra regimes hegemônicos. Nesse sentido, recordamos os movimentos homossexuais nos Estados Unidos como políticas que requeriam o debate acerca dos discursos sobre a (homos)sexualidade propalados pelos dispositivos medicinal, religioso e jurídico. Essa pauta é adotada por diversos intelectuais e adentra o ambiente acadêmico como teoria. A partir daí, a Teoria *Queer* se funda, à luz das premissas de Foucault e Derrida, como um instrumental político e metodológico que busca, dentre outros, desnaturalizar padrões; questionar a lógica binária cis-heteronormativa; ao tempo em que ressignifica discursos normatizadores e os lugares onde eles são inscritos, os corpos.

Para Jean-Jacques Courtine, “o corpo é uma invenção teórica recente”. O autor afirma isso de modo a contrastar o “papel secundário” que o corpo tinha, posto que, filosoficamente, o que se apresentava como relevante era o espírito humano. A propósito, o corpo ganha dimensão epistemológica a partir de estudos psicanalíticos, quando Freud alega a necessidade do corpo como suporte para a enunciação do inconsciente. Eis, então, o corpo como “objeto de pesquisa” (AMARAL; MILANEZ, 2019, p. 19). No entanto, Amaral e Milanez, a partir de Courtine, afirmam mudanças quanto ao estatuto corporal quando rememoram políticas feministas que reclamaram para si a autonomia do corpo. Isso faz com que deixemos de enxergá-lo somente como desvelamento do inconsciente, mas também como uma estratégia de resistência frente às instâncias de poder hegemônico ou, como diriam os autores, “o corpo aparece como objeto de protesto circunscrito naquelas

condições históricas” (AMARAL; MILANEZ, 2019, p. 19). Ainda de acordo com os autores

o corpo nos anos 1970 estava inserido nesse exercício de forças que lutava para se impor diante da sociedade repressora. As práticas de gritar o pertencimento do corpo a cada sujeito e de fazer dele o que bem lhes conviesse configura uma relação de poder, sendo um instrumento importante de libertação (AMARAL; MILANEZ, 2019, p. 19).

Desse modo, o corpo valida-se como ferramenta de emancipação, um artefato garantidor de uma autonomia em relação aos discursos representativos do poder hegemônico. O corpo é, assim, um mecanismo construtor de realidades dissidentes, haja vista ele materializar os segmentos marginalizados e silenciados historicamente. Por conta disso, o corpo assume posição central não só em discussões acadêmicas, mas nas tensões promovidas por disputas territoriais advindas das identitárias.

Outros autores declaram os corpos como essas materialidades políticas de resistência em função de eles atuarem como espaços de inconformidade quanto às inscrições discursivas dominantes que aspiram a uma disciplinarização, prescrição comportamental que se dá, principalmente, por meio do gênero. Sobre isso, Berenice Bento, seguindo a perspectiva de Judith Butler, afirma que “podemos analisar gênero como uma sofisticada tecnologia social heteronormativa, operacionalizada pelas instituições médicas, linguísticas, domésticas, escolares e que produzem constantemente corpos-homens e corpos-mulheres” (BENTO, 2017, p. 83). Em outras palavras, o gênero é uma categoria de análise originada por processos, métodos, meios e instrumentos socialmente produzidos com o intuito de agenciar corpos resultantes de contínuas repetições para adoção de uma dada imagem que corresponda a um ideal de masculino ou de feminino como implicação de um sexo biológico. Segundo esse prisma,

antes de nascer o corpo já está inscrito em um campo discursivo determinado. Ainda quando se é uma promessa, um devir, há um conjunto de expectativas estruturadas numa complexa rede de pressuposições

sobre comportamentos, gostos e subjetividades que acabam por antecipar o efeito que se supunha causa (BENTO, 2017, p. 84).

No entanto, o regime que prescreve essas pressuposições tem suas bases numa proposição discursiva definida pela cis-heteronormatividade, que atribui caráter de abjeto aos corpos que não se adéquam às suas normas; é o caso dos corpos transexuais, considerados como os corpos pertencentes a um determinado sexo biológico, mas que não se conformam com essa atribuição e projetam comportamentos numa performatividade de gênero pressuposta para o sexo biologicamente oposto. Esses corpos foram, e continuam sendo constantemente, taxados como anomalias, disforias, como corpos patológicos, na medida em que se apresentam como uma adversidade à lógica cis-heteronormativa que prescreve a performance de gênero como implicação da inscrição do sexo biológico.

No entanto, esses corpos podem ser percebidos de diversas maneiras. Por um lado, percebemos uma potência, uma autoridade que produz discursos reacionários os quais se valem de estratégias que reiteram a normatividade. Nesse sentido, não só a colocação da transexualidade como patologia, mas a sua identificação como diagnóstico imprescindível para a ocorrência de mudanças de sexo, em que se verifica a transformação do corpo como uma adequação ao que se entende como masculino ou feminino (BITENCOURT; SANTOS, 2019, p. 64). É a insistência de um pensamento que toma o corpo de modo sexualizado e, em função da constante binária, produz diversas formas de violência ao promover não só silenciamentos, mas verdadeiros apagamentos dessas identidades ambíguas, fluidas, da sociedade como um todo.

A partir disso, podemos lembrar Letícia Lanz, que nos alerta:

ser uma pessoa transgênera é ser um não-ser. Um não-ser é alguém que não é, institucionalmente falando. Alguém que, mesmo tendo existência material, não constitui uma identidade socialmente reconhecida e legitimada, isto é, devidamente inserida na matriz cultural de inteligibilidade. Juridicamente, um não-ser não constitui um “sujeito de direito” estando sujeito, portanto, a levar sua existência à margem das garantias e proteções legais

asseguradas aos sujeitos de direito, que são aqueles sujeitos reconhecidos e protegidos pela lei (LANZ, 2016, p. 206).

Em outras palavras, uma pessoa transgênera é oprimida, invisibilizada, para ser esquecida. É um processo no qual se deslegitima a existência em termos totais, desde o plano da ideia até o da materialidade.

Por outro lado, a transexualidade e sua concretização nos corpos trans compõem um “exercício da liberdade, torna o corpo uma arte transgressiva aos moldes conformistas da norma vigente, pois têm a potência de desestruturar as certezas do binarismo fundante da sociedade heteronormativa” (CHAVES, 2015 *apud* BITENCOURT; SANTOS, 2019, p. 70). Os corpos trans, de acordo com Bitencourt & Santos, “referem-se às multiplicidades, trânsitos identitários, /.../ redefinições de papéis de gênero, estética, linguagem” (BITENCOURT; SANTOS, 2019, p. 58); caracterizam-se por um aspecto dinâmico, em total contraponto às ideias de identidades estáticas. Bento reforça esse pensamento ao dizer que para a transexualidade “há uma pluralidade de interpretações e de construções de sentidos para os conflitos entre o corpo e a subjetividade”. A autora vai além e afirma, ainda, que “o que faz um sujeito afirmar que pertence a outro gênero é um sentimento” (BENTO, 2017, p. 41). Essas colocações nos concedem a possibilidade de abordar o corpo trans como uma ruptura, mas, principalmente, como uma subjetividade. É imprescindível que seu entendimento se dê pela própria experiência e sensação do corpo em questão. Por exemplo, há corpos desejantes de procedimentos cirúrgicos; no entanto, há também os mais polimorfos, aqueles que borram cada vez mais a cis-heteronorma e aspiram à ambivalência como constitutivo.

Levando em consideração o que foi abordado até aqui, poderíamos nos perguntar: O que fazer para garantir a existência, digna, dessa experiência identitária que é a transexualidade? Com o intuito de responder a essa questão, Berenice Bento afirma que “no processo de aceitação e de construção de uma nova identidade, é importante a capacidade de elaborar uma história, e o encontro com outras histórias facilita esse processo” (BENTO, 2017, p. 222). Ao dizer isso, a autora faz referência às narrativas de vida enunciadas pelos

próprios corpos trans e coletadas para a confecção de sua pesquisa que, em seguida, tornou-se o livro *A (re)invenção do corpo*.

Para compreender melhor a dimensão social-política dessas narrativas, recorramos à Leonor Arfuch. A autora, em *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* (2010), declara que a aparição da primeira pessoa como elemento caracterizador dos textos biográficos se deu há aproximadamente duzentos anos; ela constrói um percurso no intento de uma genealogia do espaço biográfico. Arfuch menciona um novo paradigma de leitura, que substitui a leitura oral pela silenciosa, produto de uma divisão de espaços e conteúdos em públicos e privados, o que por sua vez possibilitará uma nova manifestação de escrita, marcado por um “eu”. Essas escritas, a princípio, diziam respeito a memórias de personagens públicas, com seus feitos relevantes, como guerras e revoluções, a partir de um olhar subjetivo. Assim, partindo de Habermas para explorar a proliferação de subjetividades em textos distintos, a autora entende que os leitores desenvolvem relações afetivas positivas com essas escritas, levando em consideração que a narração de um conteúdo da ordem do privado efetiva uma aproximação, tendo em vista que o narrado está a serviço de uma representação do outro. Essa circunstância, conforme a autora, “era a mudança substancial nas relações entre autor, obra e público” (ARFUCH, 2010, p. 46), posto que os textos passaram a ser meios para a promoção de um conhecimento de si a partir da narrativa do “eu” narrado; mas também uma tática para tornar pública a esfera do privado. Após mencionar Rousseau como fissura de modelos da exposição do “eu” devido a um exagero de privacidade, a autora instala a voz narrativa como fator decisivo de autoconhecimento e autorregulação do leitor. E, ainda, traz à tona uma crítica a Lejeune e sua proposta de autobiografia como um processo referencial, no qual o leitor percebe uma equivalência entre os fatos narrados e os fatos vividos pelo autor.

As formas de se relacionar com o leitor por meio de distintos textos literários, faz a autora retomar postulados bakhtinianos como o dialogismo e a intertextualidade, levando em consideração um projeto de alteridade nos textos, ao mesmo tempo em que não existiria um texto inteiramente novo, sempre fazendo referência a outro advindo de experiências vividas, ainda que elas sejam recortadas e, a partir deles, a autora recupera a ideia de “valor

biográfico” como forma de se estabelecer uma aproximação entre o real e o fictício (ARFUCH, 2010, p. 71). É aí, então, que Arfuch entra em defesa de uma proposta de espaço biográfico como “um vazio constitutivo” (2010, p. 80). Esse espaço não se delinaria em um gênero específico, mas seria um entre-lugar, pois toda escrita apresentaria marcas dessa criação de um “eu”, com vistas ao surgimento e libertação de identidades sociais à luz da alteridade. Com isso, identificamos essas narrativas, situadas num espaço biográfico, como uma tecnologia da subjetividade e uma micropolítica de insurgência e coexistência de experiências identitárias distintas.

Se retomarmos tudo que vimos até aqui, verificamos o espaço biográfico como uma potência das subjetividades; os corpos, mais especificamente os corpos trans, como lugares de inconformidade quanto a discursos hegemônicos e as HQs como objetos culturais que respondem a uma dada realidade, fragmentada, e que, por alicerçarem-se em critérios econômicos, políticos e sociais, estão a serviço de uma intervenção crítica na sociedade. Tendo em vista que a produção de quadrinhos do Brasil foi influenciada pela cultura *underground*, podemos abordar a produção da cartunista Laerte Coutinho, hoje mulher trans, como uma proposta crítica, mas que se perfaz pela intersecção entre a modalidade textual adotada e a postura biográfica que adota em suas produções ao tratar corpos trans com discursos que se aproximam do seu. Essa intersecção permitirá defendermos a noção de “autobiotransimagem”.

Pai de três filhos, cartunista, roteirista e chargista, Laerte teve uma vida relativamente agitada desde cedo. Embora não tenha concluído, aos 18 anos de idade, ingressou no curso de Jornalismo na Universidade de São Paulo (USP); tendo, no ano seguinte, adentrado a graduação em Música, na mesma instituição de ensino, sem, também, tê-la concluído. Nos anos de 1970, filiou-se ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) e dedicou-se ao Movimento Democrático Brasileiro (MDB). Vencedor de prêmios como o Melhor Roteirista Nacional no 1º HQ Mix, colaborou como roteirista de diversos programas televisivos conhecidos, entre eles *TV Pirata*, *TV Colosso* e *Sai de Baixo*. Laerte também contribuiu com diversos impressos brasileiros, como *O Pasquim*, *Zero Hora* e *Correio Braziliense* e se firmou como um dos mais relevantes artistas brasileiros devido a tirinhas como *Piratas do Tietê*.

Além disso, o artista é responsável pela criação da personagem Hugo, um rapaz *crossdresser*, que, posteriormente, se revela transgênero e passa a atuar como sujeito enunciador de um discurso *queerstonador*, desestabilizador das cis-heteronormas. Hugo, então, torna-se Muriel. Há um interesse em particular por essa personagem, tendo em vista que ela, a princípio, desempenharia um papel de alter ego de seu criador, sendo, posteriormente, considerado como uma tecnologia de gênero que se inscreveu no corpo Laerte. Isso é perceptível a partir dos contrapontos entre as experiências que compõem os dados biográficos do corpo autor e as da personagem; mas também pelo entrecruzamento discursivo de ambos a partir de uma *queer*-análise contrassexual.

Embora as primeiras tirinhas com a participação de Hugo datem de 1993, sua aparição como *crossdresser* somente aconteceu nos idos dos anos 2000. Por sua vez, Laerte, nascido em 1951, inicia seu processo de reflexão acerca de sua experimentação identitária de gênero em 2004, mas tem esse processo interrompido devido à morte do filho mais novo, em um acidente de carro. Apenas em 2009 a cartunista assume publicamente sua transexualidade, quando já havia publicado tirinhas do Hugo travestindo-se de mulher. De início, encontramos um paralelo entre a personagem e o corpo Laerte no que tange ao período de assunção da experimentação de gênero trans. Há um intervalo considerável de tempo para instituir-se como tal; ainda que isso não represente problema, visto que “as pessoas podem se descobrir e/ou se revelar transgêneras em qualquer estágio ou circunstância de vida: na infância, na adolescência, no início da fase adulta, na meia ou já idosos. Podem ser solteiros, casados, divorciados e terem ou não filhos” (LANZ, 2016, p. 210).

Vejamos as tirinhas que se seguem e comparemo-nas com trechos de falas enunciadas pelo corpo Laerte em entrevistas concedidas para a confecção de seu documentário *Laerte-se*.

Imagem 1:



Fonte: [https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/laerte/oa-laerte/?content\\_link=3](https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/laerte/oa-laerte/?content_link=3)  
Acesso em: 24 ago. 2020.

A imagem acima revela uma personagem do sexo masculino depilando-se e, em seguida, vestindo-se de mulher, o que em uma cultura cis-heteronormativa é considerado como um comportamento feminino. Essa tira mantém um paralelo com a seguinte fala do documentário: “*A primeira roupa que eu usei foi uma roupa que eu tirei, na verdade, que foram os meus pelos. Mais que usar calcinha... Eu vi outra pessoa no espelho, não acreditava, fiquei pulando*” (LAERTE-SE, 2017). Além disso, a partir de Amaral e Milanez (2019, p. 25), baseados em Foucault, percebemos a tira não só utilizando graficamente o desenho de um espelho, como servindo-se da projeção de um. “O espelho, como sabemos reflete a imagem do objeto diante dele”, é por meio desse objeto que os corpos que se situam em sua frente adquirem a leitura “de seus contornos corpóreos” (AMARAL; MILANEZ, 2019, p. 25); logo, o espelho é um objeto que viabiliza não só uma apreensão sensorial visual do corpo, como produz parte de sua significação. É o espelho que outorga o conhecimento do corpo que se coloca diante dele. No entanto, essa noção de espelho está a serviço de uma dupla dimensão, a do espelho como objeto da tira que significa o corpo Muriel para a própria personagem; mas também a da própria tira como espelho do corpo Laerte, ao passo em que esse espelho

reflete um corpo utópico, ou seja, um corpo sem lugar, mas que irradia todos os lugares possíveis. O espelho, também, pode ser considerado um lugar heterotópico. Para Foucault, as heterotopias são “espaços diferentes, desses outros lugares, uma espécie de contestação simultaneamente mítica e real do espaço em que vivemos” (FOUCAULT, 2006, apud AMARAL; MILANEZ, 2019, p. 26).

Por meio dessas premissas, podemos afirmar que o corpo Laerte traz consigo uma consciência de um corpo significado, porém não materializado socialmente. A utilização das tiras como espelhos do corpo Laerte institui-se como uma antecipação de seu corpo trans. As tiras posteriormente servirão como tecnologias de inscrição discursiva que materializarão o corpo trans Laerte. A isso, acresce o fato de o corpo situar-se na ambivalência, ao dizer “às vezes, um **cara** tem que se **montar!**” (negritos nossos), demarcando um sexo biológico macho, porém com uma expressão de gênero feminina consciente da fissura realizada. Dessa forma, esse corpo usa da imagem para construir a narração de um “eu” transgênero que, por sua vez,

considera-se a resistência à normalização dos gêneros como uma estética da existência, cuja potência de criação está na multiplicidade performativa que opera como uma alternativa ao biopoder, utilizando das atribuições de anormalidade conferidas a estes corpos como uma afirmação política que causa fissuras na inquestionabilidade dos gêneros (BITENCOURT, SANTOS, 2019, p. 59-60).

Imagem 2:



Fonte: <https://jornalivrosliterar.wixsite.com/jornalivros/single-post/2015/10/09/Ela-Laerte> Acesso em: 24 ago. 2020.

A imagem 2 reafirma o caráter das tiras em sua dupla dimensão de espelho (inclusive, não são raras as tiras que trazem Hugo ou Muriel diante de espelhos). Além disso, a tira não só corrobora a ideia de destabilização das normas de gênero (quando ironiza o “Manual de Fisiologia”, metáfora para as prescrições performáticas de gênero cis-heteronormativo), mas também

apresenta uma crítica aos corpos normatizados que busca “fazê-la desistir inteiramente de ser ela mesma para tornar-se uma ‘cópia fiel’ de algum modelo de conduta imposto pela sociedade” (LANZ, 2016, p. 207). Outrossim, acerca dessa tira, é a equivalência discursiva no que se refere ao que o corpo Laerte pronuncia em depoimento: *Eu deixava o Hugo se travestir, se maquiar. Era uso do cômico, ele era visto como ridículo*” (LAERTE-SE, 2017).

Imagem 3:



Fonte: [https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/laerte/oa-laerte/?content\\_link=3](https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/laerte/oa-laerte/?content_link=3)  
Acesso em 24 ago. 2020.

Imagem 4:



Fonte: [https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/laerte/oa-laerte/?content\\_link=3](https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/laerte/oa-laerte/?content_link=3)  
Acesso em 24 ago. 2020.

As imagens 3 e 4 realizam um entrecruzamento ideal para a exploração do que sugerimos como autbiotransimagem. Primeiramente, verificamos a autorrepresentação do corpo Laerte em concomitância com sua sexualidade, conforme mencionada em seu documentário. Perguntado sobre

suas paixões, o corpo Laerte fala que acabara de viver algo “*muito rápido, coisa de um mês /.../. Era uma mulher, homossexual /... E isso era uma coisa interessante, porque ela se interessou pela mulher que eu sou*” (LAERTE-SE, 2017). Esse depoimento revela um aspecto biográfico que confere uma sexualidade livre, fissura de uma

outra ideia estapafúrdia [que] é /.../ a de que orientação sexual e identidade de gênero são uma mesma e única coisa, quando também já se demonstrou exaustivamente se tratar de duas coisas inteiramente distintas. Ou seja, pessoas transgêneras não são gays ou lésbicas “mais afetadas”, mas pessoas cujo comportamento de gênero apresenta não conformidade em relação ao modelo binário homem-mulher em vigor na sociedade (LANZ, 2016, p. 208).

Nas imagens, Muriel não desfaz sua identidade de gênero, que é o modo como performatiza e reifica seus comportamentos voltando-se para distintas masculinidades e feminilidades; pelo contrário, mesmo nos primeiros quadrinhos aparece maquiado e com brincos. No entanto, a maneira como Muriel é narrada visualmente, assim como suas falas, sugerem distintos movimentos sexuais, com parceiros de ambos sexos e posições que escapam à pseudo-lógica da passividade para a feminilização trans. Isso coaduna com o que Arfuch levanta acerca de seu projeto de espaço biográfico quando afirma ser possível explicar sua concepção de sujeito e identidade da seguinte maneira:

Um sujeito não essencial, constitutivamente incompleto e, portanto, aberto a identificações múltiplas, em tensão com o outro, o diferente, através de posicionamentos contingentes que é chamado a ter. [...] esse sujeito, no entanto, é suscetível de autocriação (ARFUCH, 2010, p. 80).

Além disso, percebemos o “potencial subversivo” dos corpos trans, tanto Muriel quanto Laerte, “uma vez que deslocam as noções de ‘real’(verdade) e de ‘fictício’ (mentira)” (BENTO, 2017, p. 104) também ambigualmente, posto que essas noções de factualidade e ficção podem se

ancorar nas pretensões da cis-heteronorma de construir um discurso verdadeiro, fundante, natural; mas também borram o limite de referencialidade e de imaginação que circunscreve a produção dos quadrinhos. É a constatação de que “o corpo transexual põe essa verdade em um labirinto” (BENTO, 2017, p. 104).

Imagem 5:



Fonte: [https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/laerte/oa-laerte/?content\\_link=3](https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/laerte/oa-laerte/?content_link=3)

Acesso em 24 ago. 2020.

Imagem 6:



Fonte: <https://monografias.brasilecola.uol.com.br/arte-cultura/a-construcao-do-sujeito-transexual-feminino-em-tirinhas-de-laerte-coutinho.htm>

Acesso em: 24 de ago. 2020.

As últimas imagens reiteram a proposta autiotransimagética devido a elas também estarem em consonância com o discurso experienciado e produzido pelo corpo Laerte, que afirma “*de jeito nenhum pode deixar o corpo de lado*” ao ser perguntado sobre a possibilidade de ser mulher fora do corpo; assim como quando declara “*não estou construindo uma identidade*”

*feminina, é que eu não preciso de identidade nenhuma*” (LAERTE-SE, 2017). Essas falas revelam o teor político de resistência do corpo trans, aquele que age “teimando em existir sem ser ‘autorizado a existir’” (LANZ, 2016, p. 206); da mesma forma causa tensionamentos “nos dispositivos regulatórios /.../que se podem oportunizar a constituição de novas políticas sexuais e o agenciamento de novas culturas dissidentes da cultura normativa heterossexual” (BITENCOURT; SANTOS, 2019, p. 72).

Observando as imagens 5 e 6, verificamos os efeitos mencionados, tendo em vista que Muriel questiona, desestabiliza normas, linguísticas e de performance cis-heteronormativa, a fim de evidenciar as formas como seu corpo delas escapa, e naturalmente o de Laerte (corpos que são um só). Além disso, também constatamos um processo de alinhamento discursivo que se nega à violência produzida hegemonicamente, na medida em que se propõe a luta como diferente, como “uma política focada nas relações de poder e nas brechas dos regimes de verdade que poderiam se transformar em resistências, contrapor-se a perspectiva hegemônica e dar ênfase a experiência social da abjeção” (BITENCOURT; SANTOS, 2019, p. 69).

Além do exposto, vimos que essas propostas se aproximam, flertam e transam com os postulados do filósofo espanhol Paul B. Preciado, ao defender um modelo contrassexual no qual não só o gênero se materializa nos corpos (PRECIADO, 2017, p. 29), mas também estabelece a decadência da ideia de Natureza como regime de inscrição desses corpos. Não se trata de um agenciamento de novas configurações de subjetividade, pelo contrário, uma percepção do corpo como instrumento político capaz de dinamitar as normas disciplinares de gênero.

A partir do que foi mencionado por meio de todos os exemplos de imagens e discussões, podemos afirmar a noção de autobiotransimagem como um maquinário de deslocamento contrassexual. Ela é a autorrepresentação, em narrativas imagéticas, de um sujeito dissidente de alteridade experimental. Isso significa projetar-se em textos imagéticos; em corpos ambíguos, provocadores e questionadores; que constituam suas subjetividades pautadas nas experiências.

## Referências

AMARAL, Ricardo; MILANEZ, Nilton. “Hoje eu vou mudar!” Do corpo trans/travesti, da música e de outras coisas. In: MILANEZ, Nilton; AMARAL, Ricardo; MOURA, Ismarina (Org.). *Transexualidades: o que pode o corpo?* – João Pessoa: Marca de Fantasia, 2019. p. 14-33.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BENTO, Berenice. *A reinvenção do corpo – sexualidade e gênero na experiência transexual*. 3. ed. Salvador: Editora Devires, 2017.

BITENCOURT, Kueyla de Andrade; SANTOS, Lucas Caires. Corpos trans, discursividade e matriz heteronormativa: a despatologização como estética da existência. In: MILANEZ, Nilton; AMARAL, Ricardo; MOURA, Ismarina (Org.). *Transexualidades: o que pode o corpo?* – João Pessoa: Marca de Fantasia, 2019. p. 58-74.

KLAWA, Laonte; COHEN, Haron. Os quadrinhos e a comunicação de massa. In: MOYA, Álvaro de. *Shazam*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

LANZ, Letícia. Ser uma pessoa transgênera é ser um não-ser. In: *Revista Periódicus: Corpo, política, psicologia e psicanálise: a produção de saber nas construções transidentitárias*. Salvador, vol. 1, n. 5, p. 205-220, mai./out. 2016. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/17188/11343> Acesso em: 19 ago. 2020.

*LAERTE-SE*. Direção de Lygia Barbosa da Silva e Eliane Brum. São Paulo: True Lab, 2017. (101 min.), son., color.

LIMA, Marcus A. Assis. *O entretenimento no jornalismo impresso: contratos e cenografias*. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2020.

MAGALHÃES, Henrique. Indigestos e sedutores: o submundo dos quadrinhos marginais. In: *Culturas Midiáticas. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação* da Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, vol. II, n. 1, jan./jun. 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/cm/article/view/11688/6714> Acesso em: 20 ago. 2020.

PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrassexual*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2017.

Recebido em 31 de Agosto de 2020.

Aceito em 30 de outubro de 2020.

## PEDAGOGIAS DE SER: ESCUTA E VISIBILIDADE DE CORPOS EM *ANTOLOGIAS TRANS*

Maximiliano Torres<sup>1</sup> (UERJ-FFP)

**Resumo:** A construção teórica, a percepção política e a necessidade da prática, fornecidas pelos estudos feministas e *queer*, possibilitam ampla visão sobre o próprio conceito de teoria que permite um alargamento do olhar no atravessamento pelos caminhos da crítica literária. Nesse sentido, ler literatura, se desarticula do espaço de pensar o texto, a partir das questões de valor, de significado, de tradição, de autoria ou de pontos de vista e da linguagem. Avançar com esse método é desconstruir os alicerces de uma crítica normativa, que sustenta as bases ideológicas das desigualdades, uma vez que a leitura *queer* possibilita perceber a materialidade histórica do discurso e das subjetividades no campo literário. Assim, esse trabalho busca apresentar poemas da *Antologia Trans – 30 poetas trans, travestis e não-binários* (2017), como a inscrição de corpos que ressignificam os conceitos de valor e tomam visibilidade no campo da literatura.

**Palavras-chave:** Transexualidades. Poesia. Revisionismo. Crítica

## PEDAGOGIES OF BEING: LISTENING AND VISIBILITY OF BODIES IN *ANTOLOGIA TRANS*

**Abstract:** Theoretical construction, political perception and the need for practice, provided by feminist and queer studies, allow for a broad view of the very concept of theory that allows a broadening of the gaze in crossing the paths of literary criticism. In this sense, reading literature, separates itself from the space of thinking about the text, based on questions of value, meaning, tradition, authorship or points of view and language. Advancing with this method is to deconstruct the foundations of a normative critique, which supports the ideological bases of inequalities, since queer reading makes it possible to realize the historical materiality of discourse and subjectivities in the literary field. Thus, this paper seeks to present poems from *Antologia Trans – 30 poetas trans, travestis e não-binários* (2017), as the inscription of bodies that resignify the concepts of value and gain visibility in the field of literature.

**Keywords:** Transsexualities. Poetry. Revisionism. Criticism.

---

<sup>1</sup> Universidade do Estado da Rio de Janeiro. E-mail: maxitorres@uol.com.br.

*Para João Innecco, pelo amor que nos une, pelo contágio  
energizante da sua juventude... pelo aprendizado de...*

**Vida sem título**

O mundo é puro segredo.  
Tudo é proibido.

É preciso, mesmo,  
estar atento e forte,  
porque de morte  
a gente já tá cheio.

Na boca, gosto de medo.  
Difícil mesmo temperar o silêncio.

No grito de dor, no prazer temporal  
do sexo anal.  
Preenchimento, satisfação.  
Solidude.

O nascimento é o fim do mundo.  
Ponto final.

(Autoria Coletiva, 2017, p. 27)

A leitura do poema acima já impacta pela força de sua construção assertiva. Após apresentar um esvaziamento de título no próprio título, metáfora da indagação de quais corpos são merecedores ou não de designação, de qualificação ou de direitos, segue pondo em questão o segredo do mundo, resguardado pelo interdito, pelo impedimento, numa crítica contundente à colonialidade de poderes e de saberes. Na estrofe seguinte, faz alusão direta à canção “Divino Maravilhoso”, composta por Caetano Veloso e Gilberto Gil e interpretada por Gal Costa no Festival da Música Brasileira, da TV Record, em novembro de 1968. Por meio de um jogo paradoxal, para escapar dos censores da Ditadura Militar, a composição dos tropicalistas pedia atenção ao perigo instaurado, mas também às palavras, ao discurso subliminar, à arte e, com isso, trazia a esperança de dias livres e melhores. As imagens da “morte”, do “medo”, da “dor”, do “prazer temporal”, do “fim do mundo” designam no poema, ao contrário do furor da juventude dos anos 60, um vazio de expectativas e apontam, unificando o pessoal ao coletivo – haja

vista a autoria – para a reivindicação ao reconhecimento da existência de sujeitos sociais, excluídos por atravessarem as fronteiras dos gêneros e das sexualidades, impostas culturalmente. Nesse sentido, ao se apoiar numa lógica insurgente e não mais revolucionária, *Vida sem título* induz mais do que o reavaliar de nossas práticas políticas, e sim, à desconstrução urgente de nossas esteiras teóricas.

Era 2017 a primeira vez em que toquei, abri e li, num jato, os 62 poemas que compõem a *Antologia Trans: 30 poetas trans, travestis e não-binários*. Naquele momento, fui tomado por uma sensação extremamente dolorosa, inquietante e prazerosa que, até hoje, não consigo definir. A cada folha virada, a cada poema atravessado, a cada voz ouvida, o peso do objeto em mãos aumentava e aumentava e aumentava. De repente, a pequena publicação de 112 páginas, se tornou tão absurdamente insustentável, que fui obrigado a soltá-la sobre a mesa. Isso porque 30 corpos, historicamente invisibilizados, com vivências, experiências e percepções díspares se debatiam dentro da capa daquele livro. Desde então, a antologia segue em minha cabeceira, na minha bolsa, na minha mala, em mim. Exército a abertura aleatória, releio poemas – uns mais outros menos, evito alguns –, sempre na busca de conseguir um caminho de construção narrativa, a partir dessa plêiade de existências potentes que me foi dada à escuta.

É a primeira vez, em minha carreira de ensaísta, que começo um artigo científico sem saber exatamente o que vou dizer. Não que não saiba o que quero dizer: sei. Aliás, há três anos. Talvez a minha aflição venha do modo como vou dizer. Não, nada disso. Do modo como irei dialogar. É isso! Já que as vozes em destaque serão as de poetas que, com muita dificuldade, selecionei para essa conversa, que eu classificaria como errática para o que se espera de um artigo. E aqui, por isso, já dispensei o termo artigo científico, usado no início desse parágrafo, por entender que a minha fala se dará pela troca, eliminando qualquer tom de autoridade acadêmica, desconstruindo a pretenciosa verticalidade do saber e me refazendo em horizontalidade desejosa de saber, pois como bem revela Linn da Quebrada, na orelha do livro: “Aqui onde eram todas uma, em singularidade múltipla, me vejo, reconheço, me encanto, encontro, me perco, me berro, me borro, me melo, me lavo, me leve, me livre, me love, me luta. E então percebo, acabo de não morrer”.

E é seguindo esse viés, levantado por Linn que, após longo tempo de gestação, me permito vivenciar outras formas de estar com os textos da antologia, não só mais me entregando à leitura, mas, sobretudo, me somando pela escrita. Vale ressaltar, que o que me guia, aqui, não é só a tentativa de colocar em palavras a minha inquietação com a obra ou de relatar a minha imensa insatisfação com a figura engessada do intelectual brasileiro que, em sua maioria, detém a palavra e a razão com o seu modo soberbo, retrógrado e monolítico de fazer crítica, sempre calcado em epistemologias imperialistas, gerando uma interpretação e adaptação capengas para a análise da nossa realidade. O que me guia, aqui, é o desejo de procurar, pelo exercício da escuta, amplificar as vozes e contribuir com a visibilidade desses corpos mimetizados que clamam por ser. Adentremos no espaço poético:

Eu não odeio meu corpo.  
Eu não nasci no corpo errado.  
Não me venha falar que ele é inadequado.  
Se eu mudo é para melhorar o que sinto  
que possa ser melhorado.  
Se eu mudo é porque mudança faz parte da vida  
e eu não quero me sentir parado.  
Cada forma.  
Cada traço.  
São todos pedaços  
De quem sou eu.  
Comecei só como um rabisco.  
Agora estou transcendendo o padrão fabricado.  
E ninguém tem nada com isso.  
E não tem nada de errado.  
Eu sou eterno rascunho da vida.  
Nunca vou ser terminado.  
Apaga.  
Refaz.  
Tira.  
Acrescenta.  
Só não deixa igual,  
porque aí ninguém aguenta.  
Eu não odeio meu corpo.  
Eu não nasci no corpo errado.  
Sou eterno rascunho da vida, estou aqui  
para ser melhorado.  
Na eterna busca do buscar por toda a eternidade.

Rabisco  
Rascunho  
Desenho  
Obra prima  
Transbordando  
Transcendendo  
Transgredindo  
Apenas sendo mais eu  
Mais meu a cada dia.  
(Bernardo Enoch Mota, *Eu não*, 2017, p. 74-5).

O poema intitulado *Eu não*, revela, no que tange a cuidadosa construção da forma, uma escolha atenta das palavras, um trabalho meticuloso na formação cadencial das rimas, uma refinada estrutura rítmica... enfim, uma riqueza de “valor”. Com esse “valor”, atribuído a poucos textos literários, qualquer manual canônico de crítica ou de historiografia da área, não duvidaria de alocá-lo na torre conceitual junto ao que se acredita ser uma “boa poesia”. No entanto, se a escrita se apresenta dentro dos moldes exigidos para adentrar *Oxbridge* – numa lembrança da biblioteca ficcional criada por Virginia Woolf, em *Um teto todo seu* (1929) –, aquele que a produz, nesse caso um homem trans, não está à altura de tal reconhecimento e, com isso, simplesmente, fecham-se as portas, ignorando-se o dito “valor”. Arelado a esse conceito, muitas vezes, estão inúmeras indagações, tais como: o que vem a ser o “valor” e como ele se constrói? Como foi preestabelecido? É imutável ou pode ser transformado? Por que permanece? Perguntas com as quais me deparo, com frequência, não só elaboradas pelos meus alunos e orientandos, nas aulas da graduação e da pós-graduação, mas que se estendem, para fora do espaço da universidade, quando o tema da conversa é a literatura.

Em minha formação como pesquisador feminista e depois *queer*, as discussões acaloradas sobre as construções e desconstruções de gênero e de sexualidades, as questões de classe e de identidades, as problematizações sobre os conceitos de raça e as formulações pós-identitárias, numa sociedade falocêntrica e colonizadora de corpos e de saberes, me forneceram uma compreensão mais do que simplesmente teórica e conceitual, limitada àquilo que muitos chamavam e ainda chamam, pejorativamente, de “estudos de

mulheres”. A construção teórica, a percepção política e a necessidade da prática, fornecidas pelos estudos feministas, me possibilitaram ampla visão sobre o próprio conceito de teoria que, no meu caso em particular, permitiu um alargamento do olhar no atravessamento pelos caminhos da crítica literária e, por conseguinte, no compromisso do meu fazer pedagógico.

Ler literatura, nesse sentido, se desarticula do espaço de pensar o texto, meramente, a partir das questões de valor, de significado, de tradição, de autoria ou de pontos de vista e da linguagem, bem como de forçados encaixes conceituais. Avançar com esse método é desconstruir os alicerces de uma crítica absolutamente normativa – e para mim ultrapassada –, que sustenta as bases ideológicas das desigualdades. Uma leitura *queer*, que é uma leitura política, de fruição – retomando a imagem *avant-garde* de Roland Barthes –, possibilita, no dizer da ecocrítica Cherryl Glotfelty, entender que “a literatura não flutua acima do mundo material em algum éter estético, ao invés disso, tem um papel num sistema global imensamente complexo, no qual energia, matéria, e ideias interagem” (GLOTFELTY, 1996, p. XIX). É perceber, a partir desse deslocamento do lugar de onde se olha, a materialidade histórica do discurso e das subjetividades no campo literário; é entender o sentido grandioso de “uma literatura menor” como a articulação da linguagem, do político e do coletivo, como bem explicaram Gilles Deleuze e Félix Guattari:

Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em língua maior. Mas a primeira característica, de toda maneira, é que, nela, a língua é afetada de um forte coeficiente de desterritorialização (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 35).

O meu texto se apoiaria, em um primeiro momento (porque ainda me contorço para afrouxar as amarras dos espartilhos da formação que tive), numa perspectiva crítico-literária à teoria que pensei para dialogar com alguns poemas da obra escolhida: a desregulação de gênero e de sexualidades trans, a partir de suas materialidades. Pois, como é sabido, o tema da transexualidade contribui sobremaneira para o estabelecimento de possibilidades de se enxergar as identidades e vivências de sujeitos

marginalizados, desconstruindo a ideia de um vazio de existência, de uma opacidade, de um “não-corpo”, como lembra José Gil, em seu livro *Monstros* (GIL, 2006, p. 79). Para Sônia Weidner Maluf:

A experiência transgênero é um dos temas que têm possibilitado uma renovação das reflexões, dos conceitos e da própria teoria dentro do campo dos estudos feministas e de gênero. Isso porque – em suas diferentes formas de manifestação – ela tem revelado aspectos do gênero que durante muito tempo ficaram relegados ou à sua construção teórica ou à perspectiva comparativa com culturas outras (MALUF, 2002, p. 148).

Contudo, a partir do clima de insegurança, de desespero e do traçado obscuro que vem se desenhando, nos últimos anos, no Brasil; da emergência de um conservadorismo fundamentalista, dos absurdos e atrocidades com os quais nos deparamos a cada dia, bem como a naturalização e legitimação da violência verbal, simbólica e física, fui inclinado a pensar, para além da análise crítico literária dos poemas da referida Antologia. E, com isso, buscar a importância documental que essa obra guardará, ao ecoar as vozes de pessoas vistas como anormais, doentes e monstruosas por uma sociedade profascista, declarada e desavergonhadamente misógina, segregadora, racista e LGBTQfóbica.

Nesse sentido, os textos aqui apresentados servirão para entender a *Antologia Trans* não apenas como um conjunto de poemas que versa sobre uma temática comum, nesse caso, a escrita da transexualidade. Mas, sobretudo, como um arquivo, no conceito elaborado por Jacques Derrida, como um monumento que se escreve fora da ordem vigente. Para o filósofo francês: “Não há arquivo sem lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior” (DERRIDA, 2001, p. 22).

Assim, se como afirma Leyla Perrone-Moisés, a “importância da literatura na cultura contemporânea não pode ser defendida fora de uma prática” (MOISÉS, 2016, p. 35), me parece bastante propício, trazer à discussão esse desejo afirmativo de compromisso com o corpo e com o existir, presentes nesse livro. A Antologia se configura como um arquivo, no sentido derridiano,

ao apresentar 30 poetas trans, travestis e não-binários que, pela potência da palavra poética, se exteriorizam, se multiplicam e se conectam a outras vozes para romper com o “só direito (dever?) de existir à sombra” (p. 11), como bem aponta Amara Moira no prefácio, intitulado “A língua pelos nossos corpos”. Ao preludiar a obra, a escritora ressalta a força desse conjunto literário, no que se refere, principalmente, ao “nosso direito à voz, do nosso direito de pensar palavras que dirão quem somos, quem não somos, nossas versões dos fatos” (p. 11-12). Desse modo, fica evidente a importância não só documental e histórica dessa publicação, mas o seu impacto nesse tempo atual, o que a categoriza como ultra contemporânea, pois, na esteira do pensamento de Giorgio Agamben, lembremos que “[...] o contemporâneo é aquele que mantém o olhar fixo no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro [...] é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente.” (AGAMBEN, 2009, p. 62-63).

A constituição de uma obra dessa natureza surge para romper com o paradigma do privilégio heteronormativo “ou, pelo menos para desafiar a sua reivindicação de monopólio da cultura, da história e da autoridade intelectual” (PRATT, 1998, p. 90), como afirmou Mary Louise Pratt. Contudo, ainda que só um desafio, permitindo apenas um “suspiro de meia satisfação”, o mundo recomeça e o mal (para os conservadores) está feito, como nos alerta Clarice Lispector, em sua brutalidade sutil, no desequilíbrio do conto Amor. Aqui, não é um cego parado, mascando goma que despedaça uma existência, mas “corpos em aliança” que saem da zona obscura a que foram sempre relegados, se escrevem e se reescrevem, despedaçando a hipocrisia social, moral e religiosa. E se o trem já partira, ainda clariceando, não há como voltar. Taxativamente Amara Moira diz:

As palavras não-nossas em que temos podido existir, desconfortáveis, inconsistentes, vamos finalmente criando condições para dizer que elas não nos refletem, não nos contemplam. [...] Os olhos que nos veem, pelos quais por tanto tempo nos vimos, não mais nos servem. O mundo, hoje, o sentimos nosso, também nosso, e já não nos contenta somente armário ou beco nem a sujeição

aos padrões cis que nos têm sido impostos (MOIRA, 2017, p. 12).

E é, assim, pela própria língua de seus próprios corpos, que se apresentam como sujeitos, não mais estereotipados e marginalizados, mas orgulhosos, se inscrevendo pela autorrepresentação. Num jogo de ressignificação do discurso hegemônico, pela escrita de si e, conseqüentemente, do outro, porque estamos falando de literatura, se estabelece a desterritorialização da língua maior:

As fotos me contam histórias sobre o passado.  
A cegueira me impede de ver o presente.  
O tempo dilacera, machuca, apodrece.  
Quem deve dizer o que se merece?

Os olhares me assanham, às vezes zombam.  
No meio do caos encontro a pintura.  
As cores dançam e a pele treme.  
O mundo para em um momento de ternura.

O que resta dizer de mim?  
Que se perde, confunde, machuca?  
Que palavras conseguem cantar o que sai do coração?  
Desse vazio surge apenas uma exclamação:

Meu Deus! Eu sou humana!  
(Calla, Uma exclamação, 2017, p. 32)

Constituído numa oficina literária, num curso popular, dirigido pelo Coletivo TransFormação, os poemas levantam discussões, pelas práticas do cotidiano, sobre as subversões identitárias e as problemáticas de gênero, já iniciadas há algum tempo, teoricamente, por Judith Butler, e tão refletidas entre os pesquisadores do tema. E em acordo com esse pensamento, a leitura do livro, numa crítica à heteronormatividade compulsória, nos leva a refletir sobre a percepção equivocada do senso comum, que entende que “a regulação implícita de gênero acontece por meio da relação explícita da sexualidade” (BUTLER, 2017, p. 710) e que a naturalização do binarismo humano X inumano – representado nas categorias homem X mulher, masculino X feminino,

heterossexual X homossexual – , sedimenta a interpelação fundante pelo caráter performativo da linguagem:

Quem disse que ser trans me torna passiva?  
Que roteiro diz que a feminilidade me torna submissa?  
Hierarquia sexo social, que capitaliza até meu jeito de  
foder.  
Indústria do pornô que diz que meu sexo é pra vender.  
A única forma permitida de desviar é se for pra gerar  
lucro,  
e me comercializar?

Essa indústria também é responsável  
por endeusarem o macho  
e iconizar.

Aaaaaah, se manca.  
Seu sistema é frágil e não vai me dominar.  
Nem pense em impor desejo para o seu comércio.  
As bixa não vai deixar passar.

A sua ideia de ser homem não é suficiente  
para todos os corpos com os quais eu vou transar.  
E como vou transar?

Pega seu sexo baunilha, de papai e mamãe e afasta pra lá.  
A minha foda não é para reprodução.  
É para emancipação.  
Adeus colonização.

Conhecer os corpos, experimentar, compartilhar.  
E viado, nem venha demonizar nossa vagina.  
Ele pode ser homem de xoxota e consegue, sim, me  
realizar.

Afasta de mim esse falo.  
Não me diga o que é ser macho.  
Invisibilizar trans homem, só revela  
o quanto seu desejo é manipulado.

Para o corpo como objeto de simulacro,  
desejo de consumo do patriarcado.  
Na base do teu sexo social,  
o corpo do viado feminino,

se torna invisível e solitário.

O macho branco forte rico e musculoso tá no topo.  
E quando ela é bixa, trans, preta, gorda e pobre:  
“joga pra margem, pro esgoto”.

Estamos na base dessa cadeia,  
Mas não é por isso que eu abaixo a cabeça.  
E nem me peça para foder.  
Sou desejada,  
mas só quando ninguém vê.

Hahaha  
sei que não somos opção,  
só nos escolhe quando somos resto.  
Pensa que vou foder só pra te satisfazer?

O meu prazer não importa quando  
a sua pica goza  
no escuro do banheiro e já quer me esconder,  
só pra defender que bixa é depósito de porra,  
que não é de merecer andar ao teu lado,  
nem de reconhecer.

Somos transbixa e temos poder.  
E você gay, não é obrigado a “enviasdescer”.  
Até porque ninguém quer perder  
O PRIVILÉGIO  
De parecer  
E nem quer ser atacado por outros machos  
que não aceitam um corpo de pau feminino.

Agora me diga, macho:  
– Quando você foi proibido de ser homem?  
– Quando te condenaram por ser homem cis?  
– Quantas vezes te forçaram a ser homem?  
– Quantas vezes você ouviu que não pode?

É.  
Bem diferente de ser transviado.  
(Lucy Lazuli, *Descoloniza*, 2017, p. 93-5).

*Descoloniza*, a partir das indagações da primeira estrofe, traz à discussão uma verdade cristalizada culturalmente sobre a construção da

tríade sexo-gênero-sexualidade como um esquema fechado e sequencial e, através, de outras verdades, exhibe as marcas profundas nos corpos colonizados pela lógica heteropatriarcal. Contudo, se não há como apagar as cicatrizes, é possível tatuar sobre elas outras imagens, que permitam outros modos de ser e de agir, decolonialmente. Já em 1990, ao publicar o tão conhecido *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, Butler desenvolve inúmeras inquirições sobre o sintagma que abre o título de seu livro (Problemas). Trazendo a biologia para o campo social, indaga se o sexo seria realmente uma estrutura fechada, inquestionável e indiscutível, pela sua força de materialidade. Para dar embasamento às suas argumentações, questiona a veracidade e o valor da ideia cristalizada de que o sexo está diretamente ligado ao corpo e à natureza, destituído do campo social, lugar no qual se discutia sobre o gênero. Assim, acompanhando o pensamento da filósofa estadunidense, o gênero não é nem um conjunto de significados culturais inscritos num corpo nem a interpretação cultural de um corpo sexuado e também *ser homem* ou *ser mulher* não constituem uma essência interior da “pessoa”, mas um conjunto de normas instituídas, mantidas e repetidas sobre o corpo que geram essa aparência de substância e torna a pessoa culturalmente viável (humana) ou inviável (inumana):

Não, eu não sou um homem de verdade.  
Definitivamente não sou, nunca serei.  
Vou te falar o que sei sobre homem de verdade.

É forma viva da sapiência e erudição que mija fora do  
vaso,  
senta de perna muito aberta no busão,  
te agride se sente que está perdendo o altar em que se fez  
macho,  
escarra forte no chão.  
Tá sempre calculando o nível do esculacho  
que vai direcionar sem dó  
para todo e qualquer ser vivo desviante da condição de  
submissão  
cis-heteronormativa.

E eu juro que não tô gastando palavra bonita,  
que comigo o verbo é torto mesmo,  
como eu sempre fui.

Não, homem de verdade eu não sou, não.  
Eu saí de uma outra fornada.  
Eu nasci e fui criado  
na feminilidade,  
me ensinaram que a minha genitália foi criada  
para se invadir.

Fecha a perna, garota.  
Não usa esse short perto de menino,  
é curto demais.  
Não adiantou.

Eu to vivendo a consequência da minha invasão  
desde 1999.  
Hoje eu tenho 23 anos  
Cês tão fazendo a conta?  
Porque homem que é homem de verdade, não faz.  
Nem da idade, nem do consentimento.  
Palavra que vários deles não conhecem,  
tipo clitóris, orgasmo, fazer gozar  
e pode parar,  
para agora mesmo.

Nesse poema não tem espaço pra problematização  
nem pra feminista radical sorrir de escárnio  
pensando em socialização.

Eu to falando de masculinidade.  
Vamo combinar que é um problema maior que  
a vulnerabilidade da buceta.  
Até porque eu conheço homens de buceta que  
a cada dia que passa  
estão se esforçando pra ser homens de verdade  
jogando no vento a carta da criação,  
justificando incansavelmente a reprodução  
daquilo que os fez sofrer tanto quanto eu.

Pronto, falei.  
Saiu direto das minhas tetas indesejadas,  
da minha ausência de pelo e falo,  
da minha voz aguda,  
da baixa estatura, da inconfundível distribuição  
muscular,  
dos meus quadris largos,

da minha raxa.

Tá bem aqui o boy que vai humilhar a masculinidade de vocês.

E cês pode crer que a minha arma

tá pronta e empunhada

por mim e pelas minhas irmãs.

Quem tá apontando é cada mina cis, trans e travesti,

cada transviado, cada bicha,

cada uma das pessoas afeminadas que vocês querem destruir.

(Teodoro Albuquerque, *Construção*, 2017, p. 109-111).

Num tom de manifesto “para todo e qualquer ser vivo desviante da condição de submissão / cis-heteronormativa”, *Construção* aponta para aspectos estruturantes da matriz de dominação de corpos e sugere, assim como Butler, que as identidades múltiplas de seres que vivem “na ambiguidade”, ou vivem “a ambiguidade” brincam com a lei de que de um sexo decorre um gênero, e mais do que isso, significam claramente que *ser* de um gênero parece inevitavelmente “teatralizar” a ideia original desse gênero; as “falas”, a representação que esse gênero estabelece. Como nos lembrar Butler:

As estruturas jurídicas da linguagem e da política constituem o campo contemporâneo do poder; conseqüentemente, não há oposição fora desse campo, mas somente uma genealogia crítica de suas próprias práticas de legitimação. Assim, o ponto de partida crítico é o presente histórico, como definiu Marx. E a tarefa é justamente formular, no interior dessa estrutura constituída, uma crítica às categorias de identidade que as estruturas jurídicas contemporâneas engendram, naturalizam e imobilizam (BUTLER, 2003, p. 22).

A partir das suas críticas e das suas propostas de subversão da ordem compulsória, amparado em profunda discussão sobre registros cristalizados, é que *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, numa renovação do olhar sobre os sujeitos de gênero e de sexualidades, pode ser considerado como a virada pós-estruturalista da teoria feminista e uma base importante de reflexão para as questões *queer*. E, em concomitância, os poemas aqui apresentados, “mostrando o mundo que existe

para os corpos trans, sem [...] abrir mão da experimentação com a linguagem e do compromisso com a palavra em sua inteireza” (MOIRA, 2017, p. 13), se estabelecem como potências que nos permitem entender, na prática, a desregulação do gênero, pois, ao evidenciar a artificialidade dos discursos e das técnicas empregados nas normatividades, examinam a produção de sujeitos pelas instituições políticas representativas:

Olha quem é ela,  
homem ou mulher,  
todos vêem,  
mas não sabem  
identificar  
por causa do corpo  
e a meio a meio mistura  
o que há nela:

homem e mulher,  
o que ela quiser,  
foda-se quem não acredita.

(Patrícia Borges da Silva, Quem é ela, 2017, p. 59)

Desse modo, se lembrarmos de Antonio Candido, ao afirmar que a “produção literária tira as palavras do nada e as dispõe como todo articulado” (CANDIDO, 2004, p. 177), perceberemos a importância da *Antologia Trans*, para adiante da revelação que “vidas transgênero são evidências do desmonte de quaisquer linha de determinismo causal entre sexualidade e gênero” (BUTLER, 2017, p. 712), mas, principalmente como ampliação, renovação e ressignificação dos olhares sobre os corpos entendidos como abjetos, aos quais sempre foram negados o estatuto de humanidade. Ainda com Amara Moira:

O mundo não foi pensado para nós, suas burocracias, regras, seu apego às máscaras, gavetas trancafiadas, armários; talvez por isso o medo ante essas figuras, nós, que ousamos nos descobrir para além das máscaras que nos pregaram no rosto. Você é o que você é ou o que te criaram para ser? Quanto mais conseguimos falar, ocupar, resistir, mais vai se fazendo difícil defender que gênero é mera decorrência do genital, mais vai se fazendo risível nossa existência tão óbvia, tão necessária. As

verdades que trazemos aqui, escancaradas em prosa e verso. Ai de quem se permitir conhecê-las... (MOIRA, 2017, p. 13).

## Referências

AGAMBEM, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

*ANTOLOGIA TRANS: 30 poetas trans, travestis e não-binários*. Ed. textos Carmen Garcia; Élide Lima; João Pedro Innecco. 1ª reimpressão. São Paulo: Invisíveis Produções Editora, 2017.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. "Regulações de gênero." In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; LIMA COSTA, Cláudia de; ACIOLI LIMA, Ana Cecília (Org.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC. p. 692-716, 2017.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 4 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

GIL, José. *Monstros*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2006.

GLOTFELTY, Cheryl and FROMM, Harold; eds. *The Ecocriticism reader landmarks in literary ecology*. Athens and London, Univ. of Georgia Press, 1996.

MALUF, Sônia Weidner. Corporalidade e desejo: Tudo sobre minha mãe e o gênero na margem. In: *Estudos Feministas. Florianópolis*. Universidade Federal de Santa Catarina, 1º semestre 2002. Ano 10, p. 143-152. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11633>>. Acesso: 20 de setembro de 2015.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Cia das Letras, 2016.

PRATT, Mary Louise. "Don't interrupt me': The gender essay as conversation and countercannon". *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, nº 4, 1998, p. 90.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

Recebido em 13 de outubro de 2020.

Aceito em 30 de outubro de 2020.



# O CORPO-PROSTITUTO NOS CONTOS DE GASPARINO DAMATA

Dorinaldo dos Santos Nascimento<sup>1</sup>

**Resumo:** O objetivo deste trabalho é analisar em um conjunto de seis contos presente na obra *Os solteirões* (1975), de Gasparino Damata, as representações do conceito corpo-prostituto. Proposto por Nascimento (2019a), este conceito operacional, desenvolvido para análises literárias, dialoga com estudos e etnografias (antropologia, sociologia e psicologia social), sobretudo, com as pesquisas de Perlongher (1987), Souza Neto (2009) Santos (2016), Barreto (2017). Desse modo, propomos uma interlocução com eixos de discussão produzidos por diferentes áreas das Ciências Sociais, os quais são relevantes e orientadores para a compreensão do fenômeno da prostituição masculina do ponto de vista sociocultural. As análises evidenciaram que o corpo-prostituto representado nos contos envolve múltiplas práticas de monetização do corpo jovem masculino envolvido em relações de poder (FOUCAULT, 2017) e trocas com personagens homossexuais mais velhos, tais como: casos eventuais rentáveis; a prática do gigolonato; e a prostituição institucionalizada no mercado do sexo. Em todas essas práticas há entre os sujeitos envolvidos cruzamentos e tensões relacionados a questões de gênero (a centralidade da masculinidade hegemônica) e às disparidades de idade e de nível socioeconômico.

**Palavras-Chave:** Gasparino Damata. Corpo-prostituto. Conto. Homoerotismo.

## THE MALE PROSTITUTE BODY IN GASPARINO DAMATA SHORT STORIES

**Abstract:** The aim of this paper is to analyze in a set of six short stories present in the work *Os solteirões* (1975), by Gasparino Damata, the representations of the male prostitute body concept. Proposed by Nascimento (2019a), this operational concept, developed for literary analysis, dialogues with studies and ethnographies (anthropology, sociology and social psychology), above all, with research by Perlongher (1987), Souza Neto (2009) Santos (2016), Barreto (2017). Thus, we propose an interlocution with axes of discussion produced by different areas of Social Sciences, which are relevant and guiding the understanding of the phenomenon of male prostitution from a sociocultural point of view. The analyzes showed that the male prostitute body represented in the stories involves multiple monetization practices of the young male body involved in power relationships (FOUCAULT, 2017) and exchanges with older homosexual characters, such as: profitable eventuais cases; the gigolo practice;

---

<sup>1</sup> Doutor em Letras/Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). E-mail: dori.s.n@hotmail.com.

and institutionalized prostitution in the sex market. In all these practices, there are crossings and tensions related to gender issues (the centrality of hegemonic masculinity) and disparities in age and socioeconomic level between the subjects involved.

**Keywords:** Gasparino Damata. Male Prostitute body. Short story. Homoeroticism.

### O corpo (do estudo) em apresentação

Na literatura Ocidental, em épocas e nacionalidades diferentes, a representação da prostituição masculina é uma recorrência. Há obras de vários escritores nas quais jovens personagens do sexo masculino monetizam seus corpos intercambiando sexo e companhia por dinheiro, bens materiais e/ou simbólicos com homens, geralmente, mais velhos e com condição socioeconômica mais privilegiada, embora tratados como abjetos no âmbito erótico-sexual. Nesse sentido, podemos citar autores como: Abel Botelho, Julien Green, Pier Paolo Pasolini, Alberto Arbasino, Jean Genet, Samuel Steward, Witold Gombrowicz, John Rechy, Gore Vidal e Christopher Isherwood. Na literatura brasileira de expressão homoerótica (nosso recorte de pesquisa), além de Gasparino Damata, há vários outros escritores, como: Samuel Rawet, Darcy Penteado, Aguinaldo Silva, João Gilberto Noll, Silviano Santiago, Marco Lacerda e Marcelino Freire, os quais, excetuando apenas os dois últimos, já desenvolveram mais de uma vez narrativas com enredos centrados em rapazes que se prostituem<sup>2</sup>.

O termo corpo-prostituto, proposto em estudos anteriores (NASCIMENTO, 2019a; 2019b) e aplicado neste trabalho, foi pensado para funcionar como um conceito operacional em análises literárias que estabelecem diálogo com as Ciências Sociais interessadas em investigar o fenômeno da prostituição masculina. Em relação à formação lexical do termo, a inserção do hífen tem o propósito de produzir um substantivo composto (processo de composição por justaposição), de modo a desfazer a condição de

---

<sup>2</sup> Há trabalhos (NASCIMENTO, 2019a, p. 56-82; 2019b) com caráter panorâmico acerca das representações do corpo-prostituto em textos ficcionais na literatura brasileira.

adjetivo da palavra “prostituto”, que, estando ao lado de “corpo” (sem hífen), serviria como referência aos dois gêneros: o corpo prostituto masculino ou feminino. Por outro lado, ao propormos o termo como substantivo composto (com hífen), buscamos assinalar o gênero como marcador do sujeito masculino que se prostitui, o que é categoria fundamental para análise. Além disso, adotar o vocábulo “prostituto” como forma de posicionamento investigativo contraria a uma ordem histórica e social falocêntrica, que impôs ideologicamente ao longo do tempo o uso do termo “prostituta” com toda carga estigmatizante ao ser feminino concomitante ao apagamento do termo no masculino (“prostituto”).

Esse conceito operacional tem o objetivo de contemplar a multiplicidade de práticas e de sujeitos que monetizam corpos, de modo que o corpo-prostituto possa abarcar um espectro plural de indivíduos, tais como: bagaxa<sup>3</sup>, garoto de programa, boy de programa, michê, prostituto, gigolô, acompanhante e *toy boy*, representados em textos ficcionais. Basicamente, o termo serve a três usos e aplicabilidades: a) designação ampla para referir-se a uma ideia abarcadora para todo e qualquer sujeito engajado no negócio do corpo monetizável; b) designação pela relação de sinonímia para referir, por substituição, a cada um dos sujeitos específicos que mercantilizam seu corpo; c) e designação que busca evidenciar uma relação de separação entre as instâncias pessoal e profissional (do sexo) para os personagens, por exemplo: “*enquanto* corpo-prostituto (na condição)” e “o corpo-prostituto *de*” (determinado personagem).

Neste trabalho, nossa hipótese é a de que na obra *Os solteirões* (1975), de Gasparino Damata, em quatro contos: “Muro de silêncio”; “O inimigo comum”; “O voluntário”; “A desforra”, o conceito corpo-prostituto romperia com as categorias já conhecidas da prostituição, tendo em vista pesquisas sobre o mercado do sexo, oriundas, sobretudo, da antropologia, sociologia e psicologia social (PERLONGHER, 1987; SOUZA NETO, 2009; SANTOS, 2016;

---

<sup>3</sup> Os bagaxas aparecem documentados em discursos médicos desde o período oitocentista, quando eram nomeados “bagaxa passivo profissional” ou “uranistas profissionais”. O personagem Bembém, do livro “O menino do Gouveia” (1917?), de Capadócio Maluco, acentuadamente efeminado, retrata bem um estereótipo da figura do bagaxa (FIGARI, 2007).

BARRETO, 2017). Nestas, não se investiga, por exemplo, figuras como o gigolô e o *toy boy*, pois, o foco é voltado para as práticas dos garotos de programas em seus vários territórios de prostituição (em ruas, nas saunas, boates, em espaços virtuais). De outro modo, no mesmo livro de Damata, nas narrativas “Paraíba” e “Módulo lunar pouco feliz” há representações minuciosas acerca do universo da prostituição masculina em espaços diferentes (“cinema de pegação” e na rua).

Este trabalho organiza-se do seguinte modo: além desta apresentação, no primeiro tópico, apresentamos o escritor Gasparino Damata e suas obras; no segundo tópico, evidenciamos, sucintamente, os eixos de discussão fundamentados em pesquisas das Ciências Sociais acerca do fenômeno da prostituição masculina; em seguida, partimos para a análise dos seis objetos literários em duas partes, de acordo com os tipos de corpo-prostituto; e, por fim, as análises finais do estudo.

### **O autor d’Os solteirões e outras obras – o *leitmotiv* damatiano**

Gasparino Damata (1918-1982), escritor e jornalista, teve sua profissionalização na Marinha em bases navais do Nordeste no início da década de 1940. Em meados de 1943, ingressou na Marinha Mercante Internacional, durante a Segunda Guerra Mundial. Em 1948, trabalhou no cais do Rio de Janeiro, onde radica-se em definitivo. Essa experiência do autor como marinheiro aparece, de modo intrínseco, nas suas narrativas. Sem exceção, todas as obras do escritor exploram (em maior ou menor grau) o cenário e/ou os sujeitos do universo da Marinha, tornando-se, assim, um grande *leitmotiv* na obra de Damata.

Na novela *Queda em Ascensão* (1951), estreia do escritor, segundo o ensaísta britânico, Robert Rowes (2010), um livro “semiautobiográfico”, a trama ocorre a bordo de um navio durante uma guerra, relatando a ambígua “amizade” entre o narrador, um marinheiro brasileiro, e um soldado americano, na ilha de Ascensão, território britânico no Atlântico Sul. Na coletânea de contos *A sombra do mar* (1953), segunda obra, já indiciado pelo título, reaparecem personagens da marinha; no conto “O capitão grego”, por exemplo, um marinheiro se sente objeto de desejo do capitão, mas, apesar de

seus receios, volta ao cais para o navio. Em “Carl”, conto inédito presente em *Histórias do amor maldito* (1967), retomando o cenário do cais do porto, o núcleo narrativo transcorre no encontro entre o narrador, um marinheiro que perambula à deriva pelo porto de Santos, procurando trabalho como embarcado até encontrar em um bar o personagem Carl, jovem dinamarquês, completamente embriagado, forçando o ato sexual com ele.

Na última obra publicada por Damata, a compilação de contos *Os solteirões* (1975), quase todas as narrativas completam esse quadro recorrente (sete de oito). No conto “O voluntário”, o Corpo de Fuzileiros Navais carioca é núcleo narrativo central na trama. Em “Muro de silêncio” um jovem fuzileiro naval manteve um “caso” por algum tempo com o Doutor Sampaio. No conto “O inimigo comum” o protagonista é um aposentado da Marinha que apresenta um relato de um capitão de uma embarcação naval de guerra, assim como suas memórias com seus parceiros marinheiros acerca de uma atracagem no Recife. O protagonista do conto “Fábula”, o jovem Luciano, abandona a Escola Naval a contragosto do pai. Em “O crucificado” há duas passagens em que o narrador descreve como paisagem adjacente à conversa entre os protagonistas um navio-escola em funcionamento. Até no conto *Paraíba*, que se desenvolve em um “cinema de pegação”, há uma menção a um marinheiro no relato do narrador-personagem e a presença de uma expressão lexical de uso marítimo (“safa-onça”), reutilizada por outro personagem do conto “O inimigo comum”.

Esse aspecto recorrente da obra de Damata inscreve em diálogo com a “história da homotextualidade na literatura brasileira”, pensada por Denilson Lopes (2002). O crítico aborda em seu ensaio/mapeamento o destaque a algumas obras que marcam a imagem do marinheiro e sua ambiência exclusivamente masculina, desde a pioneira narrativa de extrato naturalista *Bom crioulo*, de Adolfo Caminha (1895) até a ficção de Caio Fernando Abreu, na novela “O marinheiro”, em *Triângulo das águas* (1983) ou “A hora do aço”, no livro *Ovelhas negras* (1995). Para Lopes (2002, p. 127-128), “O marinheiro encontra ainda eco na figura do estrangeiro onde quer que ele vá, dentro da ficção contemporânea, seja pela deriva de corpos e sexualidades na ficção de João Gilberto Noll e Bernardo Carvalho, seja na solidão de contos de Silviano Santiago e Caio Fernando Abreu”.

Convém lembrar que a associação entre vida marítima e homossexualidade tem um lugar já bastante marcado no imaginário *gay* internacional, de Jean Genet, Kenneth Anger aos desenhos de Tom of Finland ao desenvolverem por meio de diferentes expressões artísticas a fetichização do marinheiro no espaço da homocultura. Nesta, no contexto da contemporaneidade, segundo Lopes (2002) a conexão entre homoerotismo e o fetiche do marinheiro hipermásculo encontram ressonância na atmosfera marcada por *voyeurismo* e culto do corpo que têm nas *barbies* suas representações máximas.

No contexto dos anos 1960, o autor soube entrar no jogo de negociações e estratégias de produção lançando duas ousadas e pioneiras antologias: *Histórias do amor maldito* (1967) e *Poemas do amor maldito* com Walmir Ayala (1969), da chamada “Coleção Maldita”. Desse modo, ele consegue, não pelo confronto ostensivo naquele momento, como bem elucidada o termo “maldito”, ensaiar diante da pesada censura vigente, um movimento tímido de uma possível liberdade *gay*, ainda que sombreada de culpa. Pode-se dizer que Damata conseguiu ser um antologista bem-sucedido, pois sua primeira compilação foi reeditada em plena vigência do AI-5 e a sua antologia mais popular, saindo do homoerotismo, *Antologia da Lapa* (1965), reunindo escritores e artistas diversos compondo uma miscelânea de memórias, poemas e ficções acerca do mítico e boêmio bairro carioca, pelo sucesso de público ganhou uma reedição em 1978 com novo título *Antologia da Lapa: vida boêmia no Rio de ontem*, e postumamente uma terceira edição em 2007.

Configurações do corpo-prostituto – eixos de discussão<sup>4</sup> e representação literária

A prostituição é um território subversivo à ordem socialmente instituída, por isso, a condição de marginalidade, estigmatização e vulnerabilidade do corpo-prostituto. Segundo Preciado (2016), o corpo-prostituto, ao ocupar a posição de um trabalhador sexual atuando como mercadoria para o consumo sexual de outro, representa um “subproletariado invisível sem estatuto legal e sem carta de cidadania” (PRECIADO, 2016, p. 16).

---

<sup>4</sup> O aprofundamento dos eixos de discussão é desenvolvido no texto: “Anterior à transfiguração literária: o corpo-prostituto na cultura” (NASCIMENTO, 2019a, p. 33-46).

Atualmente, um dos ramos mais lucrativos da indústria do sexo, podendo ocorrer em espaços abertos, fechados e virtuais, a prática da prostituição masculina sempre apresentou diferenças hierárquicas de valor e de prestígio, expressas em designações como: “baixa prostituição” (a de rua, “banheirão”); “média prostituição” (saunas e boates); e “alta prostituição” (com serviços de acompanhantes de luxo), segundo o antropólogo Victor Barreto (2017).

Independente da modalidade de prostituição praticada e do recorte temporal, é consensual entre estudiosos da prostituição masculina (PERLONGHER, 1987; SOUZA NETO, 2009; SANTOS, 2016; BARRETO, 2017) a centralidade da masculinidade enquanto objeto de prestígio e de capital erótico-sexual a ser vendido pelo corpo-prostituto. Dessa forma, esse corpo-prostituto não vende apenas um corpo másculo (desejável, consumível e mercantilizável), pois essencialmente comercializa, de modo simbólico, uma hipermasculinidade que coaduna com o modelo patriarcal representado pelo macho dominador, dotado de virilidade e de potência sexual, expressão maiúscula da “masculinidade hegemônica”, conforme (re)pensado pela cientista social australiana Raewyn Connell em alguns trabalhos (CONNELL, 2005; CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013).

Esse corpo-prostituto hiperviril entra no jogo de encenação incorporando um padrão rentável para ele, o qual, sem abrir mão dos protótipos corporais, gestuais e discursivos da masculinidade nos moldes hegemônicos, no âmbito relacional, impõe para si diante de outrem ao passo que expressa a constituição de uma identidade masculina configurada sob o estado permanente de regulação, vigilância e provação. Diante disso, refletindo relações de poder por meio dos papéis sexuais, o ânus como zona erógena (a ser penetrada ou não) assume enorme centralidade para parcela considerável dos prostitutas, que, em nome da preservação do *status* masculino hegemônico, repele o sexo anal passivo. Por outro lado, no negócio da prostituição masculina, o tamanho avantajado do órgão genital do corpo-prostituto assume forte relevância, muitas vezes garantidora de êxito para quem se lança nesse mercado do sexo, no qual o pênis de grandes proporções torna-se objeto de valor e forte capital erótico no agenciamento de desejos dos sujeitos pagantes pelo sexo. Estes frequentemente costumam objetificar e fetichizar, reduzindo muitas vezes a existência do corpo-prostituto ao seu

pênis maiúsculo (PERLONGHER, 1987; SOUZA NETO, 2009; SANTOS, 2016; BARRETO, 2017).

O interesse e a busca por uma masculinidade rude (e jovem) por meio da figura do “macho de verdade” fantasiada sexualmente por homossexuais que desejam relacionar-se sexualmente com homens mais rústicos, “sujos”, configuram um choque de classes. Dizemos isso, pois no encontro entre garotos de programa, em sua maioria desprivilegiados socialmente, e clientes de classes sociais mais favorecidas – marcado pela assimetria de poder de ordem econômica – podem emergir manifestações de uma face criminosa e delinquencial, culminando em roubos, extorsões, chantagens e atos violentos praticados por alguns prostitutas (FARIAS, 2013).

Embora seja corrente essa situação entre sujeitos homossexuais idosos e corpos-prostitutos aproveitadores, devemos enfatizar que há um jogo de poder – um profícuo espaço de exercício de micropoderes no nível do cotidiano (FOUCAULT, 2017) –, movimentando as trocas na dinâmica relacional entre os sujeitos coparticipantes no negócio do sexo dentro das várias modalidades de prostituição (corpo-prostituto gigolô e acompanhante, por exemplo). Para que haja tal jogo de trocas entre garotos de programas e clientes (na rua, em saunas, dentre outros espaços) que se configura, sem dúvida, em um encontro de estranhos com o propósito de engajar-se numa atividade sexual, faz-se necessário um acordo entre eles. Desse modo, estabelece-se entre as partes envolvidas uma espécie de “contrato”, pacto informal via discurso oral, previamente negociado para efetivação do programa: os serviços sexuais, zonas erógenas envolvidas, local e condições monetárias e extramonetárias (PERLONGHER, 1987).

O dinheiro aparece no discurso do corpo-prostituto como o principal objetivo da prática da prostituição. Contudo, um olhar mais arguto para os atos e as falas informais proferidos pelos garotos, segundo etnógrafos, indicam que perpassam e conectam-se a outros vieses que não apenas o meramente econômico. Para Perlongher (1987), a prostituição também figura como espaço de legitimação de transgressões das interdições de ordem moral e cultural, cuja visão é endossada por Barreto (2017). O pesquisador Souza Neto (2009) lança uma interpelação sobre o fato de a prostituição constituir uma forma de alguns homens legitimarem um desejo homossexual latente,

mesmo que inconscientemente; havendo aqueles que usam a prostituição como desculpa – “isso é apenas trabalho” – para viver uma relação homossexual de outra forma intolerável a eles.

É consenso que os corpos-prostitutos são um grupo heterogêneo com diversas experiências, motivações e identidades, por isso, há uma multiplicidade de fatores que os influenciam a ingressar no mercado da prostituição. Similar ao que apontou Barreto (2017) em relação ao agenciamento dos prostitutos que vai além das motivações de ordem monetária, Perlongher (1987), reconhecendo a preponderância do efeito desencadeante da necessidade, chama-nos a atenção para a “vontade” do sujeito que se prostitui. Além disso, ele aponta para a sua dificuldade, como pesquisador, em identificar com precisão a motivação principal do corpo-prostituto para se inserir no negócio do sexo em virtude do amálgama que envolve necessidade e vontade.

De todo modo, para grande parte dos garotos de programa a prostituição é uma atividade regular (principal fonte de renda), que demanda um nível de profissionalismo e de organização de tempo, ao mesmo tempo em que requer certa disciplina e aprendizagem. Além de envolver uma espécie de “pedagogia do trabalho sexual”, segundo definição de Santos (2016, p. 200) em referência a “um conjunto de práticas, códigos, regras, gestos, rituais que devem ser aprendidos, incorporados e reproduzidos”. Ou seja, é necessário o desenvolvimento de maneiras e de abordagens para a realização satisfatória do ato que deve atender às exigências do cliente.

Por fim, o corpo-prostituto também se lança no processo de nomadismo (desterritorialização), transitando e deslocando-se motivado pelo trabalho sexual. Essa configuração de movimento operado pelo corpo-prostituto é denominada por Perlongher (1987a) como: “pulsão nomádica”, a qual, segundo ele, é basilar no negócio do sexo “por vezes triste, mas sempre dinâmico, um impulso de fuga. No caso dos michês, fuga da família, do trabalho, de toda a responsabilidade institucional ou ainda conjugal” (PERLONGHER, 1987, p. 63).

## Acompanhantes, gigolôs e *toy boys*

A análise dos objetos literários tem como ponto de partida o conto “Muro de silêncio”, terceira narrativa da obra “Os solteirões”. Nele, o narrador em terceira pessoa relata que, durante dois anos, um jovem fuzileiro naval pobre manteve, às escondidas, encontros sexuais regulares, semanais com o Dr. Sampaio, um senhor advogado, no apartamento deste. Há elementos prototípicos da constituição física que configuram o jovem como corpo-prostituto. O personagem “tinha físico bonito, de atleta” (DAMATA, 1975, p. 34) nas palavras elogiosas do advogado. A juventude e os atributos físicos másculos, atléticos do marinheiro podem ser lidos como trunfos erótico-sexuais de um rapaz moldado pela masculinidade hegemônica (CONNELL, 2005; CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013), que a utiliza, não para as práticas da prostituição convencional, mas, para obter, igualmente, ganhos materiais e financeiros de homossexuais mais velhos, de maneira clandestina.

O papel do dinheiro como mediador do caso monetizável entre os personagens aparece no discurso do narrador duas vezes. Na noite da aparente despedida, ao notar a falta de entusiasmo do fuzileiro, o advogado pensa que o jovem: “Não lembrava o mesmo indivíduo contraditório, ardente aparentemente descomplexado, que naquele festival semanal de prazer desempenhara sempre papel secundário, pouco honroso, por *dinheiro*, prazer puro e simples de se entregar a outro homem, ou o que fosse” (DAMATA, 1975, p. 44, grifo meu). Esse discurso indireto livre revela a posição ambígua do fuzileiro. Pressionado pela heterossexualidade compulsória, o rapaz, casado e pai de um filho, além de manter uma vida dupla, durante os encontros sexuais semanais – funcionando como uma espécie de acompanhante –, demonstrava um comportamento dúbio (na percepção de Sampaio) ao entregar-se ao sexo com outro homem. Ele não deixa isso claro: se agia assim por força do próprio desejo ou pela motivação monetária; ou as duas razões (PERLONGHER, 1987; SOUZA NETO, 2009; BARRETO, 2017).

Os encontros entre os personagens ocorriam de forma regular, agendados por telefonemas do rapaz que aparecia no apartamento com pontualidade e prontidão (critérios comuns para os sujeitos engajados no mercado do sexo), conforme diz o narrador: “o fuzileiro (era pontual, e para ele

[Sampaio] isso significava tudo)” (DAMATA, 1975, p. 33). No desfecho da narrativa, o endereçamento do dinheiro ao filho do fuzileiro naval, assim como o fato do advogado ser convidado por “amizade” para ser padrinho do filho do jovem acompanhante monetizável os lançam, enfim, nos jogos da homossociabilidade.

A representação do corpo-prostituto ganha matizes diferentes no longo conto “O voluntário”, quinta narrativa da coletânea em análise. No interior das interações e relações de poder de um Corpo de Fuzileiros Navais, na Ilha do Governador, no Rio de Janeiro, membros militares superiores e recrutas entram no jogo de trocas envolvendo sexo e benesses materiais e financeiras. O núcleo central do conto gira em torno do apaixonamento do sargento Leocádio pelo recruta Ivo – cobiçado pelos sargentos –, que inicialmente se mostra refratário às investidas e aliciamento do seu superior hierárquico. Apesar da resistência do jovem, o sargento “continuava a dar discretamente em cima do garoto, levando a coisa com muita paciência, *disposto a gastar os tubos* para tê-lo nem que fosse uma vez” (DAMATA, 1975, p. 68, grifos nossos).

O intercâmbio de interesses, desejos e poder (FOUCAULT, 2017) entre os dois personagens se concretiza mais claramente quando, depois de muito tempo, Ivo, com o objetivo de fazer carreira na Marinha, procura a intermediação e influência do sargento para lhe arranjar um emprego. Leocádio, mesmo sem poder para tanto, chega até a acenar com falsa convicção a possibilidade do recruta viajar para os Estados Unidos por meio da instituição militar – um sonho acalantado pelo jovem, nunca concretizado. O jogo de trocas se efetiva com Ivo cedendo ao convite do sargento para saírem e, posteriormente, terem uma relação sexual. Desse modo, o jovem assumindo a posição de um acompanhante com fins erótico-sexuais. A situação se concretiza, a despeito da ressalva do jovem em não permitir ser penetrado sexualmente pelo sargento na tentativa de preservar a sua masculinidade hegemônica.

Após esse episódio, a narrativa avança no tempo apresentando os dois personagens morando juntos. Por outro lado, eles estão no ápice de uma crise e rompimento do relacionamento devido à descoberta da traição de Ivo com uma mulher. Durante o conflito, o jovem marinheiro critica os “vigaristas

da Cinelândia” numa referência direta aos garotos de programas que explícitamente monetizam seus corpos por dinheiro e ainda cometem práticas escusas; e, com orgulho ferido, provoca ao afirmar que homens como Leocádio (homossexuais mais velhos) superestimam rapazes desonestos que os exploram financeiramente. As verbalizações de Ivo tratam de um conjunto de práticas de negociação que envolvem trocas entre sexo e obtenção de objetos materiais, passando por jogos de aproximações pela via da camaradagem que resultam em favorecimentos diversos até o ato da prostituição *stricto sensu*, evidenciando diversas práticas do corpo-prostituto.

Se o fuzileiro Ivo é acusado pelo parceiro traído e enraivecido (de forma justa ou não) de aproveitador, interesseiro ao morar e ser sustentado de alguma forma por ele, no quarto conto do livro: “O inimigo comum” o jovem Otávio mantém de maneira explícita um relacionamento com um idoso sexagenário abertamente baseado em um sistema de trocas no qual o rapaz está inserido no gigolonato. Conceitualmente, enfatizamos que o gigolô é o corpo-prostituto em outra configuração pelo fato de envolver não apenas sexo e dinheiro/vantagens materiais simbólicas, mas também um papel de parceria dentro de uma relação pactuada. Historicamente, o gigolô remonta, na cultura grega, o *hetairekos*<sup>5</sup> (LEÃO, 2009, p. 298) e, em contexto anglófono, possui equivalência na designação *kept boy* (SCOTT, 2003, p. 14), que numa tradução livre é uma espécie de indivíduo masculino mantido por outro sujeito financeiramente bem-sucedido e/ou em condições materiais mais favoráveis.

O narrador traduz bem o tipo de relação estabelecida entre os personagens, marcada por cruzamentos e diferenças de idade (jovem/velho), de condição socioeconômica (aposentado/desempregado) que resultam em uma parceria sem compromissos afetivos mútuos e nem perspectiva de durabilidade. Pragmaticamente, eles estão juntos porque um possui juventude e beleza e o outro uma estabilidade financeira. Há entre os

---

<sup>5</sup> De acordo com Leão (2009, p. 298-299), no caso da hetairisis, o parceiro sustentava a pessoa (*hetairekos*) da qual recebia favores sexuais, mantendo com ela uma relação mais próxima e estável e aparentemente menos sujeita à promiscuidade e ao descontrolado. Por isso, difere do  *pornos* ou *perporneumenos* (relações sexuais casuais e efêmeras por dinheiro).

personagens uma espécie de “jogo da adoção” (MOTA, 2014) por meio da qual além da intimidade do sexo, há a “fantasia de afetividade”, bem como procura-se manter vínculos subsidiados por benefícios. O idoso, após a contrariedade de esperar até tarde da noite na praça pelo rapaz e se compadecendo da angústia de Otávio pelo encontro frustrado com uma garota, deixa claro que jovem não o terá por muito tempo e que ele precisa encontrar alguém capaz de lhe agradar. Daí a interpelação do idoso assumindo-se no papel paternal, ao dizer: “[...] Sem ter quem tome conta de você, quem faça as coisas pra você. Exigente e cheio de luxo como é, não vai ser fácil” (DAMATA, 1975, p. 62).

O relato acerca do personagem idoso evidencia o lugar social do velho homossexual e sua condição abjeta de sujeito deserotizado, descrito no conto como “cheio de banhas” e cujos “movimentos eram lentos e pesados como os de um elefante decrépito de circo que só espera pela morte” (DAMATA, 1975, p. 61). Para tentar escapar do processo de exclusão, o personagem idoso “adota” o jovem Otávio, que segundo narrador: “era extremamente vaidoso [...] as mãos largas e descaídas diriam ser sinal de quem possuía pênis grande e bonito. E na verdade possuía, nos mictórios públicos e em bares, mais de uma vez fora abordado por bichonas velhas que lhe ofereceram vantagens” (DAMATA, 1975, p. 54). Nota-se aí, a centralidade da genitália avantajada do rapaz, capital simbólico falocêntrico capaz de atrair homossexuais dispostos a financiá-lo de alguma forma. O pênis maiúsculo torna-se um marcador supervalorizado e prestigiado no jogo de trocas entre os personagens não apenas na modalidade do gigolonato, mas em outras práticas do corpo-prostituto (PERLONGHER, 1987; SOUZA NETO, 2009; SANTOS, 2016; BARRETO, 2017).

O corpo-prostituto representado no conto “A desforra”, a sexta narrativa da coletânea, contempla a figura do *boy boy*. O termo é uma expressão de língua inglesa de uso contemporâneo, sobretudo no âmbito da homocultura, que faz referência a homens geralmente muito jovens e considerados atraentes pela aparência física. Seus mantenedores, ao possuírem poder monetário elevado, os tratam como “brinquedo” moldável aos seus desejos/fantasias no sentido de compor uma parceria socialmente “feliz”.

O personagem Laércio é emblemático enquanto corpo-prostituto *toy boy*. O rapaz reúne elementos capitais como juventude e aparente masculinidade hegemônica, pois, é um jogador de futebol “com belas coxas lisas e bem torneadas, o sexo volumoso” (DAMATA, 1975, p. 113); com um “corpo fenomenal” (DAMATA, 1975, p. 139) e se subordina docilmente ao poder do seu mantenedor, o rico dentista Ferreira, que transita na alta sociedade carioca da época com amigos abastados e influentes. O coroa, apreciador de artes plásticas, além da odontologia, pratica a sua filosofia de vida sem nenhum pudor ou reserva, sintetizada pelo narrador na afirmação de que ele “só acreditava no prazer comprado, isto é, garoto que topava exclusivamente por dinheiro, ou vantagens altas, que sabia tirar partido da situação, tudo feito com o máximo de sinceridade, sem hipocrisias [...] nada de ‘eu te amo’ e coisas parecidas” (DAMATA, 1975, p. 142).

A lógica de Ferreira se dava no processo de converter rapazes pobres com características mais rústicas em objetos-troféus apresentados ao círculo mais íntimo de amizades. O termo conversão não é fortuito, já que ele tinha preferência pelo tipo de garoto “moldável” (termo repetido na narrativa) e/ou “bonzinho” o qual se adequava aos seus comandos e domínio como um brinquedo humano financiado sempre a sua disposição até se enfadar dele e trocá-lo por um outro. Na condição de *toy boy*, Laércio submetia-se, assim, a uma constrangedora objetificação ao viver em uma “prisão de luxo”, tratado como um: “bicho de estimação”, como se ele fosse “um embrulho que a pessoa deixa num canto e que depois volta para apanhar, certa de que ninguém tocou ou levou para casa (DAMATA, 1975, p. 113-134, *grifos nossos*).

Em troca, “o dentista o cobria de presentes, levava-o a jantar em restaurantes caros, ao teatro e a bons cinemas” (DAMATA, 1975, p. 113), além de lhe proporcionar uma vida despreocupada de trabalhar; oferecendo-lhe roupas de grifes; uma rotina de acordar tarde; ir à praia diariamente. Para conquistar esse conjunto de benesses e vantagens, o jovem corpo-prostituto da narrativa submetia-se, aparentemente, a contragosto o papel sexual de passivo, o que lhe gera uma crise identitária de masculinidade, posto que ele teatraliza a figura do homossexual que se relaciona sexualmente com

homossexuais por dinheiro ou bens materiais (*gay for pay*<sup>6</sup>) – inclusive, gaba-se por ser sustentado por bichas. Ao passo que o seu mantenedor o ironiza: “São espinhos do *ofício*, meu caro” (DAMATA, 1975, p. 136, grifo meu).

### **Garotos de programa: no cinema de “pegação”, na rua e em domicílio**

A questão da masculinidade é um ponto nevrálgico vivenciado pelo anônimo narrador-personagem, protagonista do conto “Paraíba”, primeira narrativa do livro. Ele é um operário da construção civil, migrante nordestino e garoto de programa que se prostitui clandestinamente em um cinema de “pegação”, na Cinelândia, Rio de Janeiro. Inicialmente, há um diálogo entre o narrador-personagem e o outro garoto de programa, Zé Orlando, por meio do qual o protagonista defende sua identidade masculina heteronormativa ao se prostituir com homossexuais ao reconhecer-se e proclamar-se como sujeito da masculinidade heterossexual viril. Depois, assumindo a voz em primeira pessoa, o personagem narra em detalhes todo o *modus operandi* e as experiências enquanto corpo-prostituto no cinema de “pegação”.

Há uma espécie de “roteirização” do sexo monetarizado feita pelo personagem garoto de programa, indicando, assim, que o personagem garoto de programa precisa adotar nesse universo singular da prostituição uma espécie de “pedagogia do trabalho sexual” (SANTOS, 2016) para que obtenha êxito naquilo que se propõe a fazer. Primeiro, ocorre a apresentação/exposição do corpo-prostituto aos possíveis olhos desejantes, cena na qual são mobilizados agenciamentos eróticos que permitem com que corpos interessados em intercâmbios sexuais – nesse caso mediados por dinheiro e/ou outros tipos de bens – atraiam-se, reconheçam-se e afetem-se, conforme ilustra o momento em que o protagonista, com a pasta debaixo do braço, furtivamente fuma seu cigarro em um canto do cinema. Depois,

---

<sup>6</sup> De acordo com a historiadora Florence Tamagne (2013) no capítulo “Mutações homossexuais”, presente no livro *História da virilidade: a virilidade em crise? Séculos XX-XXI*, o qual trata de questões sobre “masculinidades pós-modernas”, a origem da expressão *gay for pay* remonta ao contexto da indústria pornográfica voltada para o público gay. Segundo a pesquisadora: “Com a profissionalização, o pornô gay se tornou mais impessoal. Muitos atores eram heterossexuais e só aceitavam participar desses filmes por dinheiro (*gay for pay*).

acontece a aproximação do pretenso corpo desejante, sucedido da conversa entre os sujeitos interessados, momento de negociação e pactuação que resulta em um tipo de “contrato” (PERLONGHER, 1987a), acordo informal feito pelo discurso oral, que é quando são estabelecidas as condições da transação, conforme nos diz o garoto de programa: “[...] o cidadão encosta, puxa conversa, e quando a gente se entende [...]” (DAMATA, 1975, p. 11).

O corpo-prostituto analisado afirma também permitir que o corpo desejante que o paga pelo aluguel do seu corpo (ou de partes dele) “se sirva”. Essa linguagem rude do personagem (de matriz popular), para indicar a partir do verbo *servir* a utilização do pênis no sexo oral, é produtiva, pois traduz um modo grosseiro que reflete a sua visão machista e homofóbica, mesmo na posição de objeto de uso sexual. Dessa forma, embora esteja em uma posição de objetificação para o pagante, o outro, segundo sua compreensão masculina hiperviril, ocupa uma posição inferior, seguindo o raciocínio de que nenhum “macho de verdade” que faz felação em outro é valorizado por isso. É como se ele dissesse, “se sirva de mim, mas isso não afeta a minha ideia de masculinidade”, já que o outro está utilizando o órgão genital do sujeito viril numa posição considerada por ele como subalternizada e afeminada.

No segundo conto da coletânea: “Módulo lunar pouco feliz”, há uma rede de homens que vivem exclusivamente da prostituição, todos desterritorializados (PERLONGHER, 1987), identificados pela origem geográfica (Pernambuco, São Paulo, Rio grande do Sul) e dentre eles figura o anônimo corpo-prostituto, com apenas dezoito anos, protagonista da narrativa, que viaja em função do seu trabalho sexual. Além de narrar pequenos fragmentos da infância do personagem e de resgatar episódios dele enquanto corpo-prostituto de rua – na “baixa prostituição” (BARRETO, 2017) –, o conto possui como núcleo dramático uma difícil noite do personagem em busca de programas na região da Cinelândia.

O jovem e lupenizado corpo-prostituto, além de ser um contraexemplo às ações marginais<sup>7</sup> frequentemente praticadas por outros

---

<sup>7</sup> O subtexto da trama do conto envolve o assassinato de um cliente homossexual pelo crime de enforcamento, cuja suspeição aponta para um dos garotos de programa de rua que se prostituía na região da Cinelândia e orbitava o círculo de interações da vítima.

boys de programas (FARIAS, 2013) adota um *modus operandi* diferenciado do seu sexo rentável. O anônimo garoto de programa de rua, que vive exclusivamente do trabalho de natureza sexual, mostra justamente a necessidade e a disponibilidade que tem para atender satisfatoriamente, com performances de altíssima qualidade (“máquina de sexo”), as expectativas e as exigências dos sujeitos pagantes. Além disso, ele afirma sua indiferença quanto aos papéis sexuais, evidenciando desse modo o uso do erotismo e do corpo-prostituto excitável posto a trabalhar, sem precisar necessariamente coincidir com alguma identidade sexual e de gênero, conforme pensa Paul Beatriz Preciado (2016) em seu trabalho “Cartografias queer: o flâneur perverso, a lésbica topográfica e a puta multcartográfica ou como fazer uma cartografia ‘zorra’ com Anne Sprinkle”.

Preciado (2016) concebe o corpo do trabalhador sexual e anônimo no espaço público, pensando-o como uma nova figura de âmbito político e como índice de uma nova cartografia *queer* (não-identitária). Segundo ele, nesses casos, as identidades de gênero e as identidades sexuais deixam de ter relevância, de modo que é “a prática mesma de colocar o sexo para trabalhar no espaço público que define os possíveis vetores cartográficos” (PRECIADO, 2016, p. 17).

O lugar ocupado pelo personagem é o de um corpo-prostituto, profissional do sexo de rua, que obtém dinheiro e/ou ganhos materiais e simbólicos de várias ordens, vivendo exclusivamente da prostituição e engajando-se inclusive em viagens com tal propósito (SANTOS, 2016). Em consonância a isso, o garoto de programa posiciona-se colocando “o sexo para trabalhar”, de modo que sua masculinidade vendida, ao contrário do corpo-prostituto do “paraíba” do outro conto, não proscree o ânus. Esse orifício, tão simbólico ao ser resguardado pela virilidade masculina hegemônica, compõe o corpo do sujeito trabalhador do sexo que se vale dele, não para afirmar sua identidade sexual, mas para usá-lo como zona erógena incluída nos serviços sexuais financiados por outros corpos desejantes.

Ao contrário, no mesmo conto, o garoto de programa Pernambuco, que atende na casa de inúmeros clientes, possui uma conformação diferenciada, comparando-se com o protagonista. A partir da linhagem da maquinaria viril do corpo-prostituto do “paraíba”, representado como “cabra

macho”, homem rude e másculo produzido socialmente no bojo da masculinidade nordestina e fabricado na ideia de macho exacerbado, Pernambuco é descrito como sujeito masculino vocacionado “naturalmente” a exalar sua substância androgênica de virilidade (suor, cheiro de macho) para atrair e dominar as fêmeas, ou melhor, os afeminados, as bichas ávidas para serem subjugadas pela potência do seu órgão genital avantajado.

Denominado no conto como “material soberbo” e “mala” para codificar a importância, imponência do pênis grande, objeto de desejo valorizado e cobiçado também em relações homoeróticas plasmadas na literatura sem ligação com o contexto do sexo monetizado, marca de modo preciso a “materialização na genitalidade”, segundo Rafael Ramirez (1995) em “Ideologias masculinas: sexualidade e poder”, como um dos elementos constituintes do falocentrismo. O pênis, junto com os testículos e o sêmen “ocupam posição de realce nos discursos da sexualidade e se constituem no centro do qual emana o poder” (RAMIREZ, 1995, p. 78).

Por fim, Pernambuco assume a conformação do corpo-prostituto “bem-dotado” encenando ser o mais “heterossexual” dos homens e não permitindo a intimidade de beijos a despeito de ofertas monetárias, capaz de alçar bichas (com sua masculinidade caricatural em virtude do tom hiperbólico) à máxima feminilidade em função do tratamento recebido pelo macho dominador com seu pênis avantajado e potente.

### Considerações finais

A coletânea, última publicação do escritor, apesar do protagonismo dos personagens solteirões (homossexuais mais velhos, inclusive, anunciados no título) abre espaço na quase totalidade das narrativas para a presença do corpo-prostituto – sua constituição/perfil/características, seu *modus operandi* e contexto de motivações e intencionalidades para as suas práticas. Em seis dos oito contos, há uma galeria de rapazes pobres, másculos e muito jovens que monetizam seus corpos em troca de dinheiro e/ou bens materiais e simbólicos adotando diversas práticas.

Há um espectro de práticas. No conto “Muro de silêncio”, embora não saibamos em qual contexto os personagens se conheceram, o relato evidencia uma espécie de relação de difuso “caso” de rentabilidades para o corpo-prostituto. Trata-se de um acordo de “pegação” descompromissada de afetividade pautada em encontros sexuais regulares que resultam em ganhos e vantagens materiais e financeiras para o garoto. O caráter difuso da relação está no fato de não haver uma nitidez entre o desejo espontâneo do rapaz, supostamente heterossexual e os interesses em dividendos de ordem puramente capitalista.

Em “O voluntário”, as ações do corpo-prostituto de Ivo ocorre de duas formas: primeiro na condição de recruta, consciente do assédio e aliciamento do superior hierárquico de corporação, Leocádio, o jovem em busca de emprego, ascensão na carreira militar e realização de viagem ao exterior adota uma postura venal, análoga ao ato de prostituição. Depois, ao decidir morar com Leocádio, obtém moradia e eventuais mimos do parceiro.

A prática do gigolonato é empreendida por rapazes nos contos “O inimigo comum” e “A desforra”. No primeiro, o personagem Otávio entra no “jogo da adoção” com um sexagenário da marinha de maneira explícita, ganhando além de um teto, alguém a sua disposição para lhe oferecer bem-estar e outros ganhos. No outro conto, Laércio assume uma subcategoria na prática do gigolonato, pois, ele não apenas é mantido pelo rico parceiro com uma série de benesses materiais e conforto; ele submete-se, pois é um *toy boy* – um “brinquedo” moldado pelo mantenedor que o objetifica enquanto garoto-troféu a seu dispor e comandos, posteriormente, descartado.

Por fim, nos contos “Paraíba” e “Módulo lunar pouco feliz” é evidenciado como os garotos de programa se constituem em suas práticas sexuais rentáveis – montagem/produção (discurso e corporeidade); a territorialidade (os espaço de prostituição); os deslocamento para o trabalho sexual; o que desejam, como se veem (enxergam suas práticas) e como são vistos por outros personagens; e de que modo ocorrem e quais os desdobramentos resultantes dos encontros entre personagens que inscrevem suas relações no âmbito das trocas econômico/sexuais.

Em todos os contos, as diversas práticas dos corpos-prostitutos (casos eventuais rentáveis; a prática do gigolonato; e a prostituição

institucionalizada no mercado do sexo) evidenciam que há entre os sujeitos envolvidos alguns cruzamentos e tensões envolvendo questões de gênero (o lugar da masculinidade hegemônica e os papéis sexuais); por diferenças etárias (jovens/velhos); e por discrepâncias socioeconômicas.

### Referências

- BARRETO, Victor Hugo de Souza. *“Vamos fazer uma sacanagem gostosa”*: Uma etnografia da prostituição masculina carioca. Niterói-RJ: EDUFF, 2017.
- DAMATA, Gasparino. Paraíba. *In*: DAMATA, Gasparino. *Os solteirões*. Rio de Janeiro: Pallas, 1975. p. 7-12.
- DAMATA, Gasparino. Módulo lunar pouco feliz. *In*: DAMATA, Gasparino. *Os solteirões*. Rio de Janeiro: Pallas, 1975. p. 15-27.
- DAMATA, Gasparino. Muro de silêncio. *In*: DAMATA, Gasparino. *Os solteirões*. Rio de Janeiro: Pallas, 1975. p. 29-48.
- DAMATA, Gasparino. O inimigo comum. *In*: DAMATA, Gasparino. *Os solteirões*. Rio de Janeiro: Pallas, 1975. p. 49-63.
- DAMATA, Gasparino. O voluntário. *In*: DAMATA, Gasparino. *Os solteirões*. Rio de Janeiro: Pallas, 1975. p. 65-127.
- DAMATA, Gasparino. A desforra. *In*: DAMATA, Gasparino. *Os solteirões*. Rio de Janeiro: Pallas, 1975. p. 131-158.
- CONNELL, Robert William. Políticas da masculinidade. La organización social de la masculinidade. *Isis Internacional – Ediciones de las mujeres*, nº. 24, Santiago, Chile, p. 31-48, jun. 1997. Disponível em: [http://www.sidocfeminista.org/images/books/01079/01079\\_00.pdf](http://www.sidocfeminista.org/images/books/01079/01079_00.pdf). Acesso em: 14 abr. 2018.
- CONNELL, Robert William; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. *Estudos feministas*, Florianópolis, SC, vol. 21, n. 1, p. 241-282, jan./abr. 2013. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2013000100014>. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104026X201300010014/24650>. Acesso em: 19 out. 2017.
- FARIAS, Francisco Ramos. Atividades secretas em noites sombrias: memórias do universo dos garotos de programa. *Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis*, Florianópolis, SC, v. 10, n.1, p. 344-368, jan./jul. 2013.

DOI: <https://doi.org/10.5007/1807-1384.2013v10n1p344>. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/interthesis/article/view/1807-1384.2013v10n1p344>. Acesso em: 22 fev. 2016.

FIGARI, Carlos. *@s outr@s cariocas: interpelações, experiências e identidades homoeróticas no Rio de Janeiro (séculos XVII ao XX)*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 6. ed. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.

HOWES, Robert. Solidão e relações de poder na obra de Gasparino Damata. In: COSTA, Horácio [et al.] (Org.). *Retratos do Brasil homossexual: fronteiras, subjetividades e desejos*. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial, 2010. p. 159-168.

LEÃO, Delfim Ferreira. O sexo e a cidade: um caso de prostituição masculina (Ésquines, contra Timarco). In: RAMOS, José Augusto; FIALHO, Maria do Céu; RODRIGUES, Nuno Simões. *A sexualidade do mundo antigo*. Porto: Clássica/Artes gráficas, 2009, p. 293-304.

LOPES, Denilson. Uma história brasileira. In: LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. p. 121-164.

MOTA, Murilo Peixoto da. *Ao sair do armário, entrei na velhice...: homossexualidade e o curso da vida*. Rio de Janeiro: Mobile, 2014.

NASCIMENTO, Dorinaldo dos Santos. *Configurações do corpo-prostituto: Gasparino Damata, Marco Lacerda e Marcelino Freire*. 2019. 253 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras e Linguística, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG, 2019a. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/28311>. Acesso em: 18 out. 2020.

NASCIMENTO, Dorinaldo dos Santos. Corpo-prostituto. *Revista Crioula*, n. 24, p. 62-76, jun./dez 2019b. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1981-7169.crioula.2019.162499>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/162499/158693>. Acesso em: 27 set. 2020.

PERLONGHER, Néstor Osvaldo. *O negócio do michê: prostituição viril em São Paulo*. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987a.

PRECIADO, Paul Beatriz. Cartografias queer: o flâneur perverso, a lésbica topográfica e a puta multcartográfica ou como fazer uma cartografia 'zorra' com Anne Sprinkle. *E-Revista Performatus*, Inhumas, ano 5, n. 17, p. 1-32, jan. 2017. Disponível em: <https://performatus.net/traducoes/cartografias-queer/>. Acesso em: 11 abr. 2018.

RAMIREZ, Rafael. Ideologias masculinas: sexualidade e poder. *In*: NOLASCO, Sócrates (Org.). *A desconstrução do masculino*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. p. 75-82.

SANTOS, Daniel Kerry dos. *Homens no mercado do sexo: fluxos, territórios e subjetivações*. 2016. 372 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, UFSC, Florianópolis, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/176690>. Acesso em: 8 mar. 2018.

SCOTT, John. A prostitute's progress: male prostitution in scientific discourse. *Social Semiotics*, Brisbane, Queensland, AU, v. 13, n.º 2, p. 179-199, ago. 2003. DOI: <https://doi.org/10.1080/1035033032000152606>. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/241677974\\_A\\_Prostitute's\\_progress\\_male\\_prostitution\\_in\\_scientific\\_discourse](https://www.researchgate.net/publication/241677974_A_Prostitute's_progress_male_prostitution_in_scientific_discourse). Acesso em: 14 mar. 2018.

SOUZA NETO, Epitacio Nunes. *Entre boys e frangos: análise das performances de gênero de homens que se prostituem em Recife*. 2009. 142 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Recife, PE, UFPE, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/8423>. Acesso em: 7 mar. 2016.

TAMAGNE, Florence. Mutações homossexuais. *In*: COURTINE, Jean-Jacques (org.). *História da virilidade*. vol. 3: a virilidade em crise? Trad. Noéli C. de Melo e Thiago A. L. Florêncio. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 424-453.

Recebido em 10 de Agosto de 2020.

Aceito em 30 de outubro de 2020.

# FEMINISM AND DISSIDENT FEMININITY IN POPULAR CULTURE. CHER'S ROLE AND THE ROLE OF RELIGION IN MOONSTRUCK

Orquídea Cadilhe<sup>1</sup>

**Abstract:** When looking at representations of women, one is faced with the way such representations were conditioned by the prevailing mentality of a particular age, that is to say, how they were 'framed' by it. In this article we start by carefully looking at how, in spite of having had frames imposed on them in a constraining way, women have successfully resisted and reworked them, shockingly catapulting traditional iconography to a new sphere; namely *popular icons*. A 'damsel in distress' is, definitely, a 'framed' woman. She has been, throughout history, a common archetype in myth. Always helpless, she is in need of being rescued by a male figure; an idea that must have done wonders to the egos of male writers and readers alike. For that reason, we will be looking at 'damsels in distress' along history. More specifically, we apply the notion of frame to representations of gender and explore how popular culture is frequently capable of 'unframing' those representations. Our case study is the 1987 post classical romantic comedy *Moonstruck* an intersemiotic and intertextual product with traces of both *Cinderella*, *Little Red Riding Hood*, and Puccini's opera *La Bohème*, three stories in which 'damsels in distress' play the main role in the plot in order to deconstruct the above mentioned stereotype of 'the damsel' with the 'help' of strong female characters, one of them being Loretta, the character played by Cher.

**Keywords:** Dissident femininity. Feminism. Deconstruction. Popular icons.

## FEMINISMO E FEMINILIDADE DISSIDENTE NA CULTURA POPULAR. A PERSONAGEM DE CHER E O PAPEL DA RELIGIÃO EM MOONSTRUCK

**Resumo:** Olhando para representações de mulheres ao longo dos tempos, deparamo-nos com o modo como estas foram condicionadas pela mentalidade dominante de uma determinada época, isto é, como elas foram "emolduradas" ou "enquadradas" por esta. Este artigo começa por cuidadosamente analisar como, apesar de terem-lhe vindo a ser impostas "molduras", as mulheres, resistem e trabalham-nas, acabando por provocantemente deslocar a iconografia tradicional para uma nova esfera, nomeadamente ícones da cultura

---

<sup>1</sup> Centre of Humanistic Studies, University of Minho, Braga, Portugal. E-mail: ocadilhe@ilch.uminho.pt.

popular. Uma “donzela em perigo” é, definitivamente, uma mulher “emoldurada”, uma que tem, ao longo da história sido um arquétipo. Sempre desprotegida, esta tem a necessidade de ser resgatada por uma figura masculina (ideia esta que deve ter alimentado maravilhosamente bem o ego de escritos e leitores masculinos). Por este motivo, analisaremos “donzelas em perigo” ao longo da história. Mais especificamente, aplicamos o conceito de “moldura” a representações de gênero e exploramos como a cultura popular é frequentemente capaz de “desmoldurar” tais representações. O nosso estudo de caso é a clássica comédia romântica *O Feitiço da Lua*, um produto intersemiótico e intertextual com traços de *Cinderela*, *O Capuchinho Vermelho* e a ópera de Puccini *La Bohème*, três histórias nas quais “donzelas em perigo” desempenham o papel principal na história, capaz de desconstruir o acima mencionado estereótipo da “donzela em perigo” com “a ajuda” de personagens femininas empoderadoras, sendo uma delas a personagem de Cher.

**Palavras-Chave:** Feminismo dissidente. Feminismo. Desconstrução. Ícones Populares.

### ‘Damsels in Distress’

One of the earliest portrayals of a damsel in distress is presented in the Greek myth of Andromeda. Princess Andromeda’s mother claimed that she was more beautiful than all the water nymphs in the sea. Angered, the nymphs sent a giant sea serpent to terrorize the coast of the queen’s country. When the king and queen asked the gods for advice on how to appease the nymphs, the gods said that they had to sacrifice their daughter. Rembrandt’s *Andromeda Chained to the Rocks* depicts a nude Andromeda waiting for the sea serpent to eat her. Perseus (a human man, whom the gods had given wings) offers to save her as long as she marries him.

During Post-classical history, the damsel in distress is an archetypal character of medieval romances who is rescued from being imprisoned in the tower of a castle by a knight and is the young woman of fairy tales. In Modern history, more specifically during the 18<sup>th</sup> century, this same damsel is a stock character in modern novels and in Gothic literature, where she is normally incarcerated in a castle or in a monastery (an example is that of Gretchen in Goethe’s *Faust*). Along the 19<sup>th</sup> century, the damsel in distress showed up in

Victorian melodrama, which eventually influenced the cinema industry and many damsels in distress became the subject of many early silent films.

In 1933, the film *King Kong* told, yet again, the story of a beautiful woman and a scary monster, the Beauty and the Beast. Even though the two stories were written centuries apart, after comparing Rembrandt's *Andromeda* and the scene from *King Kong* where Ann Darrow is also tied and terrified as King Kong approaches her, one cannot but notice the similarities. Both women are representations of beauty in their time and are in a state of extreme danger because they were offered in sacrifice to monsters. In the case of Darrow, she has just arrived at Skull Island to shoot a film and is taken hostage by the natives who prepare her as a sacrifice to the ape Kong, the ruler of their jungle. She is, eventually, rescued by Jack Driscoll, the explorer that Carl Denham (the filmmaker) had taken with the crew to help them get to know the island.

In classical fairytales, prince charming is a character that comes to the rescue of 'a damsel-in-distress', usually a beautiful and innocent young woman who is facing a dangerous situation and is, therefore, in need of a male hero to engage in a quest to free her from either a villain, a monster, or an alien. Once the rescue is successful, the hero often obtains her hand in marriage. This damsel is to be found in classic fairy tales such as *Snow White*, *Sleeping Beauty*, *Cinderella*, and *Little Red Riding Hood*, stories in which the heroine is not in a position to do anything when her rescuer arrives other than stay in a comatose state. Postmodern and second wave feminist writers view the classic tales as editor Jack Zipes (1993) states, as "a male creation and projection" (ZIPES, 1993, p. 80) that "reflects men's fear of women's sexuality – and of their own as well" (ZIPES, 1993, p. 81).

In fairytales, one of the figures that can put a damsel in distress is that of the wolf. In literature and culture, the wolf traditionally represents danger and destruction<sup>2</sup>. In many cultures, the identification of the warrior with the wolf led to the notion of 'lycanthropy', the mythic amalgamation of man and wolf. The Bible contains thirteen references to wolves and presents

---

<sup>2</sup> Yet, they are predators, and, therefore, have also become the symbol of warriors.

them as metaphors of ambition and destruction that personify Satan. The *Malleus Maleficarum* (2007) states that the wolves are either agents of God sent to punish the sinners or agents of the Devil sent with the blessings of God to harass the believers and test their faith. In the Christian Western literature, the wolf represents the 'Devil' or the 'Demon' that runs after the 'sheep', that is, the believer. In Milton's *Lycidas*, for instance, the metaphor is obvious, "The hungry Sheep look up, and are not fed / But swol'n with wind, and the rank mist they draw / Rot inwardly and foul contagion spread: Besides what the grim Woolf with privy paw / Daily devours apace" (MILTON, 1983, p. 11). In canto I of Dante's *Inferno*, the pilgrim finds a she-wolf blocking the path that leads to a hill full of light (DANTE, 2009, p. 2). This female wolf represents the sin of concupiscence and incontinence and is prophesied by the shadow of Vigil to eventually be sent to Hell. In European tales of witch hunts from the beginning of the Early Modern Period, the witches are compared to wolves since, such as the latter, they wander in the woods. In present day folklore, as well as in popular literature and culture, the image of the wolf is significantly influenced by the stereotype of the "bad wolf" with origins in Aesop's, Perrault's and Grimm's fables.

Charles Perrault (1628-1703) is frequently labeled the founder of the modern fairytale since he was the first to have them published in the form of a book. Nevertheless, his work was influenced by previous fairytales, namely those of Marie-Catherine Le Jurnel de Barneville, Baroness d'Aulnoy. In 1690 she was already writing tales and was the first to call them 'fairytales'. As Marina Warner (1995) put it, Perrault has, in fact, adapted a folk tale in which a young lady finds a wolf on her way to her grandmother's house. The wolf tries to convince her to eat a piece of the grandmother and drink her blood; yet, she manages to escape when she claims she has to go out to urinate. He ties her to a rope and lets her out of the cabin. She manages to set herself loose and escapes. Perrault's version, in turn, ends with the grandmother and the granddaughter eaten by the wolf. The happy end of the original story is subverted because this girl is not smart enough. Perrault has explained the moral of the story as follows:

Children, especially attractive, well-bred young ladies, should never talk to strangers, for if they should do so, they may well provide dinner for a wolf. I say 'wolf', but there are various kinds of wolves. There are also those who are charming, quiet, polite, unassuming, complacent, and sweet, who pursue young women at home and in the streets. And unfortunately, it is these gentle wolves who are the most dangerous ones of all (WARNER, 1995, p. 181).

More than a century later, the brothers Grimm would write two versions of *The Little Red Riding Hood*. The first is a version of Perrault's where the erotic details are omitted and the end is less dramatic since a hunter saves the young girl and her grandmother. In the second one, a sequel, the girl follows the path to the grandmother's house, the grandmother locks the door so that the wolf cannot enter and when he attempts to do so by going down the chimney, he falls into a pot of boiling water that the young girl uses as a trap.

In the 1970s, research done in Germany by critics and experts in the Grimm's collection started exposing the misogynist ideology behind the symbolism of the tales and denouncing how they helped spread repressive values advocated by the 19<sup>th</sup> century bourgeoisie. The redeeming endings matched the mentality of the Enlightenment, which was detached from the religious way of thinking and advocated that one can learn from experience.

In their book *Framing Women: Changing Frames of Representation from the Enlightenment to Postmodernism*, editors Sandra Carrol, Birgit Pretzsch, and Peter Wagner (2004) draw attention to the confining roles used to frame women in contemporary Western society and contrast two periods, the Enlightenment and Postmodernism. The first places a coherent frame of meaning on issues, while the latter accepts and embraces contradictory frames and, therefore, a multitude of truths. By doing so, Postmodernism points to the fact that Enlightenment assumptions about women are still present in contemporary society.

Ana Gabriela Macedo (2017) considers that the concept of 'frame' is crucial to the understanding and discussion of identity politics and of 'representation', which, according to the latter, were always intrinsic to the critical debate of Feminism. Macedo argues that the strategies of postmodern

denaturalization linked to the politicization of desire that Feminism claims as its own is a critical and ideologically assumed revisitation of memory that significantly contributed to a parodic subversion from the center, as pointed out by Linda Hutcheon (1989). Especially since the 1980s, a theoretical body of work was developed, which contributed to present history through the eyes of women. Such resulted in a more equitable mapping of the art, as well as in the inscription of difference and the feminine heteroglossia, in the canons of art. As Macedo (2017) states, contemporary feminist art can be understood as aesthetics of critical appropriation and one that questions the tradition that exhibits the dialogical tension between “registering”, “reframing”, and “resisting”. As Macedo argues, “[...] the dialogue between framing and unframing [...] rejects standardization and critiques the cultural representation of women” (MACEDO, 2015, p. 83), the critic underlines the fact that both literary and visual narratives “[...] can provide a similar challenge to fixed codes of representation while transgressively ‘unframing’ women and thus ‘reframing’ the silences of history” (MACEDO, 2015, p. 83).

### Unframing the ‘Damsels’

As Kate Bernheimer, in her preface to *Fairy Tales Reimagined – Essays on New Retellings* argues, “Scholars [...] provide transfixing narratives about the Marxist, postmodern, psychological, feminist, and aesthetic magnets in fairy tales, which rivet audiences worldwide in music, film television, literature, and fine art versions and inspire new versions to be produced at an immeasurable rate” (BERNHEIMER, 2009, p. 2).

According to Donald Haase (2004), Zipes’ anthology *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood* encourages and clarifies comparisons between versions and the historical analysis of the development of tales. Haase considers that Zipes’ conclusions, as well as the organization and methodology of his work (which reveal the vital importance of comparing oral and literary versions in socio-historical contexts to understand the relationship between the tale and gender and socialization), significantly contributed to feminist studies of the fairy tale. The introductory study of the history of the tale confirmed that it reflects the civilizational process of

western societies and that it had a main role in such process by reinforcing the ideology of the middle class. More specifically, Zipes showed that many adaptations are linked with cultural stances pertaining to the roles of males and females in society. He further refers how Perrault and the Grimm Brothers have produced versions of the *Little Red Riding Hood* that drastically changed the oral tale and erased the positive references to sexuality and feminine power. Such rereadings gave rise to rewritings of the tale. As Christa Mastrangelo Joyce puts it:

Contemporary women poets [...] explore and recreate the fairy tales. These poets entered a literary genre long dominated by men and claimed it as their own [...] They have stretched the original boundaries of the tales [...] reversing or highlighting many of the perverse misogynistic views with which the source texts were imbued (JOYCE, 2009, p. 31).

Angela Carter's tale "The Company of Wolves", published in the collection of short fiction *The Bloody Chamber* (1979), is an example of such rewritings, as we will be able to further explore. Carter deviates from the moralistic warnings of the Grimm Brother's and Perrault's tales and portrays a feminist protagonist who is no 'damsel in distress' about to become an easy prey. Instead, she is an independent subject, in control of her sexuality and in charge of her fate.

The damsel-in-distress, as an example of differential treatment of genders in literature, works of art, and film, which perpetrates regressive and patronizing myths about women, has particularly become a stock figure of melodrama.

### The 'Damsel' and the Wolf According to Shanley

*To be moonstruck is to acknowledge the wolf within, to give its place; to grant that howling at the moon is the foundation of social institutions.*  
– Kathleen Rowe, *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter* (1995).

In *Moonstruck*, the singer, actress, and television personality Cher plays the character of Loretta Castorini alongside Nicolas Cage and Olympia Dukakis. The plot revolves around the lives of Rose Castorini (Dukakis) and her 37-year-old daughter Loretta who is a widow (Cher). They are both at turning points in their relationships with men.

Loretta has accepted the marriage proposal of Johnny, a childish, insecure man and Rose is aware of her husband's (Cosmo) extramarital affair. The latter is a very assertive woman, who seems to know men as the palm of her hand. A series of situations throughout the story illustrate my interpretation of Rose's personality.

At the beginning of the film, Cosmo lets Rose know that Loretta is about to get married and that he dislikes the groom, to which she replies, "You're not gonna marry him, Cosmo" (SHANLEY, 1988, p. 22). And turning to her daughter, "Do you love him, Loretta?" (SHANLEY, 1988, p. 22) Loretta answers, "No" (SHANLEY, 1988, p. 22) and she comments, "Good. When you love them, they drive you crazy cause they know they can. But you like him?" (SHANLEY, 1988, p. 22). Another instance in which she presents herself as a woman 'on top' is when Cosmo refuses to pay for the wedding arguing he has no money and she answers, "You're rich as Roosevelt. You're just cheap, Cosmo" (SHANLEY, 1988, p. 22). And addressing Loretta, she makes a highly interesting comment, 'He thinks if he holds on to his money, he will never die' (SHANLEY, 1988, p. 23). Rose has no problem telling Cosmo exactly what goes on in her mind. At a family dinner, Rose's father starts feeding food to the dogs from under the table. Rose immediately realizes it and utters, 'Old Man, if you give another piece of my food to those dogs, I'm gonna kick you till you're dead!' (SHANLEY, 1988, p. 45), making the point she is not easily deceived. The screenplay reads, "The Old Man reverses direction and heads back to his chair. He sits down and starts to eat" (SHANLEY, 1988, p. 45).

Two other traits of Rose's personality are wisdom and the capability of offering unconditional love. One night, Cosmo is asleep and she looks at him while he lightly snores and says to herself, "You drank too much and now you sleep too hard, and later you'll be up when you should be down" (SHANLEY, 1988, p. 46). Then she kisses his cheek. One night, when Loretta is out with her fiancée's brother, Ronny, and Cosmo meets with his lover, Rose

decides to have dinner at a restaurant. Once there, she observes a man and a much younger woman quarreling and, eventually, she leaves the restaurant (in an earlier scene this same man was at the same restaurant with another young woman and a similar situation took place). When the man exchanges eyesight with Rose, he apologizes for the disturbance he has caused and invites her to have dinner with him. During their conversation, she asks him why men chase women. He answers “Nerves” (SHANLEY, 1988, p. 69), to which she replies, “I think it’s because they fear death” (SHANLEY, 1988, p. 69). He admits that what makes him invite young women out is the fact that he wishes he were young. After exiting the restaurant, he walks her home and when he asks her if she could invite him in, she says, “I can’t invite you in because I’m married and because I know who I am” (SHANLEY, 1988, p. 77). He comments he is a little cold and she tells him he is a little boy who likes to be bad and that she is too old for him. He counterargues that he is too old for himself and they kiss on the cheek.

When Johnny arrives from Palermo, she asks him why men chase women, to which he replies maybe it is because when God took a rib from Adam, he left a hole there, a place where there used to be something, and the women have that. So, maybe a man is incomplete without a woman. Her next question is why would a man need more than one woman. After some thought he answers it is maybe because he fears death, to which she agrees. Johnny decided to marry Loretta because since his mother was very ill, he needed someone to replace her. Once she recovered, he decided to cancel the wedding.

Cosmo comes home late after being at the opera with his mistress and Rose asks him where he was. He replies that he does not know, nor does he know where he is going. Nevertheless, he turns to Johnny and warns him that he must keep his eyes open since he has met his daughter with Johnny’s brother at the opera. Rose simply tells Cosmo that he must be aware that he will die no matter what.

By the end of the film Cosmo says, “A man [...] understands one day [...] that his life is built on nothing. And that’s a bad, crazy day” (SHANLEY, 1988, p. 92). To which Rose replies, “Your life is not built on nothing. *Ti amo*” (SHANLEY, 1988, p. 92). The film scripts says, “Their eyes meet. It’s the first

time he's been able to hold her gaze in this whole story" (SHANLEY, 1988, p. 92).

Making use of parodic laughter, the film ridicules the faith of the damsel in fairytales and, up to a certain extent, in the melodrama, by subverting the messages of the original stories to 'unframe' and empower the female characters. There is an inversion of gender hierarchy as the heroin (Loretta) wakes up to her latent sexuality. In spite of being engaged, she meets and falls in love with her fiancée's brother, a baker with a tempestuous character who goes by the name of Ronny (Cage). Such awakening is symbolically linked to the image of the wolf, a subject of distress since it is a predator feared by the female characters in the classic tales. In the film, just as in Angela Carter's "The Company of Wolves", the wolf is presented as scary but also as an object of attraction and, ultimately, of happiness. This perspective is a different way of approaching sexuality and the male and female roles in society. The female protagonist becomes a confident and self-possessed woman brought about by a transformation.

*Moonstruck* moves, as Rowe puts it, between the pathos of the melodrama, essentially represented by the story inside the story that is the opera *La Bohème*, and the irony and humor of the postclassical romantic comedy (ROWE, 1995, p. 192). Thematic tensions are alternatively established between night-day and life-death. The soundtrack reinforces such tension. The film starts and finishes with the song *That's Amore* by Dean Martin and, in between, one can listen to Puccini's melodies. Nevertheless, the genre that ultimately wins over is the comedy and this is the reason that Dean Martin can be heard both in the beginning and at the end of the film. As we will see, the comedy ends up transforming the melodramatic themes and motives of *La Bohème* and giving emphasis to the female characters, as the most positive elements of melodrama are withdrawn.

The whole film, right from the first scenes, emphasizes how people can be 'dead' while alive. The first scene shows the entrance of the *Metropolitan Museum of Art* at night where posters are being displayed announcing *La Bohème*. The next morning Loretta is on her way to work (a funeral home) when a truck reading 'Metropolitan Opera – Scenic Shop' passes by. Intuitively, the spectator infers that Puccini's opera will be linked

to the character's story. About this scene Elizabeth Ford and Deborah Mitchell write:

Before you know her problem, you instinctively know Loretta's problem. She's detached from the life swirling around her. Loretta is on a search for a state of mind that will bring her harmony. [...] Loretta [...] doesn't see life, and literally, doesn't see herself (FORD AND MITCHELL, 2004, p. 182-183).

The idea that the character is in a lethargic stage of mind is reinforced by the fact that she works at a funeral house. Evoking the grotesque, the undertaker proudly tells Loretta that he makes the dead look better than they had in real life while the old ladies mourning in the wake room say that he is a genius. The florist delivers roses to the dead man and Loretta comments how the person who bought them has just spent money on something that is going to end up in the trash. Nevertheless, she admits that she likes flowers and when he offers her a rose her eyes brighten up, letting her romantic side surface and hinting at the fact that something is about to change. Later, during a full moon, Loretta takes Johnny to the airport. As Ford and Mitchell say, the moon usually stands for “a portent of change” (FORD and MITCHELL, 2004, p. 183). In one of the next scenes Loretta is at a wine store where the owners, an elderly couple, are having an argument: she is accusing him of looking at another woman as a wolf but, the problem is quickly trivialized when he says he sees in her the woman he married. She blushes, as she tells him she sees a wolf in everyone. The spectator can only conclude that there is nothing wrong about ‘having a wolf’ inside each and every one of us.

When Loretta meets Ronny for the first time, he expresses his anger for having a wooden hand. He tells the story about how he chopped his own hand when his brother distracted him from his work. As a consequence, his bride left him. He feels highly frustrated because now his brother has a bride (Loretta) and he does not. Loretta reverts Ronny's logic and considers he wanted to escape his bride and, therefore, self-inflicted such pain, an interpretation similar to that of Zipes when he reads the narratives of fairy tales as a result of men's and women's fears concerning their sexuality. In the

same line, William Day considers that such a hand symbolizes castration (DAY, 2003, p. 20).

When Ronny invites Loretta to his apartment, she makes him eat a medium-rare steak in spite of his claim that he prefers them well done. She replies, “You’ll eat this one bloody to feed your blood” and after trying it he really loves it, which shows that by then she already knows his inner self better than he does. Loretta concludes that he is trying to hide the fact that he is a wolf (to her and to himself). The scene shows the viewer how well they know each other in spite of having just met. She tries to avoid engaging in a relationship with Ronny but ultimately accepts his invitation to go to the opera with him.

In order to get ready for the date, Loretta goes to the Cinderella Beauty Shop for a makeover. After telling the hairdresser she wants to dye her hair, in an intertextual reference to *Cinderella*, the script reads, “Transformational music starts here and continues through the following scenes. This music should convey that Loretta is turning from a frumpy pumpkin into a sleek and beautiful coach” (SHANLEY, 1988, p. 61). In the film the music can be heard while Loretta exits the hairdresser and is on her way to the boutique, as well as from the time she leaves the boutique until she arrives home. She undergoes her ‘transformation’, as Cinderella does, to go to the ball. As she exits the boutique, she bumps into two nuns who tell her “Be careful”: Loretta is on her way to ‘sin’. Nevertheless, the scene is lightly presented and is humorous. Laughter breaks hierarchies and a new order is about to be established. As Ford and Mitchell claim, “Unlike all the near-sighted princes who only recognize Cinderella when the slipper fit, Ronny recognizes Loretta’s true self before her transformation” (FORD AND MITCHELL, 2004, p. 183) since they ‘wake up to life’ when they recognize they had been ‘dead’. After watching Puccini’s *La Bohème*, they bond even more.

While telling his story to her, Ronny says, “I have no life. My brother took my life” (SHANLEY, 1988, p. 31) and later on, when in bed, he exclaims, “I was dead” (SHANLEY, 1988, p. 41), to which Loretta replies, “I was dead, too” (SHANLEY, 1988, p. 41). After having attended the opera and before going to Ronny’s apartment for a second time, Ronny tells Loretta “You run to the wolf in me, that don’t make you no lamb” (SHANLEY, 1988, p. 79) and the film script

reads, “They kiss. When they part there is a drop of blood on Loretta’s lips” (SHANLEY, 1988, p. 41). Such a reference to the animalesque and to the loss of virginity invites for intertextual readings between the *Little Red Riding Wood* and *The Company of Wolves*. The following dialogue<sup>3</sup> reinforces the link:

RONNY  
Your blood.

LORETTA  
All my life I have never reached a man.  
I knew that I would reach my husband,  
but I took my time and he was dead.

RONNY

Loretta.

LORETTA

I want to cut you open and crawl inside  
of you. I want you to swallow me.

RONNY

I've got you.

LORETTA

Get all of me. Take everything.

RONNY

What about Johnny?

LORETTA

You're mad at him, take it out on me,  
take your revenge on me! Take everything,  
leave nothing for him to marry! Hollow me out  
so there's nothing left but the skin over my bones.  
Suck me dry!

RONNY

Alright. Alright. There will be nothing left.

---

<sup>3</sup> The dialogue up to “Get all of me. Take everything” (inclusive), can be read in the script but was not used in the film. Nevertheless, it says something about the author’s intentions and it helps understand the themes of the film, confirming what certain scenes hint at.

“Their eyes are boiling with fierce animal tears. They have opened their souls to each other and they are coming together” (SHANLEY, 1988, p. 42).

The above dialogue rewrites the story of the *Little Red Riding Hood* in the manner Carter did with her story “The Company of Wolves”. Carter’s narrator says, “[...] her red shawl [...] has the ominous if brilliant look of blood on snow [...]. She is an unbroken egg; she is a sealed vessel; [...] she does not know how to shiver” (CARTER, 1979, p. 3). Loretta also dresses in red in a cold winter night to meet her ‘wolf’ and, up to a certain extent, was a virgin until she met Ronny since she had not fully lived until then (thus the blood on her lips).

Just as the girl in Carter’s tale expresses her sexual desire for the ‘wolf’ and invites him to possess her by saying “What shall I do with my shawl? [...] What shall I do with my blouse?” (CARTER, 1979, p. 138), Loretta also expresses her desire for Ronny. While Grimm’s little girl is saved because the hunter cuts the wolf’s belly, Loretta is the one who wants to cut Ronny, crawl inside him, and asks him to ‘swallow’ her (at this point she is in the position of saving him). She is not the fragile, unprotected character that is caught in a trap in the traditional fairy tale. In fact, the next day, she fears she might have committed a mistake and when Ronny claims he is in love with her, her answer is “Snap out of it!” (SHANLEY, 1988, p. 51) followed by a slap on his face.

Carter’s character is described as a “[...] strong minded child [...] quite sure the wild beasts cannot harm her [...]” (CARTER, 1979, p. 2-3) who meets with the hunter and “Soon they were laughing and joking like old friends” (CARTER, 1979, p. 3). About the heroin in “The Company of Wolves”, says Catherine Orenstein, “The heroine claims a libido equal to that of her lascivious stalker and becomes a wolf herself” (ORENSTEIN, 2004, n/p)<sup>4</sup>. In *Moonstruck*, the dialogue in the scene where Ronny is trying to convince Loretta to enter his apartment is shorter than in the script. It reads, “Don’t try to live your life out to somebody else’s idea of sweet happiness. Don’t try to live on milk and cookies when what you want is meat! Red meat just like me!

---

<sup>4</sup> <http://www.ms magazine.com/summer2004/danceswithwolves.asp>.

It's wolves run with wolves and nothing else!" (SHANLEY, 1987, p. 81). When these women meet the 'wolf', they meet their soul mate and a transformation takes place. The human being is, thus, perceived as having a fluid identity.

In *Moonstruck*, as in Carter, the beast (werewolf) is initially an icon of fear but also of undeniable attraction: The Little Red Riding Hood of Carter deliberately arrives last at her grandmother's house to lose the bet and allow the hunter to kiss her, while Loretta, in spite of showing some regret for having slept with Ronny ("You've got those bad eyes like a gypsy! Why didn't I see it yesterday!") (SHANLEY, 1988, p. 50), follows him to his apartment after the opera, instead of heading home as they were supposed to do, "This is your place [...]. This is where we're going!" (SHANLEY, 1988, p. 79). Loretta had to know she was not on her way home; she simply ignored it since she, as the Little Red Riding Hood, wanted something she did not dare to utter.

Jessica Tiffin claims that the wolves are trapped in the folktale that defines them, as strongly as these women are and as such, they are both feared and attacked by their prey, that is to say, they are both perceived as monsters in the light of a dominant ideology which reflects a specific concept and are a threat to the patriarchal power (TIFFIN, 2009, p. 65). Both Loretta and Carter's Little Red Riding Hood challenge convention and gender stereotypes and are, therefore, considered transgressors and marginal by the dominant ideology. By inverting the traditional male and female roles, such stories represent stories of female empowerment, and thus, 'reframe' women.

Loretta<sup>5</sup> is responsible for 'disorder' and 'assaults' to male authority in comic scenes in which the way the male characters think is ridiculed, alluding to the social and literary traditions of the carnivalesque. Throughout the film, the viewer is constantly reminded that death is crucial for a new order to be born and that Loretta, presented as the unruly woman, is suspending 'normal' rules of society (not in terms of social strata as in the case of Mikhail Bakhtin's concept of carnival<sup>6</sup> but in terms of gender). Gender

---

<sup>5</sup> The name Loretta means 'little victory'.

<sup>6</sup> The Russian theoretician Mikhail Bakhtin in *Problems of Dostoevsky's Poetics* (originally published in 1929). Bakhtin (1999) challenges the canonical historicist critique, which sees the novel as a homogeneous representation of reality that expresses the direct worldview of an author. In opposition, he develops the concept of the polyphonic novel, which does not directly comply with the ideology of the

inversion is observed when Johnny and Loretta listen to Perry, a middle-aged professor, being humiliated by one of his female students who is having dinner with him at an Italian restaurant. Johnny laughs at the situation and tells Loretta that a man who does not control his woman is funny. In turn, Loretta ridicules his remark when she replies that their argument has to do with their age difference. In the same scene Loretta chooses what Johnny is going to eat because he wants to make a poor decision and eat something that is going to make him feel sick during the flight he is about to catch. Before leaving, Johnny proposes but without having a ring to offer Loretta and she asks him to give her his pinky ring, which makes him feel sad. On the way to the airport she, once again, reinforces her dominance over him when she makes him agree on scheduling the wedding date, despite his insecurity and against his will. Johnny expresses his willingness to get married after his mother passes away, which seems to imply that he is thinking about getting married to have a wife play the role of his mother. Later, on the phone from Palermo, he comments his mother is dying but Loretta does not believe him because, as she tells her mother, “She’s dying. But I could still hear her big mouth” (SHANLEY, 1988, p. 28). She feels the need to talk to him as if she were talking to a child; therefore, she reminds him, “And don’t stand directly under the sun. You’ve got your hat, use your hat” (SHANLEY, 1988, p. 28).

When Ronny is eating the stake she cooked, she asks him, “You got any whiskey? How ‘bout giving me a glass of whiskey?” (SHANLEY, 1988, p. 40). The description reads, “Loretta picks up her glass and swallows a healthy dose” (SHANLEY, 1988, p. 40). Later on, “Loretta pours herself another shot” (SHANLEY, 1988, p. 40) and finally, “(she pours them both another drink)” (SHANLEY, 1988, p. 40). Loretta’s family is Italian-American; from an ethnic group in the margins of the American society, she is used to drinking generous quantities of alcohol, which is typical of an ‘unruly’ woman. Her unruliness is also expressed in the above-mentioned scene in which she slaps Ronny in the

---

author, but rather expresses the different ‘voices’ often contradictory, that permeate the text. The polyphonic novel is also characterized by a carnivalistic standing that questions the power of the dominant ideologies and institutions and thus the reality of any system<sup>6</sup>. ‘Carnavalesque’ refers to a literary mode that subverts and liberates the assumptions of the dominant style or atmosphere through humor and chaos.

face when she is trying to make him forget her. Yet, as Janhavi Mittal argues, “The label of monstrosity is contingent on an implicit recognition of monstrosity by its corresponding society” (MITTAL, 2013, p. 105) and what might be perceived as monstrous by the American society might not be equally perceived by the Italian culture.

## Conclusion

*Moonstruck* can be thus read as a ‘textual production’ grounded on a critical and cultural approach that exposes mechanisms of control of certain institutions, such as those of the church, with its mechanisms of symbolic control, presents a form of resistance and confronts the canon, deviating from hegemonic forms, and reflects upon the status of the emergence of new subjects once invisible, namely women as a minority. In *Moonstruck* the canonical values are, therefore, subverted and women are no longer ‘framed’ but empowered. Certain performances are definitely deconstructive of ‘framed’ representations and the roles played by Cher and Olympia Dukakis in this romantic comedy undoubtedly prove this assertion. Loretta and Rose Castorini, the main female characters in this story, are definitely not helpless and not in need to be rescued by a strong male character. Loretta is the type of women who teach other women to be sexy and feminine at the same time and be completely in control because every clothing choice you make is a form of communication in which you are conveying something. Furthermore, parodically, the men in the story are the ones in stronger need of female support. *Moonstruck* is a very good example of how popular culture in general, and iconic celebrities in particular, can have an important say in the deconstruction of traditional gender representations and ultimately strongly contribute to the empowerment of minorities. As Kathleen Rowe rightly claims, Cher’s character is “a paradigmatic woman on top, enhanced by the strong unruly off-screen presence Cher brings to the part” (ROWE, 1995, p. 204).

## References

BAKHTIN, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. In C. Emerson (Ed. & Trans.), *Theory & History of Literature* Vol. 8. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

BERNHEIMER, Kate. Forward. In S.R. Bobby (Ed.), *Fairy Tales Reimagined – Essays on New Retellings* (p. 31-43). Jefferson, North Carolina, and London: Company, Inc. Publishers, 2009.

CARROL, Sandra, Wagner, Peter, Pretzsch, Birgit (Eds.). *Framing Women: Changing Frames of Reference from the Enlightenment to Postmodernism*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2003.

CARTER, Angela. The Company of Wolves. In A. Carter, *The Bloody Chamber* (p. 1-42). London: Vintage Carter, 2006.

DANTE, Alighieri. *Inferno* (S. Lobardo, Trans.), Indianapolis: Hackett Publishing, 2009.

DAY, William. Moonstruck, or How to Ruin Everything, In Kenneth Dauber and Walter Jost (Eds.). *Ordinary Language Criticism: Literary Thinking after Cavell after Wittgenstein* (p. 315-328). Evansville: Northwestern University Press, 2003.

FORD, Elizabeth, MITCHEL, Deborah. *The Makeover in Movies: Before and After in Hollywood Films, 1941-2002*. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, 2004.

HAASE, Donald (Ed.). *Fairy Tales and Feminism – New Approaches*. Detroit: Wayne State University Press, 2004.

HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London & New York: Routledge, 1989.

KRAMER, Heinrich, Sprenger, Jacob. *The Malleus Maleficarum* (M. Summers, Trans.). New York: Manchester University Press, 2007.

JOYCE, Christa Mastrangelo. Contemporary Women Poets and the Fairy Tale. In S.R. Bobby (Ed.), *Fairy Tales Reimagined – Essays on New Retellings* (p. 31-43). Jefferson, North Carolina, and London: Company, Inc. Publishers, 2009.

MACEDO, Ana Gabriela. *Visual and Literary Narratives of Dissent. Unframing women and representation*. *Journal of Romance Studies*, 15(3), 83-98. doi: 10.3167/jrs.2015.150307, 2015.

MACEDO, Ana Gabriela. *Who will make me real? Mulheres, arte e feminismos, modos de ver diferentemente*. Vista – políticas do olhar, 1, 93-107, 2017.

MILTON, John. *Lycidas*. Madras: Orient Longman. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

MITTAL, Janhavi. Postmodern Potencies: Interrogating the Monstrous Sign in Contemporary Society. In A. Stasiewicz-Bieńkowska & K. Graham (Eds.). *Monstrous manifestations: Realities and the Imaginings of the Monster*. Oxford: Inter-Disciplinary Press, 2013.

ORENSTEIN, Catherine. Dances with Wolves – Little Red Riding Hood's Long Walk. In: *the Woods, Ms. Magazine*, 2004.

ROWE, Kathleen. *The Unruly Woman – Gender and the Genres of Laughter*. Austin: The University of Texas Press, 1995.

SHANLEY, John Patrick. *Moonstruck*. Unpublished manuscript, 1988. <https://www.raindance.org/scripts/old-library/Moonstruck.pdf>

TIFFIN, Jessica. *Marvelous Geometry – Narrative and Metafiction in Modern Fairy Tales*. Detroit: Wayne State University Press, 2009.

WARNER, Marina. *From the Beast to the Blonde – on Fairy Tales and their Tellers*. London: Vintage, 1995.

ZIPES, Jack. *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood*. New York & London: Routledge, 1993.

Recebido em 29 de setembro de 2020.

Aceito em 30 de outubro de 2020.



# GÊNERO, SEXUALIDADE E NAÇÃO: A RAINHA GINGA ENTRE O ESQUECIMENTO E A INVENÇÃO DO MUNDO

Mariana Alves da Silva<sup>1</sup>  
Helder Thiago Maia<sup>2</sup>

**Resumo:** Neste trabalho, analisamos a construção da personagem Rainha Ginga, nos dois romances mais recentes de José Eduardo Agualusa em que essa figura histórica aparece, *Teoria Geral do Esquecimento* (2012) e *A rainha Ginga: e de como os africanos inventaram o mundo* (2014), buscando compreender como a versão literária da Rainha Ginga permite refletir sobre memória e passado e, ainda, sobre identidade nacional em suas articulações com gênero e sexualidade. Nossa análise, baseada nos estudos de Inocência Mata (2006, 2014), Mario César Lugarinho (2016) e Helder Thiago Maia (2018), busca encontrar propostas de leitura *queer* da construção de Ginga como personagem.

**Palavras-Chave:** Rainha Ginga. José Eduardo Agualusa. Donzela-guerreira.

## GENDER, SEXUALITY AND NATION: QUEEN GINGA BETWEEN OBLIVION AND INVENTION OF THE WORLD

**Abstract:** In this paper, we analyse the construction of Rainha Ginga, as a character of the two most recently written novels by José Eduardo Agualusa in which this historical figure appears, *Teoria Geral do Esquecimento* (2012) and *A rainha Ginga: e de como os africanos inventaram o mundo* (2014). We seek to understand how the literary version of this historical figure can instigate reflections about memory, past and on how national identity relates to gender and sexuality. Our analysis is based on the writings of Inocência Mata (2006, 2014), Mario César Lugarinho (2016) e Helder Thiago Maia (2018) and seeks queer perspectives in which we may understand Ginga as a character.

**Keywords:** Rainha Ginga. José Eduardo Agualusa. Woman warrior.

---

<sup>1</sup> Graduanda em Letras pela USP, Bolsista CNPQ de Iniciação Científica.

<sup>2</sup> Doutor em Literatura Comparada (UFF, 2018), realiza estágio de pós-doutoramento, com bolsa da FAPESP no. 2018-19521-4, no Programa de Pós-graduação de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo. E-mail: helderthiagomaia@gmail.com.

## Ginga de Angola: traços da construção literária de uma personagem histórica

A extensa obra de José Eduardo Agualusa é marcada pela reiteração e pela proposição de reflexões sobre alguns temas, como o colonialismo, a memória, o nacionalismo, o olhar crítico sobre Angola, e, ainda, a proposição de aproximações entre os diversos territórios que um dia estiveram sob o domínio do empreendimento colonial português. Além disso, o autor, nascido em Huambo, antiga Nova Lisboa, é conhecido por traçar, em suas obras, inúmeros diálogos com a História.

A obra de Agualusa pode ser identificada com o que Linda Hutcheon (1991) chamou de “metaficção historiográfica”, termo utilizado para se referir a obras que questionam a ideia de que só o discurso histórico está submetido a regimes de verdade. Nos termos de Hutcheon (1991, p. 91), “tanto a história quanto a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade”.

Nas produções de Agualusa, portanto, é comum que apareçam personagens históricos, ou, ainda, que personagens de uma obra reapareçam em outra, traçando uma continuidade entre as diferentes descrições desse imaginário agualusiano. Dentre as personagens que se repetem está uma figura histórica de grande proeminência em Angola, a Rainha Ginga<sup>3</sup>. Destacamos ao menos oito textos de Agualusa, sendo sete romances e um conto, em que essa personagem faz ao menos uma aparição: *Estação das chuvas* (1996); *Nação crioula: correspondência secreta de Fradique Mendes* (1997); *Os pretos não sabem comer lagosta* (1999); *O ano em que Zumbi tomou o Rio* (2002); *O vendedor de passados* (2004); *Milagrário pessoal* (2010); *Teoria*

---

<sup>3</sup> Esta é uma personagem cuja complexidade começa pelo nome. Afinal, ao ser transposto para o português, o nome acabou recebendo diferentes grafias: Ginga, Jinga, Nzinga ou Njinga Mbandi, sendo os dois últimos mais adequados à fonética do quimbundo, língua original do povo de Ndongo (HEYWOOD, 2019). Além disso, a própria personagem adotou diferentes grafias a depender de suas estratégias políticas. Entretanto, como o nome “Rainha Ginga” é mais difundido no Brasil e é o nome adotado com mais recorrência na obra de José Eduardo Agualusa, optamos por privilegiar esta grafia no restante deste artigo.

*geral do esquecimento* (2012) e *A rainha Ginga: e de como os africanos inventaram o mundo* (2014).

Entendemos que, mesmo quando a Rainha Ginga é apenas uma aparição, a sua presença nos textos de Agualusa não é banal, uma vez que a personagem produz uma espécie de referência, a partir da qual podemos pensar as perspectivas apresentadas em cada obra, conectando o texto a elementos históricos, culturais e literários vinculados a Angola e a outros países de língua portuguesa. Além disso, a Rainha Ginga, enquanto personagem de caráter histórico e com inúmeras reconstruções literárias, traz, a cada nova menção, toda uma carga de questões de gênero, sexualidade e, ainda, as interseções desses temas com o nacionalismo e mesmo com tradições literárias, como a das donzelas-guerreiras.

Neste artigo, buscaremos pensar a construção da Rainha Ginga nas duas obras mais recentes de José Eduardo Agualusa em que essa personagem está presente: *Teoria geral do esquecimento* (2012) e *A rainha Ginga: e de como os africanos inventaram o mundo* (2014).

Para tanto, faremos uma breve introdução à personagem da Rainha Ginga e às principais perspectivas a partir das quais ela é construída na tradição da literatura angolana. Em seguida, apresentaremos dois parâmetros teóricos que embasam nossa análise: (i) as reflexões de Inocência Mata (2006, 2014) acerca de três diferentes abordagens da transposição de elementos históricos para a literatura: o colonial, o anticolonial/nacionalista e o pós-colonial; e (ii) as proposições de Helder Thiago Maia (2019) acerca da caracterização da Rainha Ginga como uma donzela-guerreira. Com essa fundamentação teórica, analisaremos a personagem nos romances supracitados e, finalmente, concluiremos o texto de maneira a ressaltar as potencialidades das permanentes reconstruções dessa figura histórica.

## O desafio de *queerizar* a Rainha Ginga

Quando falamos de Rainha Ginga, estamos nos referindo, no geral<sup>4</sup>, a Njinga Mbandi, governante do reino de Ndongo e Matamba, território no norte da atual Angola, que viveu entre 1582 e 1663. Neta, filha e irmã de ex-governantes de seu reino, é uma personagem célebre na história do colonialismo na África Central e em Angola, por causa de sua oposição contundente à ocupação portuguesa. Por conta disso, sua representação histórica tem sido objeto de polêmicas e disputas.

Linda Heywood (2019, p. 7-9) demonstra como o retrato de Ginga feito por seus contemporâneos europeus descrevia alguém de caráter extremamente perverso. Temos, em *Istorica Descrizione* (2013), do padre Antonio Cavazzi de Montecucolo, por exemplo, a descrição de alguém que viola todo tipo de padrão aos olhos do Cristianismo, uma vez que Ginga é narrada como uma canibal, assassina de bebês e, ainda, uma mulher que viola as normas de gênero ao vestir-se e viver como homem, autoproclamar-se rei, rejeitar as “virtudes femininas” e manter um harém de pessoas que eram entendidas (colonialmente) como homens, mas que, por ordem dela, viviam como mulheres. O padre Cavazzi cria uma espécie de história-modelo que ressalta o caráter de “salvação das almas” do empreendimento colonial em África. Em toda a sua obra, Cavazzi constrói uma forte oposição entre a Ginga perversa, desumanizada e cruel em sua “natureza africana” e a Ginga “civilizada” após a conversão ao cristianismo. Nesse sentido, sua obra é um forte exemplo de como a perspectiva colonial elaborou uma narrativa de Ginga. Entretanto, seu texto é geralmente lido como um documento histórico e, portanto, como uma fonte mais confiável do que textos de caráter literário. Adiante, com as provocações de Inocência Mata (2006, 2014), buscaremos pensar como a apropriação dessas fontes históricas pode colocar em evidência os interesses escondidos no discurso histórico pretensamente imparcial.

---

<sup>4</sup> A expressão “no geral” ressalva o fato de que a expressão “Rainha Ginga” tornou-se também a alcunha de outras lideranças que resistiram a ocupações coloniais em território africano. Entretanto, no caso de todas as obras analisadas neste artigo, Rainha Ginga designa Njinga Mbandi.

Se, temos, portanto, de um lado, a visão colonial sobre Ginga, podemos identificar, por outro lado, o seu oposto, a visão anticolonial/nacionalista. Como descreve Lugarinho (2016, p. 91), após a Independência de Angola, Ginga foi alçada ao posto de heroína nacional e mãe da Nação angolana. É o que verificamos, por exemplo na leitura do poema *O íçar da bandeira* (1985), de Agostinho Neto, liderança do MPLA e primeiro presidente de Angola, em que Ginga figura ao lado de Ngola Kiluanje em um panteão de heróis da resistência aos portugueses. Nessa visão, a personagem Ginga é “normalizada” para que não apareçam polêmicas como a transgressão do gênero, que poderiam prejudicar a sua reputação de mãe e fundadora da nação.

Na comparação entre essas duas perspectivas, a colonial e a nacionalista, a questão do gênero é um ponto sensível. Cabe, assim, pensar nas reflexões de Oliveira Mendes (2002, p. 522) sobre o que o autor chama de “identidade narrativa”, ou seja, a ideia de que as identidades não são algo único, homogêneo e estável, mas vão sendo construídas a partir da narrativização dos sujeitos em suas múltiplas experiências e, ainda, em contraste com outros sujeitos. Assim, podemos pensar em como Ginga é narrada de diferentes maneiras e é, ainda, contraposta a diferentes padrões de gênero, nacionalidade e resistência.

Na mesma linha, Lugarinho (2016, p. 91) reflete sobre como essa identidade múltipla de Ginga é construída narrativamente de maneira a associar gênero e identidade nacional. Seu olhar volta-se, então, para a necessidade de perceber como uma análise crítica das construções discursivas da personagem Rainha Ginga pode evidenciar a relação entre os padrões de gênero e os modelos de “homem” e “mulher” angolanos, em larga medida herdados do colonialismo português, alinhados a uma nação relativamente recente e muito marcada por disputas violentas.

É a partir desse panorama e desse confronto entre duas perspectivas que, embora se entendam opostas, legitimam um olhar que necessariamente associa perversidade a transgressões de gênero e sexualidade, que nos propomos a buscar uma leitura *queer* da personagem Ginga. O desafio de *queerizar* seria, assim, o de evidenciar como a produção literária conecta-se com posturas políticas. Ao recusar discursos

hierarquizantes e que negam a possibilidade das transgressões, a postura *queer* busca fazer da história, da memória, do imaginário cultural e, ainda, da crítica literária, âmbitos de reflexão e de proposição de olhares dissidentes.

Para além do colonial e do anticolonial, o pós-colonial: leituras de Inocência Mata

O desafio de *queerizar* passa, portanto, pela necessidade de compreender novas possibilidades de abordagem histórica. No texto *Representações da rainha Njinga/Nzinga na literatura angolana* (2014), a pesquisadora e crítica literária Inocência Mata já havia descrito um panorama semelhante ao traçado por Lugarinho (2016), dividindo as construções da personagem Ginga em duas visões, opostas, uma colonial, que, nas palavras de Mata (2014, p. 23), seria um “discurso de desmerecimento dos Africanos”, e outra anticolonial/nacionalista que descrevia a personagem como “incansavelmente heroica”, nas palavras de Lugarinho (2016, p. 91).

Mas, tanto Lugarinho quanto Mata visualizam também a possibilidade de uma terceira construção, que não se daria nem pela desumanização e nem pela total idealização da personagem. Mata (2006, p. 52-80; 2014, p. 23-46), ao analisar as obras de Pepetela, identifica uma “tendência produtiva” na literatura angolana caracterizada pela tensão entre os limites da Ficção e da História. Essa tendência produziria as chamadas “metaficções historiográficas” teorizadas por Linda Hutcheon, que busca, ao produzir o choque entre os discursos históricos e literários, uma reflexão sobre os alinhamentos políticos que orientam todo e qualquer discurso, seja ele “ficcional” ou não.

Um exemplo da construção de uma abordagem pós-colonial em que figura a Rainha Ginga seria a obra *A Gloriosa Família – O tempo dos flamengos* (1997), de Pepetela. Em sua análise, Mata (2006) entende que romances como esse tratam o passado como um material a ser revisitado e redescoberto pela narrativa ficcional. O discurso histórico, assim, deixaria de ser mera fonte de informações para ser tratado como algo que deve ser investigado, analisado, desdobrado e, muitas vezes, reconstruído.

O grande diferencial, portanto, de obras como o romance de Pepetela, que permitiriam caracterizá-lo como pós-colonial, estaria na sua capacidade de assumir e colocar em evidência as contradições do passado.

Nesse sentido, a personagem de Ginga não seria alguém cujas possibilidades de representação estariam limitadas a extremos. A construção do olhar sobre a Rainha Ginga, em perspectiva pós-colonial, passaria a entendê-la como uma estrategista dentro de um tabuleiro extremamente complexo e muito mais dinâmico do que a representação estanque de “portugueses *versus* africanos” consegue abarcar. Passa-se a considerar, assim, a presença dos holandeses na região e, ainda, a multiplicidade que geralmente é homogeneizada sob a ideia de “africanos”.

Assim, Mata (2006, 2014), em seus estudos, parece propor a existência de três abordagens que impactam na construção da personagem da Rainha Ginga: a colonial, que adere ao discurso da exploração europeia e desumaniza a população africana; a anticolonial/nacionalista, que passa a entender a resistência à ocupação portuguesa como um mérito que eleva personagens históricos à categoria de heróis nacionais, mas despindo-os de seus possíveis defeitos, em uma construção que também desumaniza pela idealização; e, por fim, a visão pós-colonial, que não necessariamente chancela uma única descrição da personagem, mas busca compreender como cada discurso e imagem de Ginga é feita a partir de uma dentre múltiplas perspectivas que, por sua vez, estão ligadas aos diferentes alinhamentos políticos.

### **Ginga como donzela-guerreira? As provocações de Helder Thiago Maia**

A proposta de *queerizar* a personagem da Rainha Ginga ainda tem outra perspectiva, que leva em consideração a importante provocação de autores como Oliveira Mendes (2002) e Lugarinho (2016) sobre a articulação de múltiplos elementos na construção narrativa das identidades. As leituras de Lugarinho (2016) sobre a personagem da Rainha Ginga evidenciam a articulação entre o tema da identidade nacional, do posicionamento em relação ao colonialismo e questões de gênero/sexualidade.

É preciso considerar que a Rainha Ginga é pensada a partir de sua performatividade de gênero e sexualidade dentro da tradição crítica-literária das donzelas-guerreiras. A crítica Walnice Galvão, em sua obra *A donzela-*

*guerreira: um estudo de gênero* (1998), afirma que a Rainha Ginga pode ser entendida dessa forma. Entretanto, a própria autora não analisa nenhuma obra literária em que Ginga aparece como personagem, deixando uma lacuna a ser preenchida no que concerne a essa figura tão importante para a história de Angola e da colonização portuguesa como um todo. Assim, buscaremos entender também se a construção de Ginga pode ser entendida a partir da tradição das donzelas-guerreiras.

Mas, em uma perspectiva *queer*, é preciso compreender melhor como a produção crítica sobre as donzelas-guerreiras tem sido produzida, ou seja, como se caracteriza esse paradigma. Segundo Helder Thiago Maia (2018), podemos descrever as donzelas-guerreiras, de maneira geral, como personagens que, inicialmente designadas como mulheres no nascimento, assumem uma identidade masculina e vão à guerra, onde são reconhecidos pela bravura. Há exemplos de personagens que morrem na guerra e são “descobertas” como mulheres, afastando, assim, seu romance com outro soldado dos limiares da homossexualidade. Outras personagens sobrevivem à guerra e continuam a viver como homens, jamais transicionando novamente para a identidade feminina.

Em *Trangressões canônicas: queerizando as donzelas-guerreiras* (2018), Maia, ao revisitar a tradição sobre o tema, apresenta duas críticas. A primeira é o fato de que muitas caracterizações de donzelas-guerreiras são orientadas por um paradigma falocêntrico, pensando essas personagens como sujeitos da “falta”, da “inveja do falo”, da “negação da identidade”, enfim, como “mulheres mutiladas”. Trata-se de uma visão que parte de uma perspectiva essencialista e biologizante do gênero, que entende a transição de gênero como uma impossibilidade ontológica, algo que nega as múltiplas expressões do gênero para além do binarismo.

Ainda nesse artigo, Maia constata o alargamento do uso do conceito de donzela-guerreira e a perda de seu potencial crítico, pois o paradigma passou a ser aplicado para enquadrar qualquer personagem que escape dos limites estreitos da feminilidade. Levando em conta o fato de que as normas de gênero impostas às mulheres são muito rígidas e que uma quantidade considerável de personagens femininas está restrita a papéis secundários, percebemos que a ideia de donzela-guerreira alargou-se a ponto de abarcar

qualquer personagem que pudesse assumir maior protagonismo dentro de uma obra literária.

Buscando recuperar o potencial crítico, portanto, dessas personagens, Maia (2018) propôs o desdobramento do paradigma da donzela-guerreira em quatro: as "mulheres masculinas", que transgridem o ideal de feminilidade sem ir à guerra; as "mulheres guerreiras", paradigma que abarca as mulheres que vão à guerra; as "donzelas-guerreiras", personagens que vão à guerra assumindo uma identidade masculina, mas após a guerra "voltam" à sua identidade feminina; e as "transgeneridades guerreiras", personagens que assumem uma identidade masculina para ir à guerra e, após o conflito, continuam a identificar-se como homens. Essa proposta, como o autor argumenta, busca contrapor-se ao apagamento de diferentes performatividades de gênero, dando visibilidade a personagens que desmantelam a ideia da transição como "impossibilidade".

Assim, o nosso desafio de *queerizar* o olhar acerca das construções da Rainha Ginga em dois romances de Agualusa levará em consideração, em relação às questões de gênero e sexualidade, como a personagem pode ser associada a um dos quatro paradigmas propostos por Maia (2018). Desse modo, nossa análise ressaltará elementos associados aos conflitos bélicos e às descrições de performatividade de gênero da personagem para compreender se é possível entendê-la a partir dos desdobramentos das donzelas-guerreiras. Inspirando-nos nas reflexões de Mata (2006, 2014), Lugarinho (2016) e Oliveira Mendes (2002), buscaremos entender a articulação desses diferentes elementos da identidade narrativa da Rainha Ginga nos romances de Agualusa.

### ***Queerizando* Rainhas Gingas de Agualusa Teoria geral do esquecimento (2012)**

Este é um romance que já apresenta um deslocamento no título, *Teoria geral do Esquecimento*. A expressão "teoria geral" é frequentemente associada ao discurso científico e a regimes com pretensão de verdade, entretanto, temos um romance, um discurso ficcional. Além disso, o título propõe uma teoria geral do esquecimento, o que coloca em questão o

problema do passado e da memória. A história aparece, então, como uma construção de narrativa sobre o passado com pretensão de verdade, um discurso que se propõe a combater o esquecimento, mas o que se ressalta no romance é o oposto disso, a percepção de que toda narrativa sobre o passado promove memória e esquecimento ao mesmo tempo.

O passado revisitado pela obra é recente, remete às décadas que conectam a Independência de Angola aos dias atuais. Na obra de Agualusa, é frequente o passeio por diferentes territórios, geralmente conectados pela língua portuguesa. Neste romance de 2012, o autor volta-se para um lugar de grande importância na literatura angolana, a cidade de Luanda, capital de Angola. O romance propõe uma visita histórica que passa por três décadas e pelas inúmeras transformações que ocorrem na capital angolana, que é, em larga medida, representativa do cenário político nacional.

O exercício de refletir sobre a memória e o esquecimento se dá por meio de uma observadora privilegiada, isolada no topo de um arranha-céu localizado no Largo do Quinaxixe, em Luanda. A portuguesa Ludovica, que foi morar com a irmã e o cunhado angolano na capital da então colônia, e que, de repente, se vê sozinha em meio a um conflito armado, entre a guerra civil e a instabilidade política. Solitária e ameaçada, ela acaba por erguer uma parede entre o apartamento em que vive e o resto do edifício, passando a sobreviver ali pelas próximas três décadas. Do alto de seu exílio, ainda que ele seja interno à cidade, Ludovica observa as transformações pelas quais Luanda e Angola passam, tentando comparar o que acontece com as lembranças que ela tinha da vida antes de seu isolamento.

Ao mesmo tempo em que acompanhamos a luta invisível e doméstica de Ludovica pela sobrevivência no alto de seu apartamento, seguimos as aventuras de Sabalu, um garoto órfão cuja mãe havia morrido e cujo pai estava desaparecido. O encontro de Ludovica e Sabalu representa também uma nova junção entre passado e presente em que ambos cooperam para a construção de um futuro. É claro que a sua tarefa não é fácil, uma vez que ela depende da superação de inúmeros obstáculos e, ainda, da visita crítica daquilo que ficou enterrado, esquecido.

É em um dos tortuosos caminhos que levam ao encontro das duas personagens que encontramos, neste romance, a menção à Rainha Ginga. Sabalu, que perdera toda a família, sai de sua cidade natal no interior e vai até Luanda, onde estariam seus avós paternos, no Largo do Quinaxixe. Logo ao chegar, ele é interpelado por um personagem curioso:

Entardecia quando a fome o [Sabalu] empurrou até um pequeno bar. Sentou-se, receoso. Pediu uma sopa e uma Coca-cola. Ao sair, um rapaz de rosto inchado, pele muito mal tratada, atirou-o contra a parede:  
O meu nome é Baiacu, canuco<sup>5</sup>. Sou o Rei do Quinaxixe. Apontou para a estátua de uma mulher, no centro do jardim: Aquela é a minha dama. Ela, a Rainha Ginga. Eu, o Rei Gingão. Tens kumbu<sup>6</sup>? (AGUALUSA, 2002, p. 1475-1489).

Baiacu, o personagem que fala no trecho anterior, é uma espécie de líder de crianças e jovens que cometem pequenos delitos, como furtos. Ele se arroga o título de “Rei do Quinaxixe”, uma referência ao Largo do Quinaxixe, local em que eles se encontram, situado na região central da cidade de Luanda. Esse espaço recebeu, na década de 1950, uma construção associada ao estilo modernista e no qual funcionou o Mercado<sup>7</sup> até 2008.

Pela sua centralidade, o local tornou-se um símbolo das disputas de poder em Luanda e em toda a Angola. Como apresenta Oliveira Pinto (2014), o poder colonial chamou o espaço de “Largo dos Lusíadas” e, nos arredores, estavam a Avenida dos Restauradores de Angola e Avenida Salvador Correia, referências à expulsão dos holandeses e a retomada de Angola pelos portugueses. Em 2003, porém, já algumas décadas após a independência do país, é erguida no local uma estátua em homenagem a Nzinga Mbandi, a Rainha Ginga. É a essa estátua, que existe no Largo do Quinaxixe, a que Baiacu se refere.

---

<sup>5</sup> Em quimbundo, criança, filho pequeno, caçula.

<sup>6</sup> Dinheiro em quimbundo.

<sup>7</sup> Há muitas formas de grafar o nome: Quinaxixe, Kinaxixe, Kenaxixi, Kinaxixi. Neste artigo, utilizo a grafia utilizada no romance, “Quinaxixe” e a grafia utilizada no nome do mercado, “Kinaxixe”.

Os nomes envolvidos remetem a outra menção a Ginga, que aparece no romance *O vendedor de passados* (2004), de Agualusa. No artigo *As Rainhas Gingas de José Eduardo Agualusa: uma análise a partir dos livros Nação Crioula* (1997), *O ano em que Zumbi tomou o rio* (2002) e *O vendedor de passados* (2004) (2019), discutimos como um personagem chamado de “O ministro” pretere uma descendência familiar Ginga e prefere vincular-se a Salvador Correia de Sá e Benevides por entendê-lo como um herói que expulsou os holandeses de Angola. Ademais, é importante destacar que Ginga e Correia de Sá e Benevides foram inimigos diretos em batalhas, e que a expulsão dos holandeses, à época aliados de Ginga, foi algo que impediu os planos de Ndongo-Matamba não só de fazer frente, mas de colocar um fim na ocupação portuguesa no território.

Podemos concluir, que, em sua obra, Agualusa apresenta múltiplas perspectivas acerca do imaginário que se tem sobre Ginga e Salvador Correia de Sá e Benevides. Se, por um lado, em *O vendedor de passados*, observamos a coexistência das duas figuras no imaginário angolano, por outro, em *Teoria Geral do Esquecimento*, com a alusão ao Largo do Quinaxixe e seus entornos, encontramos uma espécie de transição entre duas formas de produção de identidade e unificação em Angola.

Quando as avenidas homenageavam Correia de Sá e os Restauradores, notamos que se pensava em termos de unificação angolana, como se esses representantes do poder colonial português, ao expulsarem os holandeses, tivessem garantido a integralidade do território. Mas, após a Independência, é a resistência à exploração portuguesa que passa a ganhar força com o discurso nacionalista. Podemos observar, portanto, que em conjunto, os romances permitem localizar dentro do panorama “colonial versus anticolonial/nacionalista” a identificação de angolanidade a partir de Correia de Sá e Ginga, respectivamente. Mas, além disso, os romances aludem à coexistência dessas duas visões no contexto atual.

Isso permite, em primeiro lugar, localizar a fala do personagem no século XXI, já vivendo em uma Angola independente há décadas. Isso não significa, entretanto, que as marcas coloniais deixem de aparecer. Baiacu assume uma postura territorialista e, também, nacionalista, ao associar-se à figura de Ginga retratada na estátua, como heroína anticolonial. Percebemos,

ainda, em seu discurso, como ele delimita Ginga como a referência de sua identidade. Embora ela seja sua “dama”, é do nome da rainha que deriva sua alcunha de rei Gingão.

Quanto à questão da donzela-guerreira, ainda que a menção seja muito breve, podemos notar como há referências ao caráter bélico de Ginga, principalmente com as alusões a Salvador Correia de Sá e Benevides. Quanto ao gênero, há uma reafirmação de sua identidade feminina, pois ela é delimitada como “dama”, “Rainha de um Rei”. Podemos concluir, portanto, que ela está associada ao paradigma das mulheres-guerreiras proposto por Maia (2018), que descreve as personagens que vão à guerra sem realizar uma transição de gênero. Observamos também como se alinha a construção de Ginga com aquilo que fora apresentado por Lugarinho (2016): a figura “incansavelmente heroica” que é despida de qualquer indício de transgressão de gênero.

No entanto, apesar do discurso do personagem sobre Ginga, o romance em si constrói, como é recorrente na obra de Agualusa, um mosaico de visões sobre a Angola independente. Assim como o autor havia feito em vários de seus outros livros, como Estação das águas (1996) e O vendedor de passados (2004), apenas a título exemplificativo, Agualusa nos apresenta uma Angola marcada por contradições, por posturas autoritárias e pelo desaparecimento de críticos ao governo. Encontramos, assim, uma visão profundamente crítica em relação ao movimento nacionalista e aos seus frutos. E, mais uma vez, Ginga é inserida como um índice que localiza sujeitos, mas dentro de um grande palco onde múltiplas vozes, ações e posicionamentos são expostos.

Por fim, notamos como Ludovica é uma personagem feminina importante, principalmente se comparada com outras personagens femininas de Agualusa, que muitas vezes são definidas a partir do olhar masculino. É o caso, inclusive, da personagem Ângela Lúcia de O vendedor de passados. Entretanto, temos, em Teoria Geral do Esquecimento, uma mulher que independe do olhar masculino. É curioso que ela passe a maior parte de sua vida, isolada, dentro de sua casa, observando o mundo se transformando ao redor. Seria possível pensá-la como uma imagem da mulher em seu espaço

privado, doméstico, que precisa superar obstáculos e, finalmente conquistar um lugar também no ambiente público.

### **A rainha Ginga: e de como os africanos inventaram o mundo (2014)**

Após inúmeras menções curtas, somando-se ao menos seis romances e um conto, a Rainha Ginga torna-se, finalmente, a personagem título de um romance de Agualusa. Podemos notar, a partir desse percurso longitudinal por algumas obras do autor, que essa figura histórica já existia na imaginação literária do autor e vinha sendo sutilmente delineada há anos a partir de um grande mosaico de perspectivas.

Desta vez, a rainha/rei ganha centralidade, mas, ainda assim, não é a sua voz que se faz ouvida no romance. Mais uma vez, Agualusa focaliza o processo de construção da Rainha Ginga, sendo possível pensar que se trata de produzir uma metaficção historiográfica que não diz respeito apenas a momentos históricos, mas concentra-se, principalmente, em revisitar a composição de uma figura histórica. Mais do que desvendar uma verdade histórica, o romance parece investigar como se constrói um discurso em torno dessa figura. O subtítulo já evidencia o problema da “invenção” e coloca uma questão para nós que lemos o romance, como os africanos teriam inventado o mundo? Ou melhor, como propõe Maia (2019), como os africanos estariam a inventar o mundo?

Dessa vez, somos apresentados a um narrador, o padre Francisco José da Santa Cruz, que nascera em Olinda e atravessara o Atlântico para trabalhar na missão evangelizadora, grande aliada e fiadora das atrocidades coloniais. Mais uma vez, mesmo voltando ao século XVII, Agualusa reforça as conexões entre Brasil e Angola, como já havia feito em outras de suas obras, como *Nação crioula* e *O ano em que Zumbi tomou o Rio* (SILVA, MAIA, 2019). Além disso, nos coloca, como fizera em *Nação crioula*, diante de um representante do poderio colonial que, no decorrer de sua aventura em África, terá suas crenças e sua lealdade postas à prova.

Ginga é uma figura impulsionadora da transformação pela qual o padre narrador passa, afastando-se cada vez mais de sua fé cristã e de seu

compromisso com o colonialismo para, por meio da sua autocompreensão como súdito da Rainha Ginga, africanizar-se, como analisa Maia (2019). No mesmo sentido, o crítico aponta um paralelo entre a personagem do padre Santa Cruz com o padre Antonio Cavazzi, citado ao final do livro por Agualusa dentre as fontes de pesquisa histórica para a construção do romance. Podemos estabelecer, assim, uma subversão dos escritos de Cavazzi, *Istorica descrizione*. Se, na visão do capuchinho, Ginga passa de “bárbara” a “católica civilizada”, neste romance, o padre Santa Cruz vai de missionário católico a súdito do reino do Ndongo, por causa de Ginga, algo que, em uma perspectiva colonial, representaria a passagem do “civilizado” para o “bárbaro”.

O movimento de inversão do romance, como bem descreve Maia (2019), modifica também a direção da atribuição da barbaridade. Ginga tornou-se célebre na historiografia do mundo colonial por, dentre outros motivos, ser retratada como “uma canibal sanguinária que não hesitava em assassinar bebês e trucidar seus inimigos” (HEYWOOD, 2019, p. 7). O relato histórico-literário do Pe. Santa Cruz coloca essa descrição em xeque, por exemplo quando este afirma que “nunca os vi praticar sacrifícios humanos e muito menos devorar carne de gente” (AGUALUSA, 2015, p. 83).

Maia (2019) comenta a questão do canibalismo, argumentando que a atribuição de tal comportamento pelos portugueses a povos que seriam “dominados” era comum e acontecera também com povos indígenas brasileiros. Esta era uma tentativa de justificar a colonização como uma missão divina. A isso, o padre Santa Cruz também oferece uma resposta, evidenciando a hipocrisia e a barbaridade dos portugueses logo no início do romance:

Tantos anos decorridos, olhando sobre os meus débeis ombros para o alvoroço do passado, sei não serem tais práticas [referindo-se às testemunhadas no Ndongo] mais diabólicas do que tantas outras de que eu mesmo fui testemunha no seio da Igreja Católica. Violências, injustiças, infindáveis iniquidades, que a mim se me afiguram ainda mais torpes do que as cometidas pelos ímpios, pois se aqueles ignoram Deus, os cristãos erram em nome Dele (AGUALUSA, 2015, p. 11-12).

As tropas portuguesas degolaram nesse dia muitos milhares de guerreiros ambundos. Como testemunho da

façanha, arrancaram os narizes aos cadáveres, levando para Luanda a infame carga (AGUALUSA, 2015, p. 13-14).

Maia (2019) também nota a atribuição de barbaridade ao português em relação ao quimbundo, como se vê na passagem acima transcrita. O autor ainda aponta para uma perspectiva decolonial no romance de 2015. Na mesma linha, poderíamos considerar, baseando-nos nas lições de Inocência Mata (2006), que se delinea um olhar pós-colonial, uma vez que as visões coloniais são apresentadas para serem questionadas, propondo-se, assim, uma revisitação da produção dos discursos históricos sobre Ginga, o reino do Ndongo-Matamba e a resistência à colonização portuguesa.

Conforme nota Maia (2019), podemos observar como essas revisitações históricas superam a mera oposição africanos *versus* europeus, para revelar uma intrínseca rede de relações e estratégias que envolviam múltiplos posicionamentos africanos e inúmeros interesses europeus, com destaque para os de Portugal e Holanda. Podemos afirmar, portanto, que o desenvolvimento da personagem de Ginga também resultou em uma complexificação do olhar que se constrói ao redor dela.

Isso também vale para a questão das transgressões de gênero, que finalmente são colocadas em debate. Heywood (2019, p. 7) registrou que “acusaram-na [Ginga] de desafiar as normas do gênero ao vestir-se como homem, liderar exércitos, ostentar haréns de homens e mulheres e rejeitar as virtudes femininas de criar e cuidar dos filhos”. Entendemos que seria, desse ponto de vista, bastante questionável se a obra literária encobrisse tais aspectos, muito embora isso tenha sido feito em outros textos sob a justificativa de criar, como dissemos, uma “mãe” da Nação “incansavelmente heroica” (LUGARINHO, 2016).

É nesse aspecto, aliás, que talvez possamos observar mais a demarcação do foco narrativo, atribuindo-se a voz a um padre do século XVII. Isso porque, apesar de deixar-se africanizar, Santa Cruz demonstra grande dificuldade em compreender a possibilidade das transições de gênero. Algo, aliás, que não era apenas a regra alguns séculos atrás, mas que também enfrenta grande resistência nos dias atuais. Dessa maneira, para analisar a questão, precisaremos atentar-nos a pequenos indícios no texto que nos

levam a visualizar como Ginga se apresenta e é compreendida pelas pessoas em seu entorno:

Ginga discutia em alta voz com o irmão, como se com ele partilhasse a mesma vigorosa condição de macho e de potentado. Já na altura não admitia ser tratada como fêmea. E era ali tão homem que, com efeito, ninguém a tomava por mulher (AGUALUSA, 2015, p. 12-13).

A Ginga, agora rainha Ginga, ou melhor, rei Ginga, porque assim exigia ser tratada, queria ver-me (AGUALUSA, 2015, p. 49).

Encontrei-a vestida à maneira de um homem, como rei que se arvorava ser, tão macho quanto os demais, ou mesmo mais, e armada de arco e flechas. [...]

Ela – o rei – gritou algumas ordens em quimbundo, que não compreendi, e logo uma série de jagas saíram apressados (AGUALUSA, 2015, p. 60).

Observamos uma incongruência entre o pronome utilizado pelo narrador para referir-se à personagem e a maneira como Ginga se apresenta e como é percebida pelas pessoas. Ao vermos que a personagem se apresenta como “rei”, podemos verificar que sua identidade masculina extrapola o conceito bélico, e, por esse motivo, concordarmos com Maia (2019) também no que tange à associação da personagem ao paradigma das “transgeneridades guerreiras”. Compreendemos que, ao extrapolar a apresentação masculina para além dos momentos de guerra, Ginga deixa de enquadrar-se dentro dos parâmetros da “donzela-guerreira”. Notamos, entretanto, que é importante ressaltar que nossa consideração diz respeito à personagem e não pretende, em momento algum, tecer algum discurso de verdade acerca da figura histórica.

Destacamos, ainda, que as “transgressões” de Ginga não se limitam à sua própria identidade de gênero, mas abarcam também as suas relações com suas amantes. O harém, aliás, não é uma novidade na obra de Agualusa, pois ele já havia sido retratado em *Milagrário pessoal* (2010). O harém é composto, assim, por um conjunto de pessoas designadas no nascimento como homens, que vivem, a mando de Ginga, como mulheres:

Dei com uma mulher, postada à ombreira do cercado, imóvel e alheia. Aproximei-me. A Lua brilhava na noite, como um redondo rasgão aberto numa tenda de couro, iluminada por dentro. Descia dela uma luz macia, esparsa, que mal deixava distinguir as formas. Só quando estava a poucos passos percebi o engano. A mulher era um homem. Julguei, na confusão do primeiro instante, haver tropeçado num nganga dia quimbanda, ou sacerdote do sacrifício. A singular personagem, porém, não trazia a longa e desarrumada gadelha que é apanágio daquela classe de bruxos. Pelo contrário, ostentava uma alta, habilidosa e perfumada cabeleira de mulher. No rosto, muito bem raspado, de traços perfeitos, havia um vago sorriso de troça. Cumprimentei-o em quimbundo, tentando esconder o susto de o encontrar ali: um homem vestido de mulher, guardando aves mágicas. O meu pobre quimbundo fê-lo abrir o sorriso um pouco mais. Nesse tempo eu ainda não falava com fluência a língua do país, tropeçando a cada palavra, mas já era capaz de manter uma pequena conversa. O homem disse chamar-se Samba N'Zila e ser uma das esposas do rei. Tive um outro momento de perturbação, que logo ele compreendeu, pois, voltando a sorrir, acrescentou:

— O rei, a Ginga.

Domingos Vaz havia-me dito que a rainha mantinha um serralho, à maneira dos sultões turcos, colecionando fidalgos da sua corte, aos quais obrigava a trajar como se fossem fêmeas. Na altura não lhe dei crédito. Samba N'Zila confirmou tudo o que o tandala me confidenciara (AGUALUSA, 2015, p. 84-85).

O longo trecho acima não apenas descreve o harém, como permite ratificar a associação de Ginga como uma personagem associada às “transgeneridades guerreiras” e a comportamentos desviantes da norma cristã e colonial de gênero e sexualidade. Reiteramos, ainda, a caracterização da perspectiva do romance como pós-colonial, pois não busca “aparar” a personagem e despi-la de possíveis polêmicas. Pelo contrário, Ginga é alguém que encanta o narrador, mas que, ao mesmo tempo, é descrita em suas facetas bélicas, com sua ambição e seus desejos.

## Rainha Ginga: ainda um desafio

Neste artigo, analisamos os dois romances mais recentes de Agualusa em que a Rainha Ginga figura como personagem. Podemos observar que as aparições da personagem são muito distintas. Se, em *Teoria Geral do Esquecimento* (2012), há apenas uma menção à figura, em *A Rainha Ginga: e de como os africanos inventaram o mundo* (2015), ela torna-se a personagem título e o tema central da narrativa. Entretanto, em ambos os romances, é possível notar como o processo de trazer uma figura histórica para uma ficção, ou melhor, uma “metaficção historiográfica”, nos termos de Hutcheon (1988), pode produzir um olhar que alinha-se ora com a perspectiva colonial, ora com a anticolonial/nacionalista, ou ainda, com uma abordagem pós-colonial, como propõe Mata (2006, 2014).

Retomando as discussões de Silva e Maia (2019), consideramos que a presença da Rainha Ginga nas obras de Agualusa apresentam uma continuidade e exploram questões vinculadas ao imaginário histórico de Angola. Notamos, em relação aos romances analisados, especificamente, que Agualusa busca apresentar uma multiplicidade de perspectivas e, ainda, que o autor não esconde as contradições da memória e do passado, alinhando-se, assim a uma perspectiva pós-colonial.

Notamos como a construção literária de Ginga articula questões de identidade nacional, de gênero e de sexualidade. No contraste entre as duas obras de Agualusa, percebemos que, em *Teoria Geral do Esquecimento*, podemos pensar a personagem como uma mulher-guerreira, por seu caráter bélico, mas sem transicionar de gênero, enquanto em *A Rainha Ginga: e de como os africanos inventaram o mundo*, a personagem ganha uma descrição muito mais detalhada e pode ser associada ao paradigma das transgeneridades guerreiras, pois se trata de uma personagem que vive uma identidade masculina para além do contexto bélico. Acreditamos, assim, que analisar os textos literários sobre a Ginga permitiu trazer uma perspectiva *queer* sobre a tradição das donzelas-guerreiras, como propõe Maia (2019), de forma a resistir ao apagamento de personagens que transicionam entre os binarismos de gênero.

Por fim, destacamos a complexidade e o caráter multifacetado da personagem, que a cada nova aparição no universo literário traz consigo um grande número de questões e um convite a reflexões sobre gênero, sexualidade, nação, história, memória e identidade. Nesse sentido, não é possível caracterizar Ginga de maneira estanque e necessariamente como uma donzela-guerreira. No entanto, podemos dizer que as narrativas, mesmo as coloniais, a inscrevem dentro das lutas contra o colonialismo português, traço que aparece também nas narrativas pós-coloniais, como nos dois romances de Agualusa aqui analisados.

## Referências

- AGOSTINHO NETO, Antônio. O içar da bandeira. In: *Sagrada esperança*. São Paulo: Ática, 1985.
- AGUALUSA, José Eduardo. *A Rainha Ginga: e de como os africanos inventaram o mundo*. Rio de Janeiro: Foz, 2015.
- AGUALUSA, José Eduardo. *Milagrário pessoal*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010.
- AGUALUSA, José Eduardo. *O Vendedor de Passados*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004.
- AGUALUSA, José Eduardo. *Teoria geral do esquecimento*. Rio de Janeiro: Foz. Edição Kindle, 2012.
- CADORNEGA, António de Oliveira. História geral das guerras angolanas. 3 tomos. Lisboa: Agência-Geral do Ultramar, 1972.
- CAVAZZI DE MONTECUCCOLO, Giovanni Antonio. *Njinga, Rainha de Angola*. Lisboa: Escolar Editora, 2013.
- GALVÃO, Walnice. *A donzela-guerreira: um estudo de gênero*. São Paulo: Senac, 1998.
- GAMA, Luiz. *Trovas burlescas e escritos em prosa*. Org. Fernando Góes. São Paulo: Cultura, 1944.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HEYWOOD, Linda. *Jinga de Angola: A Rainha guerreira da África*. São Paulo: Todavia, 2019.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

LUGARINHO, Mário. A apoteose da Rainha Ginga: gênero e nação em Angola. In: *Cerrados*, Brasília, v. 25, n. 41, p. 88-96, 2016.

MAIA, Helder Thiago. *Trangressões canônicas: Queerizando as donzelas-guerreiras*. In: *Cadernos de Literatura Comparada* (Univ. do Porto), n. 39, p. 91-108, 2018.

MAIA, Helder Thiago. *Notas sobre donzelas-guerreiras, gênero e sexualidade em A Rainha Ginga de José Eduardo Agualusa*. Revista Mulemba, v.11, n. 20, p. 74-96, 2019.

MAIA, Helder Thiago. *A ginga da Rainha: apoteose da Rainha Ginga no carnaval carioca*. Moderna Sprak, v. 113, n. 1, p. 129-163, 2019a.

MAIA, Helder Thiago. *Entra na roda e ginga: imaginário literário brasileiro sobre a Rainha Ginga*. No prelo, 2019b.

MAIA, Helder Thiago. *Cangoma me chamou: Outras fontes para a Rainha Ginga na literatura brasileira*. 2020. No prelo.

MAIA, Helder Thiago; LUGARINHO, Mário. *Uma rainha em três continentes: gênero e sexualidade em torno de Nzinga Mbandi*. 2020a. No prelo.

MATA, Inocência. *Laços de Memória & Outros Ensaios Sobre Literatura Angolana*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2006.

MATA, Inocência. Representações da rainha Njinga/Nzinga na literatura angolana. In: *A Rainha Nzinga Mbandi: História, Memória e Mito*. MATA, Inocência (Org.). Lisboa: Edições Colibri, 2014.

OLIVEIRA MENDES, José Manuel. O desafio das identidades. In: SANTOS, B. S. (Org.). *A globalização e as ciências sociais*. São Paulo: Cortez, 2002.

OLIVEIRA PINTO, Alberto. Representações culturais da Rainha Njinga Mbandi (c.1582-1663) no discurso colonial e no discurso nacionalista angolano. In: Tavares, Célia Cristina da Silva; Cruz, Maria Leonor García da, coords. *Estudos Imagética*. Rio de Janeiro: UERJ/CH-FLUL, 2014.

SILVA, Mariana Alves; MAIA, Helder Thiago. As Rainhas Gingas de José Agualusa: Uma análise a partir dos livros *Nação Crioula* (1997), *O Ano em que*

Zumbi Tomou o Rio (2002) e O Vendedor de Passados (2004). In: *Revista Crioula* (USP), v. 1, p. 173-182, 2019.

Recebido em 5 de Agosto de 2020.

Aceito em 30 de outubro de 2020.

# (RE)PENSANDO A RESPEITO DAS NARRATIVAS DE VIAGEM “TRADICIONAIS” — DIÁSPORA COMO FORMAÇÃO DO SUJEITO TRANSCULTURAL EM *UM DEFEITO DE COR*

Camila de Matos Silva<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo propõe pensar a respeito de como tem sido conceituado e analisado as Literaturas de Viagens, bem como este gênero literário tem sido composto (quase que) exclusivamente por cânones e/ou pessoas que têm a viagem, praticamente, dentro de uma ótica positiva. Neste sentido, questionamos o lugar do negro na diáspora, da dor e da visão daqueles que inúmeras vezes não puderam (e não podem) escolher suas viagens. Para isso, elegemos o romance *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, uma vez que a narradora-personagem, Kehinde, é um sujeito transeunte – que tem a viagem como força de resistência e (auto)conhecimento. Kehinde viaja muito durante todo o romance, seja em busca do filho perdido, seja fugindo de perseguições, seja para se iniciar como vodunsi, seja para seu retorno à África e/ou ao Brasil. Seus trânsitos são cheios de muita luta e dor – mas trazem também características inegáveis da Literatura de Viagem (“tradicional”), então, por que não ler a obra por esse viés? Por que ainda é tão difícil inserir nossas narrativas negras, banhadas em eji, sangue, dentro de certas epistemologias?

**Palavras-Chave:** Literatura de viagem. Revisão. Mulher negra.

## (RE) PENSAR LAS NARRATIVAS DE VIAJES "TRADICIONALES": LA DIÁSPORA COMO FORMACIÓN DEL SUJETO TRANSCULTURAL EN LA NOVELA *UM DEFEITO DE COR*

**Resumen:** Este artículo propone reflexionar sobre cómo se ha conceptualizado y analizado la Literatura de Viaje, así como este género literario ha sido compuesto (casi) exclusivamente por canónigos y / o personas que tienen el viaje, prácticamente, desde una perspectiva óptica. positivo. En este sentido, cuestionamos el lugar del negro en la diáspora, el dolor y la visión de quienes innumerables veces no pudieron (y no pueden) elegir sus viajes. Para ello, elegimos la novela *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, ya que el narrador-personaje, Kehinde, es un sujeto transeúnte, que tiene el viaje como fuerza de resistencia y conocimiento de sí mismo. Kehinde viaja mucho

---

<sup>1</sup> Camila de Matos Silva. Doutoranda em Teoria da Literatura UFPE/PPGL/CAPES. E-mail: camiladematosilva@gmail.com.

durante todo el romance, ya sea en busca de su hijo perdido, o huyendo de la persecución, ya sea para comenzar como vodunsi, o para regresar a África y/o Brasil. Sus tránsitos están llenos de mucha lucha y dolor, pero también traen características innegables de la Literatura de Viaje (“tradicionais”), así que, ¿por qué no leer la obra de esta manera? ¿Por qué todavía es tan difícil insertar nuestras narrativas negras, bañadas en ejé, sangre, dentro de ciertas epistemologías?

**Palabras Clave:** Literatura de viajes. Revisión. Mujer negra.

*Da língua cortada  
digo tudo,  
amasso o silêncio  
e no farfalhar do meio som  
solto o grito do grito  
e encontro a fala anterior,  
aquela que emudecida,  
conservou a voz dos sentidos  
nos labirintos da lembrança.  
(EVARISTO, 2008)*

### **(Re)pensando sobre os que ficaram e ainda estão à margem**

Ao (re)pensarmos sobre o gênero Literatura de Viagens, algumas perguntas afloraram: como as narrativas da diáspora negra são compreendidas dentro deste gênero, aparentemente tão “elitista”? Como os traumas, as relações interpessoais e o lugar dos sujeitos negros diáspóricos é entendido? Será, então, a Literatura de Viagem um gênero que deixa à margem os múltiplos processos de violência, dos quais esses sujeitos fizeram/fazem parte, sendo esses arrancados/obrigados a saírem de suas terras? Como o olhar e os sentimentos subjetivos desse tipo de transeunte é visto nas narrativas? Em que se difere de um viajante que tem nas mãos a escolha? Como as experiências de dores, violências, guerras, catástrofes também podem ser narrativas de viagem?

O que, para nós, vai definir é o intrínseco da narrativa. Neste sentido, acreditamos que as narrativas de viagens as quais abordam outros modos de viagens (que não as semanticamente positivavas), que narram sobre o latejo da dor, da saudade e a abrupta ruptura com o lugar, também podem ser lidas dentro da ótica de Literatura de Viagem. Será que mesmo em meio ao caos, à dor, à solidão ou a violências os/as narradores/as conseguem

descrever sobre assuntos que, comumente, fazem parte de uma viagem tradicional? Ou ainda, quais os acréscimos esses narradores suscitam no texto?

Ou seja, pode parecer óbvio, simplista e reduutivo: mas para nós antes de tudo uma Literatura de Viagem deve ser escrita por um viajante, e por suas experiências de viagens. O que se sucede é: essa Literatura tem se constituído de alguns tipos de viajantes em detrimentos a outros?

Percorrendo, ligeiramente, a composição da Literatura de Viagem percebemos que sua essência está ancorada em uma gênese do eurocentrismo, e de certa maneira a uma “elite” de viajantes. Esses foram os narradores eleitos durante a formação e permanência deste gênero. Nosso interesse não é tornar simplista a discussão do cânone literário dentro das narrativas de viagens, mesmo porque estamos bem cientes das múltiplas tentativas de apagamento de nossos ancestrais africanos, e de nós mulheres negras dentro das interartes e da sociedade como um todo. “Superado” isso, gostaríamos de alargar esse espaço/debate para refletirmos como a crítica literária se constituiu a partir de narrativas elitistas, eurocentradas e patriarcais, bem como nossas histórias e História ancoraram todo um período escravista e pós escravista, mas, mesmo assim, nunca quiseram nos ouvir.

A intenção deste artigo é levantar questionamentos respeito das Literaturas de Viagens “tradicionais” e tentar buscar em *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, pressupostos, estéticos, que nos façam (re)pensar sobre os sujeitos viajantes da diáspora africana. Tal como a viagem é um dos grandes pontos fortes para a formação do sujeito afro-brasileiro e/ou africano desterritorializado, pelo sistema escravista. Percorrer labirintos que foram forjados e silenciados pela cultura eurocêntrica, falocêntrica, excludente e racista não tem sido tarefa fácil, pois as diversas formas de apagamento do negro advindo da diáspora africana e da cultura afro-brasileira persistiram (persistem) durante séculos de exploração colonial e pós colonial, no desejo de se contar uma História única. Chimamanda Adiche nos esclarece que “As histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada (2019, p. 32).

A literatura afro-brasileira, na contemporaneidade, tem cumprido importante papel de resistência e descurtinamento de novas Histórias, trazendo ao centro do discurso os que foram/são inúmeras vezes apagados da História, com destaque para a escrita de autoria feminina negra. De acordo com Evaristo (2005, p. 6), “sendo mulheres negras inviabilizadas, não só pelas páginas da História “oficial” brasileira, mas também pela literatura”. Recordamos Linda Hutcheon que ao levantar arcabouços sobre os estudos pós-modernos nos esclarece acerca das mulheres:

As mulheres devem criar e defender sua própria comunidade com base em seus próprios valores. Contudo, as mulheres negras em especial trouxeram para a recordação ex-cêntrica geral da cultura não apenas uma noção muito precisa do contexto social e da comunidade na qual trabalham, mas trouxeram também [...] uma percepção de seu próprio passado particular e histórico (HUTCHEON, 1991, p. 91).

Nossa atenção debruça-se sobre o romance *Um defeito de cor*, a qual se justifica pela relevância de conseguir falar sobre diversos temas, os quais ficaram à margem da História “oficial” e da formação identitária do sujeito da diáspora africana e afro-brasileira. Trazendo danos incalculáveis ao entendimento mais lúcido acerca das questões históricas, das artes, da cultura e da literatura, bem como da construção da(s) identidade(s) brasileira. *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, é tido como o primeiro romance metaficcional historiográfico, escrito por uma mulher negra brasileira, a obra possui quase mil páginas e conta outras versões da História do Brasil tida como “oficial”.

Como em uma correnteza, ora águas calmas, ora turbulentas, mas que nunca cessam o *bambalango*, Ana Maria Gonçalves nos transporta para um século XIX pouco conhecido, ou melhor, um século XIX dito pela fala dos outros (geralmente homens brancos) e não pela voz e grafia da mulher afro-brasileira. A personagem principal, Kehinde, inicia a sua trajetória diaspórica em direção outro continente (África – América do Sul) pelas/nas correntezas do Atlântico, e ao longo de uma narrativa de buscas, encontros e desencontros vai tentando refazer e rememorar sua vida e a dos seus. É pelo olhar

transeunte de Kehinde que a autora nos guia por vários estados do Brasil: Bahia, Minas Gerais, São Paulo, Rio de Janeiro e Maranhão – como nos conduz por outros locais na África (Uidá, Salavu, interiores). Ao ir traçando sua saga Kehinde vai revelando ao leitor fatos e personagens que ficaram à margem da História “oficial” brasileira, criando uma antinarrativa, na contramão dos discursos da Literatura de Viagem, canônica e hegemônica. Segundo Djamilia Ribeiro: “Sim, esses discursos trazidos por essas autoras são contra hegemônicos no sentido que visam desestabilizar a norma, mas igualmente são discursos potentes e bem construídos a partir de outros referenciais e geografias [...]” (RIBEIRO, 2017, p. 478).

Acreditamos que o contradiscurso literário, praticado pela autora como antinarrativa, pretende tanto (re)construir a identidade afro-brasileira, bem como questionar o cânone ocidental. Notamos na fala de Schmit ao afirmar que o cânone, em terras brasileiras, valoriza determinados padrões em detrimento de outros, neste aspecto a literatura produzida por negros fica à margem:

Destoa do perfil eurocêntrico, e, portanto acaba sendo posta à margem. O cânone, isto é, um conjunto de textos que passou pelo teste do tempo e que foi institucionalizado pela educação e pela crítica como clássicos, dentro de uma tradição, vem a ser o polo irradiador dos paradigmas do quê e do como se escreve, do quê e do como se lê. Tradicionalmente, a sua constituição está pautada no processo de reprodução do mesmo, pois a força homogeneizadora que atua sobre a seleção reafirma as identidades e afinidades e exclui, portanto, as diferenças, uma vez que essas são incompatíveis com um todo que se quer uniforme e coerente em termos de padrões estéticos de excelência, argumento geralmente invocado na ratificação do estatuto canônico de uma obra (SCHMIT, 1996, p. 116).

O romance *Um defeito de cor* busca preencher as lacunas deixadas pelo colonizador (e pela barbárie do sistema escravista) com uma escrita/visão que descoberta/descortina as amarras do passado. Nesse sentido, Gonçalves proporciona a emergência de se falar sobre culturas até então “esquecidas” e silenciadas, a memória coletiva e individual vai

costurando um mapa historiográfico através das múltiplas vivências e viagens de Kehinde. Pierre Nora (1993 p. 24) afirma que “Na mistura, é a memória que dita e a história que escreve.” Mesmo frente às lembranças, ausências de seus familiares, rupturas, à violência e aos múltiplos deslocamentos físicos e psicológicos, realizados por Kehinde, devido à diáspora africana, percebermos que as mulheres negras ao longo da História conseguiram nutrir sentimentos como coragem e resiliência, como Luísa Mahin na Revolta dos Malês, abordada no romance. De acordo Roland Walter,

A diáspora afrodescendente das Américas deve ser entendida, portanto, como espaço diaspórico constituído por diversos lugares e comunidades heterogêneas: uma encruzilhada mediada por uma transcultura heterotópica onde existem lares e desabrigos entre lugares e mares. Viver nessa encruzilhada fronteira/diaspórica/transnacional/transcultural, portanto, envolve negociações através de um território fissurado [...] (WALTER, 2008, p. 42).

A experiência da diáspora, como afirmou Bhabha (1998), ocorreu dentro de embate cultural, o que justifica para nós a afirmação de Walter acerca desse sujeito transcultural que arrancado de seus países de origem são inseridos em culturas totalmente diferentes. Afirmar que apenas houveram perdas culturais é reduutivo, uma vez que o contato/interação com o outro produz inevitavelmente trocas culturais.

### **Nas correntezas rubro-negras: Kehinde uma personagem viajante**

À medida que a narrativa em *Um defeito de Cor* vai se desenvolvendo, os caminhos de Kehinde ganham um rumo inesperado. Prontamente aos guerreiros de Adandozan notarem que em um tapete, bordado por sua avó, havia alguns símbolos de Dan. Aos oito anos de idade em Salavu, África, no antigo Daomé, a personagem presencia o estupro e a morte de sua mãe, Dúróorîke, assim como a morte de seu irmão, Kokumo, ocorridas de maneiras brutais pelos guerreiros. Após a perda de seus entes queridos, os corpos foram enterrados em um pequeno ritual, feito por sua avó. A avó de

Kehinde, silenciosamente, junta o que lhe é necessário e possível de se levar e faz uma “trouxa”, a partir de seu gesto, as netas entendem que devem fazer o mesmo. As três iniciam um trajeto para Uidá, também em África, na esperança de recomeçarem. Este fato é descrito no primeiro subcapítulo intitulado “A viagem.”

Depois de andarmos até onde nossas forças aguentaram, paramos para comer, e a minha avó disse que estávamos indo para Uidá e também não me preocupei em perguntar, pois estava mais interessada na estrada que nos levaria até lá, cheia de gente usando panos, cortes de cabelo, marcas de tribo e pinturas que eu nunca tinha visto antes (GONÇALVES, 2006, p. 26).

Compreendemos que a diáspora africana é complexa, e nossa intenção não é generalizar a relação dos trânsitos dos sujeitos dentro dos múltiplos processos, todavia nosso interesse é tentar entender como as viagens, forçadas, podem interferir para além de uma experiência de viagem, de um viajante “tradicional”. O que nos chama atenção em *Um defeito de cor* é justamente isso, as viagens realizadas por Kehinde e todos os processos de desterritorialização parecem compor sua formação identitária. Um ponto intrigante da narrativa é que por mais que a narradora, ao longo de sua saga, viva os mais diversos traumas ela apresenta um olhar sempre resiliente perante as novas adversidades ou mudanças – que geralmente englobam deslocamentos. Desde o primeiro capítulo, percebemos o deslumbramento da narradora pelo novo:

Na maior parte do tempo seguíamos o rio, mas às vezes desviávamos das montanhas sagradas, como as formiguinhas tinham feito primeiro com o riozinho do Kokumo e depois com o riozinho da minha mãe. Mas o rio de verdade tinha outra cor, cor de barro, e em alguns lugares era verde, muito verde, cheio de plantas. Às vezes era largo como se tivesse vários outros rios dentro dele, separadas por pequenas ilhas de terra ou de mato (GONÇALVES, 2006. p. 27).

Apesar de neste excerto verificarmos a presença de traços das narrativas de viagens “tradicional”, como a descrição de elementos da

natureza, Kehinde faz a comparação não com outras paisagens, mas com as imagens de violência do estupro e morte de sua mãe e a morte de seu irmão. A paisagem do trajeto é como um dispositivo da memória traumática da narradora, a fluidez das águas dos rios lança sua memória para o riozinho de sangue que se forma do sangue de sua mãe e de seu irmão até chegar ao iroco, quando são assassinados. Seguidamente à morte de seus entes, Kehinde, sua avó e sua irmã (gêmea) iniciam uma caminhada de Salavu a Uidá. Quando chegam a Uidá é notório o deslumbramento da personagem: “Uidá era muito mais interessante que Salavu, e a minha avó segurava as nossas mãos para que não nos perdêssemos. Eu tinha vontade de parar e ficar olhando tudo o que acontecia ao meu redor [...] (GONÇALVES, 2006, p. 29)”. No mercado elas conhecem Titilayo – que sensibiliza com a situação e as levam para se hospedarem em sua casa, até conseguirem se estabelecer na cidade “A minha avó aceitou, pois também seria uma ótima oportunidade para descansarmos da viagem (GONÇALVES, 2006, p. 29)”. Novamente é possível identificarmos o olhar lúdico para o desconhecido na nova cidade:

Demoramos bastante para chegar até o mar, a pé ou de boléia com um canoeiro conhecido do Akin, através de uma confusa mas bonita mistura de canais, lagoas, pequenas ilhas e bancos de areia. Eu achei que o mar era da cor do pano de Iemanjá que minha avó tinha em Salavu, só que mais brilhante e mais macio. Tocado pelo vento, o mar ia de um lado para outro, fingia que ia e voltava. A Taiwo sorriu, eu sorri e fiquei com vontade de que minha avó estivesse junto para sorrir também, se ainda soubesse (GONÇALVES, 2006, p. 30).

Apesar de suas perdas, em Salavu, e a saída de sua terra natal, Kehinde não deixa que a tristeza tome total lugar nesta nova etapa, assim ela relata: “Tenho boas recordações daquele tempo, quando tudo era novo, todos os momentos eram felizes e eu nem sequer imaginava o que ainda estava para acontecer (GONÇALVES, 2006, p. 34)”. Com poucos dias em Uidá as gêmeas são capturadas “O guarda nos empurrou para dentro e ficou parado com a lança em posição [...]. Antes de sair, disse a elas para cuidarem muito bem de nós duas porque éramos ibêjis, para presentes (GONÇALVES, 2006, p. 38)”. Na falta das netas a avó sai à procura das duas e quando as encontram, implora

para ser deportada também para “o estrangeiro” – como assim chamavam. Outra passagem nos atenta para a forma como ocorre essa viagem forçada: “Todos os dias chegava mais gente capturada em muitos lugares da África, falando línguas diferentes e dando várias versões sobre nosso destino (GONÇALVES, 2006, p. 38)”.

Uma nova viagem se inicia para narradora, em outro subcapítulo também intitulado “A viagem”, sem que ainda tivesse tempo para digerir tantas perdas e sem chances de recomeçar. As águas marcam a vida de Kehinde, que embarca para o Brasil com sua avó e sua irmã-“O tumbeiro apitou e partiu pouco depois que paramos de ouvir os barulhos na parte de cima, quando acabaram de acomodar todos os homens (GONÇALVES, 2006, p. 46). Recordamos que as águas rubro-negras (GILROY, 2001) são grandes marcas para as viagens dos sujeitos desterritorializados, águas onde o ejè, sangue, foi por séculos derramado e acompanhou a travessia da maioria dos escravizados.

Quando alguém disse que já não cabia mais ninguém, recebeu a resposta de que o balanço do navio deveria caber. [...]. Deitada no escuro, olhando o céu sem estrelas do teto do porão, se não fosse o cheiro que fazia o ar entrar difícil no peito, eu teria gostado de ser embalada pelo mar. Ele fez com que eu me lembrasse de quando a minha mãe nos embalava, a mim e à Taiwo de uma só vez, indo e voltando no ritmo de uma música que ela inventava na hora. A minha mãe tinha voz bonita, que foi embora navegando no riozinho de sangue que se juntou ao riozinho do Kokumo. Esse foi o cheiro que, apesar de disperso no meio dos outros, me acompanhou durante toda a viagem desde o armazém: o cheiro de sangue (GONÇALVES, 2006, p. 46).

Paul Gilroy salienta que a experiência da diáspora está inteiramente ligada à formação da identidade negra, como um construto social, político e histórico, relacionada a partir de suas trocas e vivências com o cenário do Atlântico. No caso de Kehinde, a sua primeira experiência com o Atlântico [como viajante] é traumática e animalizada.

Em oposição às abordagens nacionalistas ou etnicamente absolutas [da cultura], quero desenvolver a sugestão de que os historiadores culturais poderiam assumir o Atlântico como uma unidade de análise única e complexa em suas discussões do mundo moderno e utilizá-la para produzir uma perspectiva explicitamente transnacional e intercultural (GILROY, 2002, p. 57).

A viagem, forçada, no tumbeiro do “Navio Negreiro” muda mais uma vez o destino da narradora, dentro do navio ela relata “Vistos do alto, devíamos estar parecendo um imenso tapete, deitados no chão sem que houvesse espaço entre um corpo e outro, um imenso tapete preto de pele de carneiro (GONÇALVES, 2006, p. 47)”. Retomando a questão da formação identitária, da personagem, aqui temos uma emblemática questão: a destituição dessas identidades ao serem escravizados e animalizados.

Ainda durante sua trajetória, ao Brasil, a narradora perde primeiro a sua irmã, cuja morte é significativa, pois sendo *ibêjis* era como se tivessem a mesma alma – neste sentido, a narrativa nos atenta para uma formação ainda mais complexa, uma vez que sem sua outra parte e sem alguns rituais para que a alma de sua irmã fique sempre ao lado da narradora isso dificulta, tornando ainda mais emblemático a formação identitária dessa personagem. Em seguida morre a sua avó, a qual ainda conseguiu ensinar para a neta algumas coisas sobre voduns e orixás, como uma espécie de herança/legado ancestral, e também o fechamento de um ciclo – fazendo toda diferença na saga e na identidade de Kehinde. Segundo Stuart Hall (2006, p. 7), a modernidade promoveu a “crise de identidade” – devido à reflexão feita a partir de um processo “mais amplo de mudança, que está deslocando estruturas”. De acordo, ainda, com o pesquisador:

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais –lá fora|| e que asseguravam nossa conformidade subjetiva como as –necessidades|| objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O

próprio processo de identificação, através do qual nós projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisórios, variável e problemático (HALL, 2006, p. 12).

Durante toda a viagem, trancada dentro de um porão fétido, Kehinde vai se formando enquanto sujeito múltiplo, a exemplo, seu interesse pelos hábitos dos muçulmanos: “Os muçurumins eram os que mais reclamavam, nem tanto pelas condições em que viajávamos pois segundo a Aja, qualquer sacrifício valia a pena se fosse por Alá, mas porque não estavam conseguindo cumprir as obrigações da religião (GONÇALVES, 2006, p. 49). Tal interesse pelos muçulmanos perpetua em sua saga, desencadeando uma amizade sincera com Fatumbí – o que a leva a participar da Revolta dos Malês anos mais tarde. Como única sobrevivente de sua família, a protagonista resiste e desembarca no Brasil, na Ilha de Itaparica/BA:

Eu me senti quase feliz ao avistar a Ilha dos Frades. Uma felicidade que talvez pudesse ter sido chamada de alívio, como aconteceria várias outras vezes em minha vida. Por causa da beleza da ilha, fiquei impressionada com as cores, com o ar, com as novas sensações, com a esperança de tudo nem ser tão ruim assim. Ao subir as escadas do porão e ver primeiro o céu azul, depois a luz do sol quase me cegando, fazendo com que os outros sentidos ficassem mais atentos. Tive vontade de nascer de novo naquele lugar e ter comigo os amigos de Uidá. [...]. Nascer de novo e deixar na vida passada o riozinho de sangue do Kokumo e da minha mãe, os meus olhos nos olhos cegos da Taiwo, o sono da minha avó (GONÇALVES, 2006, p. 46).

Mesmo desterritorializada e sozinha, Kehinde possui olhares de uma viajante “quase” comum, ela narra a beleza do lugar e afirma querer “nascer de novo”, deixando para traz suas lembranças doloridas, no entanto sua saga como escravizada estava apenas se iniciando... Logo depois de passar uma boa parte de sua infância na Ilha de Itaparica/BA, escravizada, o sinhô morre e a vida de Kehinde segue novamente outro rumo. A sinhá, Ana Felipe, decidi mudar-se para Salvador levando Kehinde, grávida de um estupro do sinhô, juntamente com outros escravizados da casa-grande.

Kehinde é a personagem que migra, que viaja e assim como as correntezas que ora estão calmas, ora estão revoltosas, ela consegue percorrer um caminho árduo, mas de muita resistência e coragem. “Eu tinha a sensação se ser sempre uma viajante, por causa de tantos lugares que conheci sem adotar nenhum em definitivo, enquanto a maioria dos pretos quase nunca se afastava da casa dos sons, principalmente os que iam para as fazendas” (GONÇALVES, 2006, p. 710). E foi procurando nos concentrarmos à força-motriz que o romance carrega e à resiliência, da personagem, que pudemos ler em cada história, em cada personagem o anseio por um discurso contra hegemônico, de denúncia e necessidade de novas vertentes dentro da Literatura Brasileira canônica. Roland Walter em suas considerações sobre a escrita negra de autoria feminina, afirma que:

Em grande parte da escrita negra de autoria feminina, “as políticas de localização” espaciais são ao mesmo tempo sexuais: primeiro, a “espacialização” da escravidão e do colonialismo que colocaram a mulher negra no navio negreiro, nas senzalas e casas grandes das plantações e cidades; segundo, as diversas fases de “quilombização” da resistência com objetivo de reapropriar e recriar esse espaço confinado, colocando a mulher negra na rota da migração (WALTER, 2009, p. 216).

A narradora passa boa parte da obra nesta “rota de migração”. Em uma das rotas Kehinde vai para o Maranhão e auxilia na fundação das Casas das Minas, onde ocorre o culto jeje Mahin – um dos mais antigos do país, porém não permanece muito tempo, tornando-se viajante novamente:

Apreendi muitas coisas, mas ainda havia muitas outras para aprender, e quando conversei com a noite Naê sobre isso, ela comentou que o meu aprendizado não se complementaria na Casa das Minas, que havia um outro local onde eu me desenvolveria melhor, e falou de uma Casa em Cachoeira, no Recôncavo. [...]. A viagem durou quase sete dias em um saveiro que transportava carga, que não me interessei em saber qual era [...] (GONÇALVES, 2006, p. 603).

Essa viagem é uma das mais significativas para formação identitária da personagem, visto que ela passará três anos reclusa para sua formação como *vodunsi*, “O meu ritual de iniciação foi um dos momentos mais felizes que já vivi, quando finalmente pude receber meu vodum, que me disse coisas lindas por intermédio de uma das *hunjáís* da Roça (GONÇALVES, 2006, p. 629)”. Leda Martins afirma que:

Com nossos ancestrais vieram as suas divindades, seus modos singulares e diversos de visão de mundo, sua alteridade lingüística, artísticas, étnicas, religiosas, cultural, suas diferentes formas de organização social e de simbolização do real. As culturas negras que matizaram os territórios americanos, em sua formulação e modos constitutivos, evidenciam o cruzamento das tradições e memórias orais africanas com todos os outros códigos e sistemas simbólicos, escritos e / ou ágrafos, com que se confrontaram. E é pela via dessas encruzilhadas que também se tece a identidade afro-brasileira (MARTINS, 1997, p. 26).

Novamente a vida da personagem é marcada pelo trauma, uma vez que enquanto estava reclusa para sua iniciação seu segundo filho é vendido, pelo próprio pai – um português – como escravizado. A narradora inicia uma longa saga, rica em acontecimentos e experiências. Ela percorre Bahia, Rio de Janeiro, São Paulo, Campinas, Santos: “Dois dias depois eu estava novamente a caminho de Santos, descendo aquela serra com a mesma dificuldade com que tinha subido e pensando em e pegar o primeiro navio para São Salvador (GONÇALVES, 2006, p. 723)”. Cansada e sem notícias do paradeiro do filho ela decidiu voltar para Uidá, em África, agora alforriada e dona da escolha de voltar à sua terra natal.

A viagem durou vinte e seis dias. Saí de São Salvador a vinte e sete de outubro de um mil e oitocentos e quarenta e sete e desembarquei em Uidá a vinte e dois de novembro, no mesmo local onde tinha partido trinta anos antes. As situações eram distintas, mas o medo era quase igual, medo do que ia acontecer comigo dali em diante. É claro que os motivos também eram diferentes, porque naquela volta eu seria a única responsável pelo meu

destino, e na partida tudo dependia daqueles que tinham me capturado (GONÇALVES, 2006, p. 731).

Kehinde ao iniciar a carta/capítulo nove [capítulo que marca sua volta] cita o seguinte provérbio africano: “Mesmo o leito de um rio ainda guarda o seu nome”. Nesse sentido, entendemos que o retorno é ambíguo, uma vez que o retorno à África vai florescer na personagem muitos sentimentos ligados à sua ancestralidade, por ser um sujeito que vivenciou a diáspora forçada e, nesse sentido, vive o *entre-lugar* ocasionado pelos embates culturais, como Homi Bhabha nos elucida sobre esta “negociação complexa”:

O “direito” de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizados não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através de contingência e contraditoriedade que presidem sobre a vida dos que estão na “minoría”. O reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação. Ao reencenar o passado, este introduz temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição “recebida”. Os embates da fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos; podem confundir nossas definições de tradição e modernidade, realinhar as fronteiras habituais entre o público e o privado, o alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso (BHABHA, 1998, p. 19).

Ao “reencenar o passado” Kehinde nos lança em um redemoinho complexo e conflituoso. O embate cultural mencionado por Bhabha proporciona à personagem uma gama de fatores positivos, como o fato de tornar-se poliglota, entretanto quando chega ao Brasil é obrigada a parar de comunicar em sua língua de origem. Ainda sobre o embate cultural, Homi Bhabha assinala:

Os termos do embate cultural, seja através de antagonismos ou afiliação, são produzidos performaticamente. A representação da diferenciação não deve ser lida apressadamente como reflexo de traços culturais ou étnicos preestabelecidos, [...]. A articulação

social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica (BHABHA, 1998, p. 20-21.).

Nessa sequência, a personagem principal vai descrever a situação dos ex-escravizados africanos, “desterritorializados”, muitos são os que deixaram o Brasil e retornaram para África na esperança de encontrar o “paraíso”, mas se decepcionaram ao regressarem, como conta ao chegar a Uidá:

Eu não me lembrava muito bem da África que tinha deixado, portanto, não tinha muitas expectativas em relação ao que encontraria. Ou talvez, na época, tenha pensado isso apenas para me conformar, porque não gostei nada do que vi. Nem eu nem os companheiros de viagem que estavam retornando, como o Acelino e o Fortunato, que se lembravam de um paraíso, imagem bem distante da que tínhamos diante de nós (GONÇALVES, 2006, p. 731).

O regresso desses africanos, incluindo a narradora, traz não somente os valores culturais africanos, mas também alguns valores adquiridos na experiência da diáspora em solos brasileiros. A protagonista admite que ao retornar, do Brasil, sua percepção sobre aquele lugar e aquelas pessoas foi alterada, e que ela também considera os africanos selvagens. Tal olhar parte de sua experiência:

Os brasileiros faziam questão de conversar somente em português, e acho que isso acabava contribuindo para a fama de arrogantes, que aumentava a cada dia. Alguns já tinham construído casas que se pareciam o mais possível com as casas da Bahia, fazendo com que se destacasse muito das casas pobres, feias e velhas dos africanos. Eu também queria uma daquelas, que eram o sonho de todo retornado e até alguns africanos, embora eles não admitissem, por causa das rivalidades. Todos os retornados se achavam melhores e mais inteligentes que os africanos. Quando os africanos chamavam os brasileiros de escravos traidores, dizendo que tinham se

vendido para os brancos e se tornando um deles, os brasileiros chamavam os africanos de selvagens, de brutos, de atrasados e pagãos. Eu também pensava assim, estava do lado dos brasileiros, [...] (GONÇALVES, 2006, p. 756).

Na estreita ligação África-Brasil, História-Memória é que Kehinde aborda os “brasileiros”, retornados do Brasil, os quais se instauram no Golfo do Benin. Essa região africana representa um exemplo único de implantação de uma cultura brasileira – no caso, baiana, visto que os “retornados” são constituem apenas uma colônia de brasileiros, todavia um grupo social que se reconhece como brasileiro, e se utiliza dessa condição para se articular com o conjunto da sociedade. Tal grupo é conhecido como os *agudás*. Kehinde é uma *agudá* que retorna ao seu país de origem e ao retornar mostra-se bastante ligada à cultura dos brasileiros. Roland Walter nos esclarece acerca da experiência coletiva, de troca, na diáspora e formação identitária:

Viver sem limites e fronteiras, tornar-se uma encruzilhada diaspórica, significa que a subjetividade evocada nesta existência é constituída por múltiplas trajetórias históricas, linguísticas, étnico-raciais e culturais. Significa abrir-se para os outros fora e dentro de si, ou seja, aceitar e respeitar diferenças. Se a construção social de lugares em espaços transnacionais e transculturais informa a episteme, então é crucial lembrar que noções de identidade, ethos, cosmovisão, lugar, espaço, fronteira, tempo e agir interagem e se caracterizam mutuamente. O conceito da diáspora e a teorização na/da encruzilhada diaspórica e transcultural pode fornecer uma compreensão antiessencialista de formações identitárias e de cidadanias interculturais e transnacionais (WALTER, 2008, p. 43).

Depois de anos em África, já em Lagos, cega e velha, a narradora encontra um possível rastro do filho perdido e novamente decidi atravessar o Atlântico em busca desse. Um retorno ambíguo em relação à viagem, porque não fica explícito para o leitor se Kehinde resiste à viagem, sendo a viagem entendida, aqui também, como metáfora de vida e morte.

## Considerações (nada) finais

Kehinde é um sujeito que se forma pelo coletivo, ao longo de sua experiência diaspórica tece histórias, cartografa paisagens, lugares de um Brasil em pleno século XIX, carrega em si sua ancestralidade, mas adquire no “embate cultural” modos, visões que acabam por comporem sua identidade. Negociações nem sempre conciliadoras, como por exemplo, quando volta para África e financia o tráfico de armas para os ingleses – esses que mesmo incentivando o fim do tráfico agiam diretamente na venda de armas para o tráfico de escravizados. Ou seja, os vários deslocamentos da narradora possibilitaram a ela uma formação transcultural, Kehinde fala eve, fon, inglês e português, leu vários livros durante sua vida, tornou-se uma comerciante nata, dona de padaria, fábrica de charutos, comerciante de *cookies*, mercadorias africanas, armas, e até mesmo chegou a montar uma construtora em África.

Kehinde é antes de tudo uma colecionadora de memórias, as quais na maioria foram de suas viagens. Por esse viés, acreditamos que a narrativa de viagem é antes de tudo um texto mnemônico, que se territorializa na escrita. Kehinde é esse sujeito desterritorializado, transcultural que vive no limiar do entre-lugar, que enfrenta inúmeros desafios, passa por grandes processos traumáticos, porém mesmo perante a tantas atrocidades: ela resiste e encontra coragem sempre para recomeçar e/ou viajar.

## Referências

ADICHE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. Trad. Julia Romeu. São Paulo: Cia das Letras, 2019.

BHAHBA, Homi k. *O local da Cultura*. Belo horizonte: tradução de Myriam Avila, Eliane Livia Reis, Glauce Gonçalves. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 1998.

BERND, Zilá. *Em busca dos rastros perdidos da memória ancestral: um estudo de Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea. 2012. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/elbc/n40/a03n40.pdf>. Acesso em 20 de julho de 2017.

EVARISTO, Conceição. *Poemas de Recordação e outros movimentos*. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência*. Tradução Cid Knipel Moreira. UCAM: 2002.

GLISSANT, Edouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Trad. Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro. Editora Record, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade em cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. DP & A Editora, 1ª edição em 1992, Rio de Janeiro, 11ª edição em 2006.

MARTINS, Leda. *Afrografias da memória: O reinado do Rosário no Jatobá*. Belo Horizonte: Mazza, 1997.

MARTINS, Leda Maria. *A fina lâmina da palavra*. Revista O eixo e a roda. V. 15, 2007.

NORA, Pierre. *Entre memória e história a problemática dos lugares*. Tradução Khaoury, Y.A. Revista do Programa em estudos pós graduados em história e do departamento de história: PUC São Paulo, 1993.

RIBEIRO, Djamilá. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Justificando, 2017.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François [et al.]. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

WALTER, Roland. Tecendo Identidade, tecendo cultura: os fios da memória na literatura afrodescendente das Américas. *XI Congresso Internacional da ABRALIC – Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo. USP 13 -17 de julho de 2008.

WALTER, Roland. Mobilidade cultural: o (não-)lugar na encruzilhada transnacional e transcultural. *Interface Brasil/Canadá*, Rio Grande, n. 8, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/interfaces/article/view/6960>. Acesso em 17 de agosto de 2017.

WALTER, Roland. *Afro-América: Diálogos Literários na Diáspora Negra das Américas*. Coleção Letras. Bagaço, 2009.

Recebido em 2 de setembro de 2020.

Aceito em 30 de outubro de 2020.

# DE AFETOS ROMÂNTICOS A PERFORMANCES NEONATURALISTAS: UMA REFLEXÃO SOBRE PRÁTICAS HOMOAFETIVAS NA LITERATURA DE LÍNGUA PORTUGUESA

Antonio de Pádua Dias da Silva<sup>1</sup>

**Resumo:** A proposta do artigo foi refletir sobre como autores da chamada *literatura gay* desenvolvem estratégias linguísticas de escrita que expõem e problematizam desejos, tensões e conflitos culturais da população *Lgbtqi+*. A discussão se centrou na dinâmica dos afetos românticos e da linguagem obscena para tornar visível e crível o universo homoafetivo. Cinco obras literárias foram tomadas como *corpus* de leitura, duas portuguesas, duas brasileiras e uma alemã. Defende-se que a linguagem erótica é pertinente à expressão da intimidade das relações de afeto e sexo entre os personagens ou protagonistas dos textos tomados para análise.

**Palavras-Chave:** Visibilidade homoafetiva. Linguagem obscena. Desejo gay. Ativismo acadêmico.

## FROM ROMANTIC AFFECTIONS TO NEONATURALIST PERFORMANCES: A REFLECTION ON HOMOAFECTIVE PRACTICES IN PORTUGUESE LANGUAGE LITERATURE

**Abstract:** The purpose of the article was to reflect on how authors of the called gay literature develop linguistic writing strategies that expose and problematize the desires, tensions and cultural conflicts of the *Lgbtqi+* population. The discussion focused on the dynamics of romantic affections and obscene language to make the homoaffective universe visible and credible. Five literary works were taken as reading corpus, one German, two Portuguese and two Brazilian. It is argued that erotic language is relevant to the expression of the intimacy of relationships of affection and sex between the characters or protagonists of the texts taken for analysis.

**Keywords:** Homoaffective visibility. Obscene language. Gay desire. Academic activism.

---

<sup>1</sup> Professor de Teoria da Literatura na Universidade Estadual da Paraíba. E-mail: docpadua70@gmail.com

## Introdução

Apesar de atualmente haver em nossa sociedade uma espécie de agenda política conservadora (da cultura binária) – que caminha na contramão do que já se conquistou e consta como política de minorias ou para grupos politicamente vulneráveis<sup>2</sup> –, sabe-se que é uma verdade, ainda em fluxo, o fato de grupos de pessoas postos sob a suspeição de subcultura ou minoritários (ERIBON, 2016) buscarem marcar seus lugares no mundo, projetando-se como sujeitos de si, arrolados em teias sociais e culturais que privilegiam o binário como norma, mas resistindo, por dentro (da norma), para demarcarem um território prioritário para a sua existência.

Falo da população *Lgbtqi+* e de demais grupos de indivíduos que, pela não possibilidade, ainda, de uma terminologia capaz de contemplar todos os outros modos de existências referentes às práticas culturais de desejos, afetos e vivências entre os iguais (trato especificamente dos não heterossexuais masculinos), inserem-se na sigla referida ou, quando pensados, é a partir dessa terminologia que recebem um tratamento cultural enquanto subjetividade construída como parâmetro para os indivíduos que necessitam recorrer a um modo de reconhecimento no que tange às sexualidades e gêneros dissidentes.

Na literatura de ficção, em língua portuguesa e alemã, autores conhecidos ou em fase de conhecimento por nichos leitores têm se debruçado sobre questões do narrar a si mesmos ou de narrar a condição de si e de outros com os quais se identificam através da criação de personagens cujas subjetividades e afetos são endereçados para os seus iguais. Trata-se de um modo de se dar a conhecer, de insistir na inscrição de um grupo de sujeitos com existência e subjetividade próprias no mundo, todavia com seu estilo de vida rechaçado por grupos majoritários de poder (político, cultural, religioso etc.).

---

<sup>2</sup> A noção de vulnerabilidade aplicada às pessoas e/ou população *Lgbtqi+* é extraída diretamente de estudos da cultura e do campo jurídico. Trabalho, aqui, à luz de Séguin (2002) e de Ferreira (2017). Tomo a denominação *Lgbtqi+* como a mais corrente no contexto ativista e acadêmico por incorporar uma soma maior de representação de sujeitos. Estou ciente de que outras siglas existem para nomear seus sujeitos, a seu modo e de acordo com a agenda política defendida por cada grupo identitário.

Nesse sentido, pretendo refletir sobre a necessidade de um ativismo acadêmico no âmbito da crítica literária para a manutenção de uma forte rede de sustentação da defesa da população *Lgbtqi+*, sobretudo quando as representações desse grupo surgem de modo variado, diverso, fragmentado nas ficções literárias. Assim, tomo como objeto de discussão modos de expressar afeto e sexo *gays* na cultura de língua portuguesa, a partir de um *corpus* composto por três livros de prosa e dois livros de poemas arrolados na chamada *literatura gay* (SILVA, 2019). Tratam-se de *Canções e outros poemas* (2008), de António Botto; *Borboletas em cinza: salmos profanos* (2008), de Zeilton Feitosa; *A morte em Veneza* (2015), de Thomas Mann; *Cidade proibida* (2007), de Eduardo Pitta e *Sim, sou gay, e daí? Desabafos do gay Alice no País das Maravilhas* (2012), de Valdeck de Jesus.

Esse ativismo diz respeito a uma constante reflexão sobre como se instaura uma dinâmica social para encampar ou rechaçar políticas sobre pessoas não binárias quanto a questões de gênero e sexo. Entendo que a literatura, por assim dizer, como tantas outras artes que se preocupam com a discussão dos movimentos políticos e culturais da sociedade, têm papel importante na ampliação de respostas que possam se juntar a outras e tornem a vida de pessoas *Lgbtqi+* mais acessíveis aos bens materiais, simbólicos, às políticas públicas, culturais, de saúde. Parto do pressuposto de que a literatura, ao colocar em evidência personagens, narradores e falas que explicitam os modos de existir *gays* enfrenta a política maior e redistribui, por dentro e por baixo (o que chamo de produtividade foucaultiana),<sup>3</sup> aspectos dessa questão, tornando visível e viável um diálogo mais amplo, mais aberto, mais democrático sobre as sexualidades, desejos e subjetividades não heteronormativas.

---

<sup>3</sup> Em *Vigiar e punir* (2001), Michel Foucault torna mais evidente a hipótese lançada em *História da sexualidade I* (1988), a de que o poder gera produtividade, negando a repressão pura como forma de o ver. Dentro de estruturas de poder, mesmo quando este intenta vigiar e punir, oportuniza-se a materialização produtiva e positiva de outros poderes, como foi o caso da visibilização e nomeação do *homossexual* (século XIX) enquanto espécie. Ou seja: apesar de todo um aparato social para negar esse sujeito, tornou-se existente, afirmando a sua identidade, passando a ser nomeado, visibilizado e incorporado ao social.

## A linguagem obscena e neonaturalista como uma dinâmica de existência

O campo literário, por se tratar de uma área de conhecimento restrita à cultura das *Belles Lettres*, da eloquência, mantida por um estrato social altamente letrado, intelectualizado, sempre vinculou, embora de modo tácito, a linguagem literária a um estilo limpo, moderado, distante de quaisquer marcas de uso da linguagem que pudessem associar, mesmo que minimamente, esse universo burguês ao contato com as linguagens comuns, do dia a dia, sobretudo, das pessoas que não circulavam afirmativamente nas representações literárias. A escrita criativa, apesar de hoje ser amplamente de domínio de todos, qualificou-se enquanto “alta literatura” (PERRONE-MOISÉS, 1998) por se manter distante de vestígios menores de encenação de estórias que não estivessem relacionadas ao protagonismo elitista, burguês.

A chamada *literatura gay* impulsiona seu vetor linguístico e crítico, no âmbito ficcional, quando formula internamente ao texto ou na própria construção textual, vivências e experiências afetivo-sexual entre personagens através do uso de uma linguagem pouco afeita aos pudores desse grupo social burguês a que inicialmente a prosa e a poesia literárias se destinavam, isso porque era desse mesmo estrato social de onde saíam os grandes nomes da arte do fingimento, da imaginação, invenção ou ficção literárias. Longe de assumir uma feição crítica no sentido de tornar menor e pejorativa essa performance linguística, assumo a postura de que a encenação obscena e neonaturalista<sup>4</sup> da linguagem comparece em textos da ficção como modo de tornar os enredos mais próximos daquilo que possa soar como “verdade” ou como realidade.

---

<sup>4</sup> A noção de obsceno é vista aqui, a partir de Machado (2005), como na linguagem representativa de um universo de experiência pautado nas relações interpessoais que exigem para si o uso do “palavrão”, da gestualidade direta às partes genitais, aos atos sexuais praticados entre seres. Basicamente, refere-se ao uso do calão sexual e da intimidade. Por neonaturalista estou chamando a linguagem que se centra na descrição de cenas erotizadas entre personagens homoafetivos. A noção de neonaturalista resgata a versão naturalista da literatura que defendia essa descrição como um modo de representar personagens em flagras doentios ou fora de ordem. No caso dos textos analisados neste artigo, o neonaturalismo relaciona-se à ideia de tornar verídica a cena exibida com um alto grau de realismo, tangenciando a transgressão linguística por a linguagem utilizada nessas cenas se opor ao modelo limpo de encenação de afeto, desejo e sexo culturalmente aceitáveis.

Quando discute questões de poder, de manutenção do *status quo* – este enquanto equilíbrio que se mantém pela manutenção quase restrita a regras solidamente construídas e em manutenção na sociedade – entende-se também que o poder, ao colocar em evidência fatos como a questão *gay*, longe de apenas rechaçar discursos, práticas e sujeitos, oportuniza a relevância social e cultural do fato. Quando quer vigiá-lo, é porque ele já adquiriu corpo, existência. A própria escrita literária do tema é prova dessa produtividade.

Foucault (1988) afirma que o *poder* não se constrói apenas em uma relação unilateral como já se convencionou falar. Ao estabelecer grupos de poder em locais da cultura e da sociedade, mesmo quando estes se colocam como rígidos em suas regras e normas de conduta, os que são assujeitados a essas regras (quem elabora estratégias de poder também se sujeita ao ordenamento geral, apesar de estar em posição privilegiada e de comando) formulam para si modos de resistir, de caminhar na contramão do poder central e hegemônico, possibilitando o acesso de outros centros de poder (HUTCHEON, 1988). A passividade não é a lógica da produtividade; pelo contrário, o filósofo aponta a produtividade de conhecimento e de reconhecimento de grupos minorizados quando estes assumem a sua condição e, apesar de estarem arrolados em uma condição social e cultural de menor valor, encontram utopias de saída para se manterem enquanto críticos dentro de um sistema majoritário.

É o que acontece com as escritas de autores da *literatura gay*: mesmo dentro de um regime opressor de produção e leitura literárias, que preveem uma unilateralidade criativa gestada a partir de pressupostos *cleans*, do ponto de vista da linguagem, escritores tomam para si a tarefa de *sujar* o campo literário, num gesto altamente politizado e de natureza *cuir* (adoto o termo *queer* portuguêsado por INÁCIO, 2018), como modo de enfrentamento do *status quo*, de fazer-se conhecer e ser reconhecido enquanto sujeitos que produzem cultura, que vivem em regimes republicanos (onde o Estado é ‘coisa’ pública) e democratas (o direito emana do povo ao cumprir o seu dever enquanto Estado) e não admitem passivamente terem a sua expressão, subjetividade e estilo de vida regrados por normas conservadoras e unilaterais que prescrevem para o campo do desejo e da felicidade unicamente a alternativa heterossexual de desejo, de ser e de estar no mundo, punindo

(física e simbolicamente) os que se orientam contrários a essa visão e versão de mundo.

O uso da linguagem naturalista e obscena (MACHADO, 2005), aquela que referenda, de modo político, uma postura crítica acerca do baixo corporal (BAKTHIN, 1987), é apropriada por autores dessa literatura, que optam por construir um modo de falar desejanste, tornando a palavra como um elemento pré-discursivo, na visão lacaniana (LACAN, 1985), ou seja, uma linguagem não totalmente vigiada ou controlada pelo discurso de poder. É o caso das escritas sobre homens que gostam de homens, como diria Inácio (2018), uma espécie de linguagem *cuir* centrada em uma “epistemologia do rabo” ou “poética do cu” (INÁCIO, 2018, p. 34). Isso porque elaborada a partir de zonas corporais vicejantes, demonizadas, listadas ao longo das temporalidades cristãs como “pedaços do mal”, “caminho da perdição”, “territórios de desejo pecaminoso”, dentre outras figurações linguísticas que tornavam o campo do desejo sexual minado para a subjetividade do sujeito, para o desejo e a felicidade deste que teve negada a sua “estrutura psíquica” de sujeito que se subjetiva e se sente feliz porque contrário ao modo ordenado social e culturalmente. A linguagem obscena, então, naturaliza-se por se tornar clichê no dia a dia das personagens que encontram na subversão a harmonia psíquica.

### **De afetos romantizados e performances obscenas**

Inicialmente publicado em 1912, em alemão, com o título *Der Tod in Venedig*, em língua portuguesa *A morte em Veneza* (2015), Thomas Mann com estilo burguês, elitista, clássico, aborda a temática *gay* (ou homoerótica ou *lgbt*, como queira o leitor) de maneira singela, romantizada. Mesmo falando de uma prática de afeto e/ou desejo contrária à versão social da heterossexualidade compulsória, a limpeza de sua linguagem não deixa de traduzir desejos homoeróticos que só perturbam o protagonista (Aschenbach) porque ele vive uma luta interna (consigo), agravada por fatores externos: as demais personagens e a sua esposa percebem o enamoramento dele pelo imaturo e adolescente Tadzio. O trecho que segue demonstra a afeição e afinidade erótica e sentimental do figurativamente *erastes* (Aschenbach) pelo seu *eromenos* (Tadzio):

Era um grupo de adolescentes e quase adultos [...] três mocinhas, de quinze a dezessete anos, segundo parecia, e um garoto de cabeleira comprida, a aparentar uns catorze anos. Com alguma surpresa Aschenbach constatou a perfeita beleza desse rapazinho. O rosto pálido, fino, fechado, os cabelos ondulados cor de mel que o emolduravam, a boca meiga, o nariz reto, a expressão de suave e divina dignidade – tudo isso lembrava esculturas gregas dos melhores tempos (MANN, 2015, p. 34).

A relação de afeto e, quando permitida, sexo entre um homem mais velho (erastes) e um jovem (eromenos) em processo de iniciação para a vida adulta e intelectual, no modelo dado pela Grécia antiga (DOVER, 2007), é trazida à tona, reformulada e pintada para surtir o efeito local e intencional do autor dessa narrativa. Em uma sociedade conservadora como a alemã ou europeia do início do século XX, a discussão em torno da dicção homoerótica relacionada aos iguais não foi a escolhida pela crítica. Mesmo quando o leitor se depara com narrações e descrições como a transcrita nesse artigo, a crítica amaneirada da época e do autor só conseguiu enxergar no olhar homoerótico de Aschenbach por Tadzio uma postura estética que buscava o ideal de *Beleza* a partir de uma compleição harmoniosa do corpo juvenil (para muitos conservadores, o desejo latente e pulsante de Aschenbach poderia ser visto, noutra vertente, como um olhar pedófilo).

Se a crítica quis assim, pouco interfere no argumento aqui em construção. A linguagem está registrada. A relação pode ser lida e interpretada sem nenhuma mediação cultural que busque mascarar o discurso que subjaz ao texto. O importante da relação é perceber que um personagem masculino endereça uma forte e tensa carga de desejo, de emoção a um outro sujeito, a um igual, em uma sociedade representada que não interpreta afirmativamente as relações fora da equação binária do homem para a mulher, da heterossexualidade compulsória, no dizer de Rich (2010). Toda a descrição da personagem adolescente é saturada de um desejo que ilusoriamente parece estar sublimado para o aspecto filosófico da beleza. Na verdade, trata-se da admiração de uma beleza ainda não incorporada

plenamente ao desejo do *voyeur*,<sup>5</sup> porque se nega a encarar de maneira direta e objetiva o corpo de desejo. Tensões sociais e culturais da época, de alguma forma, justificam essa *sublimação* ou transfiguração do desejo erótico em sentimento estético.

Atente-se para o fato de que, se remotamente o escritor encontra um meio romântico de problematizar um desejo homoerótico que torna a relação sujeito e sociedade tensa, é porque trata-se de uma verdade não somente latente, mas existente, fazendo parte da dinâmica de vida social, do perfil psicológico das pessoas da época a que se refere. Não se invencionia uma relação dessa natureza pelo simples fato de *pintar* com cores imaginativas. Aborda-se em literatura temas e sujeitos conflitantes, em tensão, de modo que reflexões profundas possam ser construídas a partir do objeto representado. Se sairmos da Alemanha e formos a Portugal, encontraremos António Botto com o poema que segue:

Não. Beijemo-nos, apenas,  
Nesta agonia da tarde.

Guarda –  
Para outro momento,  
Teu viril corpo trigueiro.

O meu desejo não arde  
E a convivência contigo  
Modificou-me – sou outro...

A névoa da noite cai.

Já mal distingo a cor fulva  
Dos teus cabelos. – És lindo!

A morte  
Devia ser  
Uma vaga fantasia!

---

<sup>5</sup> Digo *voyeur*, neste caso, porque o protagonista elabora o seu desejo a partir do campo visual, querendo iludir o leitor de que se trata de um fetiche, negando a confissão, o toque, a busca pela materialização do desejo. Este fica contido no olhar-câmera que projeta o foco de visão no garoto Tadzio.

Dá-me o teu braço: – não ponhas  
Esse desmaio na voz.

Sim, beijemo-nos, apenas!,  
– Que mais precisamos nós?  
(BOTTO, 2008, p. 45).

A mirada do sujeito lírico para o seu objeto de desejo – o jovem a quem endereça seu sentimento de amor – é expressa em uma linguagem que, por ser comedida, romantizada, ilude o leitor levemente com a impressão de uma suposta sublimação. Mas o sublime da relação ou afeto em questão se dilui nas entrelinhas do poema, saturado de desejo, de diálogo ou de confissão ao outro, como um modo de, por se tratar de uma fala verbalizada em um tempo talvez propício para um relaxamento do corpo e do espírito (*agonia da tarde*), alude a encontros ou vivências com o corpo do outro (*Guarda/Para outro momento, /Teu viril corpo trigueiro*). O sujeito poético quer, neste momento, apenas *beijar* o outro do seu afeto, porque naquele momento (já modificado o seu sentimento, como confessa, talvez para não performar unicamente um agente sexual) o seu *desejo não arde*. Por isso espera que, ambos, embarquem no pedido: *Beijemo-nos*.

A leitura do poema de António Botto apenas subliminarmente sugere uma expressão de obscenidade (e naturalista), se for considerado o fator tempo, vez que a confissão de amores proibidos, especificamente homoafetivos, à época em que o poeta escreve seus poemas (décadas de 20-30 do século XIX) não era bem acolhida pelos nichos leitores, pela cultura geral portuguesa. Vale comentar que a linguagem de desejo (obscena e naturalista) de sua produção poética fez que o autor, por conta do ostracismo recebido em sua terra (Portugal), se radicasse no Brasil, onde viveu boa parte de sua vida e morreu. A romantização ou amenização do amor homoerótico do poema citado não o exime de, discursivamente, demonstrar caracteres obscenos e naturalistas, de descrição confessional do amor do sujeito lírico masculino por um jovem rapaz (o poema encontra-se na primeira parte do livro *Canções*, intitulada “Adolescente”).

A lírica homoerótica, logo, não se configura, na chamada *literatura gay*, apenas por esse vetor romantizado, passional, deslumbrado, estético. Se é

possível perceber e sentir nos textos dados, apesar da tentativa de sublimar a relação entre homens *gays*, ou do olhar de homens *gays* para outros homens pelos quais sentem e confessam desejos físicos, há quem os externe (os sentimentos, os afetos) de modo mais diretivo, racional. A linguagem do desejo, a naturalista, mesmo quando tangenciando o obsceno, se estabelece numa linha política de afeto e desejo emanada da visão profunda que o sujeito da fala tem sobre si, sobre sua subjetividade, sobre seu modo de ser no mundo, a partir das configurações internas de sua adesão ou negação às estruturas sociais e culturais dos gêneros binários, da sexualidade compulsória (heterossexual = gêneros macho e fêmea).

Distante apenas do ponto de vista da abordagem (mais naturalista), mas nem por isso menos romântico, Zeilton Feitosa (2008) constrói poemas-salmos que buscam atingir o íntimo do sujeito pelo lado da fé-devoção e da carne, campos distintos e antagônicos do viver, se lidos na chave de leitura judaica e cristã radical. O autor opta por dar um tratamento ao sentimento homoerótico do ponto de vista da carne, do desejo para, com isso, deixar mais evidente para os leitores que a obscenidade presente nos poemas do livro em comento faz parte do desejo por iguais. Desejo, afeto e sexo são, na visão desse autor, parcelas de razões de viver do sujeito humano, mesmo quando toda uma tradição afirmou que esses pilares de sustentação da subjetividade do sujeito só fossem capazes de ser sentidos e endereçados para pessoas do sexo-gênero diferentes. Leia-se o poema:

39 Glorificação ao anjo de corpo tão delicado.

O anjo deita-se em minha cama cada noite; desnuda-se sem pressa, e se debruça sobre meu corpo nu; enquanto exercita seu humano amor, a sua condição angelical ele renega.

2 O anjo deita-se em minha cama cada noite; e me queima com o amoroso calor do halo que rebrilha na escuridão; feito o bico do beija-flor na flor, no corpo seu alento se embrenha.

3 O anjo deita-se em minha cama cada noite; e com o adocicado hálito dos seus beijos a sede estanca; e feito morno reflexo no meu corpo, a claridade de sua aura resplandece.

4 O anjo deita-se em minha cama cada noite; e com sua deleitosa água deliciosamente invade a sedenta alma; e na

volúpia de mãos tão delicadas todo meu corpo se embriaga.

5 O anjo deita-se em minha cama cada noite; e geme apaixonadamente, fartando a minha sede com a água pelo seu gozo perfumada; e cansada de amor, sopita a copiosa alma.

Vê-se que o Salmo 39, com cinco dísticos, recebe um tratamento linguístico que opera entre a delicada romantização da relação entre o fiel (sujeito lírico) e o seu anjo (erotizado na clave do desejo) e a obscena figurativização do desejo emanado da fala do masculino (eu-lírico) que confessa o recebimento de amor e sexo do seu objeto de desejo também masculino (anjo). Observe-se que todos os versos se iniciam com o paralelismo sintático “O anjo deita-se em minha cama cada noite”, deixando em suspenso o fato que a relação é contínua. Trata-se, então, de uma relação amorosa que envolve afeto e sexo. A seleção vocabular do sujeito lírico denuncia esse valor lírico-amoroso encorpado ao gesto homoerótico da relação: *desnuda-se, se debruça sobre meu corpo nu, exercita seu humano amor, me queima com o amoroso calor, hálito dos seus beijos, invade a sedenta alma, geme apaixonadamente.*

A perspectiva naturalista dessa linguagem incide exatamente no modo de expressar uma relação afetivo-amorosa entre iguais, pautada em uma prática cultural de relacionamento interpessoal ainda mal vista por parte da sociedade, a conservadora. Daí se falar em obscenidade, porque essa só vem quando valores culturais em uso são transgredidos, enfrentados. O gesto naturalista, então, se serve do obsceno para tratar a linguagem de desejo a mais próxima da materialização do que poderia ser a relação entre os sujeitos. E é essa naturalização que aproxima o desejo homoerótico de práticas culturais rechaçadas socialmente que denunciam, por outra perspectiva (a não produtiva, na visão foucaultiana, 1988 e 2001), a obscenidade como algo negativo; o naturalismo linguístico como indecoroso, indevido.

Vale dizer que esse modo de tratar a linguagem no texto, operando entre a romantização e a obscenidade naturalista, nada mais é do que um modo de resistir, por dentro, de implodir estruturas, valores, de falar da existência de si, mesmo na contramão do discurso legitimado como modelo de

ser. Trata-se de um artifício linguístico para se ter a liberdade de expor a subjetividade homoafetiva politicamente favorável à dinâmica diversa, plural e não binária dos afetos, dos gêneros e das orientações sexuais em sociedade. Trazer à tona amores homoafetivos em linguagem “natural” é também um modo de se posicionar literariamente a favor de outros modos (que não sejam exclusivamente *cleans*) de uso da linguagem em favor da representação desejada. As pessoas *Lgbtqi+* sentem a necessidade de se posicionarem no mundo como sujeitos. A linguagem é um meio e, muitas vezes, ela é o próprio sujeito que se revela, que luta, que ama, que constrói a si e o seu entorno.

Há autores que, mesmo abordando relacionamentos de afeto e sexo entre personagens homoafetivos, insinuam, no campo do desejo, a naturalização da descrição, da narração ou caracterização do sentimento entre os envolvidos. O nível de obscenidade torna o texto menor? Evidente que não, diante dos vários usos da linguagem a favor da construção de histórias e ficções. Mas o pensamento conservador sempre optou por valorar negativamente a literatura que se utilizou de uma linguagem *outsider*, fora de linha, desviante, tendente a um descritivismo de afeto e sexo “constrangedor”, mesmo quando se trata de relacionamentos heterossexuais. Não cabe o desenvolvimento dessa discussão no artigo, mas a assepsia do corpo cristão tende a levar esse modelo de limpeza para a linguagem, como se quaisquer aspectos relacionados ao corpo sexuado fosse *sujo* (ponto de vista conservador de cristãos) e, logo, a sua representação deveria se pautar pela sublimação do desejo que se quisesse carnal, materializável.

A linguagem escorregadia ou oscilante entre uma formalidade *clean* e uma exibição de cenas carregadas de desejo, obscenidades e pulsão erótica encontra-se na prosa de Eduardo Pitta e Valdeck Almeida de Jesus. Do primeiro, leia-se um trecho de *Cidade proibida* (2007):

Foi justamente na cozinha que Martin o comeu. A mesa era larga, tinha boa altura e um tampo surpreendentemente macio. Não se lembra qual dos dois chupou primeiro o outro. Lembra-se da luz crua do sol, de ter arrancado as calças e os briefs de Rupert, obrigando-o a dobrar-se no tampo de pedra negra, ao mesmo tempo que com a mão aberta lhe apertava a garganta à medida que o penetrava. Nunca tinham fodido de pé. O orgasmo

foi praticamente simultâneo, sem que Rupert tivesse necessidade de se tocar. Nessas ocasiões, Martin afrouxava a pressão dos dedos para melhor sentir estremecer o corpo do companheiro (PITTA, 2007, p. 33-34).

Conhecido no meio intelectual português como crítico literário e ficcionista, a *literatura gay* desse autor promove em sua formulação interna uma representação do universo elitista de homens que endereçam seus afetos e desejos para outros do mesmo sexo, ferindo, por assim dizer, à luz do valor cultural onde a obra é gestada (sociedade portuguesa), costumes culturais pela linguagem mimética. Pitta (2007) torna evidente o mundo íntimo dos homens *gays* da elite, tornando a leitura de seus contos e novelas um aprendizado da cultura que circula por lugares em que o “bom tom” é regra e, por isso, *Cidade proibida* se torna corpus de análise aqui por sair do foco do estilo e valor sociais do meio acadêmico e social português para se instalar, enquanto linguagem, nos entornos da linguagem suja, rechaçada e de menor prestígio. Mas o desprestígio, caso fosse a obra interpretada apenas nessa chave de leitura, a da obscenidade ou ao rés do chão, não impede o intelectual de dar vida ao relacionamento entre Martin e Rupert, protagonistas *gays* da narrativa em análise.

Observe-se que a descrição naturalista da cena de sexo entre os personagens é exibida com uma cruz de imagem, despiando-se do pudor moral para intentar uma representação mais natural e viva do modo como ocorre a espontaneidade do desejo entre pessoas do mesmo sexo, quando elas se colocam à disposição para viverem o desejo e o sexo entre si. Longe de mimetizar uma linguagem encarcerada em princípios cristãos e/ou morais, o autor opta por dar longevidade ao crível da cena (distante da verossimilhança, por assim dizer) na intenção de marcar a sua escrita com uma veia política de identidade de gênero e orientação sexual que destoa da norma abrangente e requerida para os sujeitos culturais do local.

É essa aceção de literatura que trago à tona. Uma escrita capaz de dominar o campo do desejo entre os iguais, mimetizando a linguagem para que as cenas de relacionamentos homoafetivos não sofram cortes, censuras e possam ser lidas natural e espontaneamente para conhecimento de todos

aqueles que se interessam pela ficção em suas várias modalidades de linguagem. Vale dizer que a linguagem obscena, por alguns tratadas como pornográfica, soa muito mais viva e crível quando verbalizada em momentos adequados por personagens homoafetivos. A pessoa que lê essa literatura passa a ter uma consciência de que mesmo diante de um aprendizado sobre o estilo único e *clean* da literatura que se quer universal, outros modos de uso da linguagem fazem parte da criação literária, da estética da palavra, da escrita criativa.

A linguagem mais próxima do contexto comunicacional em que se colocam as personagens ou narradores que linguisticamente aderem ao modo de tornar o mais crível possível a interação entre personagens é um recurso bastante utilizado em toda a literatura *gay*. O último autor a ser discutido aqui, Valdeck de Jesus, carrega a linguagem de seu romance com essa vertente naturalista, em uma ficção um tanto memorialística no sentido de que o/a protagonista da obra parte de sua infância até tornar-se adulto e enveredar pelo universo homossexual. As fases da sua vida não narradas à luz do desejo *gay* que desponta na criança, toma corpo no adolescente e encontra razão de viver no adulto. Do mesmo modo como Eduardo Pitta, a prosa de Jesus torna tensa a narração/descrição da estória que é permeada pela obscenidade necessária à atuação do/a protagonista da narrativa. Veja-se um trecho do texto:

O ciclista tirou um imenso cacete moreno para fora e me pediu para mamar. Tive receio de que alguém passasse pela calçada e visse aquela cena, mas não pude resistir ao imenso pênis latejante, cujo canal uretral parecia uma boca dizendo “me chupa, por favor”. Mamei o pau dele por vários minutos. Depois, ele pediu que eu baixasse meu short e virasse o traseiro para ele. Obedeci, e ele começou a me enrabar. Eu gemia de tesão, de dor, ao tempo em que olhava para todos os lados preocupado, com medo de que aparecesse alguém [o lance entre os dois se dá em um lugar vazio de pessoas numa praia]. Trepamos por mais de meia hora, e quando terminamos me limpei e saí rapidamente do local. Nunca mais encontrei “O Ciclista”. Uma pena (JESUS, 2012, p. 73).

O argumento do artigo talvez seja recuperado de modo mais enfático com a transcrição deste último trecho. O leitor acompanhou as primeiras citações, começando com uma leve descrição romantizada (Thomas Mann) da relação homoafetiva, passando por um tracejado verbal mais quente e desejoso (António Botto e Zeilton Feitosa), até tangenciar uma mimetização crível da relação *gay* entre personagens (Eduardo Pitta e Valdeck de Jesus). Em Valdeck de Jesus, conforme trecho dado, longe de romantizar um encontro entre homens que se desejam e se endereçam para os iguais, a linguagem denota uma realidade presente no corpo do romance com tamanha força de veracidade que a cena parece fazer parte do cotidiano e se passa diante do leitor.

Esse modo de investimento em linguagem para tornar a ficção o mais verossímil possível, como dizem os críticos literários (CABRAL, 2003), parte da semelhança para chegar à cena, ou seja, o crível da cena, neste sentido, se dá em razão não de uma imitação ou de uma contação de estória, mas de uma criação linguística capaz de fazer emanar com naturalidade uma linguagem em que as personagens que encenam o sexo *gay* são colocados para serem lidos/vistos como verdadeiros, porque a seleção linguística, a semântica da sintaxe narrativa permite isso, principalmente para quem circula pelo “meio homossexual”.

Assim, não apenas a cena em si, mas a pulsão de desejo que plenifica a cena recortada é construída na base *naturalista* do verbo, sem gagueira linguística, incorporando ao léxico do narrador a espontaneidade do relato saturado de termos representativos do calão sexual dos que se encontram para entabular relações de sexo e de afeto. O trecho dado da narrativa de Jesus (2012) incide sobre uma potencial linguagem que implode o modo *limpo* de construir narrativas, porque que defende um ponto de vista mais próximo da realidade linguística de quem usa a linguagem para comunicar seus desejos, tensões, tesão, conflitos. Montar a cena do sexo entre “O Ciclista” e Alice no País das Maravilhas ou entre Martin e Rupert, nos termos do encontro, exigiria o não pudor e o espontâneo das palavras para se referir a cada zona do corpo que negocia o desejo para o gozo mútuo. Daí a obscenidade ou pornografia para alguns (SILVA, 2002) e a verve *naturalista* para aqueles como eu que defendo a linguagem espontânea do desejo como um ato político

frente a toda uma produção literária canônica e julgadora das estórias que não seguem o *template* asséptico e conservador.

### Considerações finais

Logo na introdução deste artigo falei do ativismo intelectual, quando das considerações acadêmicas sobre gênero, sexualidades, orientações sexuais, desejos. O leitor há de perceber que a afirmação, lá, não foi gratuita. Há uma razão de ser dessa linguagem que, modulada pelo estilo autoral, pela época, pelo círculo social em que transita o autor, deságua na caracterização de uma linguagem que não só explora os desejos dos personagens de modo vivo e crível como também sabota esse desejo, tornando o relato sobre o desejo e o sexo de personagens uma mera cena despolitizada, distante das questões que envolvem empoderamento gay, construção de si, defesa de seu estilo de vida.

Os autores abordados neste artigo, cada um a seu modo, enveredaram, todos, para a construção de uma consciência linguística tradutora do desejo homoerótico, traçando na pena fagulhas ardentes que, para muitos, impacta pela tensão envolvendo o espúrio e o legítimo, o sujo e o *clean*. A reflexão que faço me permite tratar os cinco autores como modalizadores linguísticos que se apropriam da consciência e domínio que têm sobre a língua(gem) e a utilizam a favor da narração de cenas entre personagens que performam ao longo das obras como atores reais que dão vida a todo o cenário em que estão inseridos. Faz parte dessa dinâmica a liberdade de ser como se vive na vida real, daí o naturalismo da cena, da performance da personagem.

Cada texto escrito demonstra um compromisso com a questão *gay* que, ao longo das décadas, foi colocada como sem importância, menor ou, no mais das vezes, invisibilizada. O uso da linguagem para tornar a cena romântica e/ou obscena é um forte recurso ou tendência na *literatura gay* dar mais relevância ao que já é: a existência de sujeitos não heterossexuais que só enfrentam o sistema compulsório da sexualidade hegemônica porque têm a sua subjetividade rechaçada social e culturalmente.

## Referências

BAKTHIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

BOTTO, António. *Canções e outros poemas*. Vila Nova de Famalicão: Edições Quase, 2008.

CABRAL, João Pina. Semelhança e verossimilhança: horizontes da narrativa etnográfica, *Revista Mana*, v. 1, n. 9, p. 109-122, 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/mana/v9n1/a06v09n1.pdf>. Acessado em 07 de março de 2020.

DOVER, Keneth. *A homossexualidade na Grécia antiga*. Trad. Luiz Sérgio Krausz. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2007.

ERIBON, Didier. *Reflexões sobre a questão gay*. Trad. Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2016.

FEITOSA, Zeilton. *Borboletas em cinza – Salmos profanos*. São Paulo: Scortecci, 2008.

FERREIRA, Dina Maria Martins (Org.). *Estudos críticos da linguagem*. Curitiba: Appris, 2017.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*, v. I, a vontade de saber. Trad. Maria Tereza Albuquerque. 13. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramalhe. Petrópolis: Vozes, 2001.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

INÁCIO, Emerson da Cruz. Algumas interseccionalidades e um texto *cuir* para chamar de “(M)EU”: retratos da produção estética afrolusobrasileira, *Via Atlântica*, n. 33, 2018, p. 225-240. Disponível em: <http://www.periodicos.usp.br/viaatlantica/article/view/146353/147118>. Acesso em: 29 jun. 2020.

JESUS, Valdeck Almeida de. *Sim, sou gay...e daí? Desabafos do gay Alice no País das Maravilhas*. São Paulo: Chiado Editora, 2012.

LACAN, Jacques. *O seminário, Livro 20: Mais ainda*. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

MACHADO, José Barbosa. O léxico obsceno em prosa medieval portuguesa. In: *Estudos em homenagem ao professor doutor Mário Vilela*. v. 1. Porto:

Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005, p. 377-386. Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4574.pdf>. Acesso em: 2 jul. 2020.

MANN, Thomas. *A morte em Veneza*. Trad. Herbert Caro e Márcio Luiz Frungillo. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PITTA, Eduardo. *Cidade proibida*. Matosinhos: Quidnovi, 2007.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica, Trad. Carlos Guilherme do Vale, *Bagoas*, n. 5, 2010, p. 17-44. Disponível em: [https://cchla.ufrn.br/bagoas/v04n05art01\\_rich.pdf](https://cchla.ufrn.br/bagoas/v04n05art01_rich.pdf). Acessado em 10 de fevereiro de 2020.

SÉGUIN, Elida. *Minorias e grupos vulneráveis: uma abordagem jurídica*. São Paulo: Editora Forense, 2002.

SILVA, Antonio de Pádua dias da. A literatura gay. In: *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. BONNICI, Thomas & ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). 4. ed. ampliada e revista. Maringá: EDUEM, 2019, p. 355-368.

SILVA, Paulo Bessa da. Linguagem obscena, *Revista Eletrônica Correlatio*, n. 2, 2002, p. 77-83. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/COR/article/view/1817/1801>. Acesso em 15 de abril de 2020.

Recebido em 22 de julho de 2020.

Aceito em 30 de outubro de 2020.

# O CONTEXTO, O SOCIAL E A QUESTÃO DO SUJEITO LÍRICO EM GLAUCO MATTOSO

Ricardo Alves dos Santos<sup>1</sup>

**Resumo:** Nesta reflexão, propomos uma avaliação do contexto de produção artística do poeta Glauco Mattoso alinhada à constituição do sujeito lírico edificado no projeto dele. Para tanto, à princípio, discorreremos sobre o panorama crítico acerca da literatura contemporânea, buscando refletir sobre algumas direções críticas e teóricas sobre as produções líricas da atualidade. Além disso, buscamos a ressonância do que se considera “literatura marginal” na poesia de Glauco Mattoso, na qual observamos um elo entre vida e obra na tessitura artística do autor. Por fim, analisamos dois sonetos de Glauco Mattoso: “Formal” e “Convicto”, na tentativa de perceber o quanto o trabalho realizado pelo poeta se revela como uma poesia de resistência que carrega em seu bojo criativo um deslocamento dos princípios tradicionais e conservadores acerca da arte e da vida.

**Palavras-Chave:** Contemporaneidade literária. “Poesia marginal”. Glauco Mattoso.

## THE CONTEXT, THE SOCIAL AND THE QUESTION OF THE LYRICAL SUBJECT IN GLAUCO MATTOSO

**Abstract:** In this reflection, we propose an appraisal of the artistic production context of the poet Glauco Mattoso accord to the constitution of the lyric subject edified in his project. For so, at first, we will disclose the critical panorama about contemporary literature, seeking to reflect on some critical and theoretical directions about the lyrical productions of current. Besides, we seek the resonance of what is considered ‘marginal literature’ in Glauco Mattoso’s poetry, in which we observe a link between life and work in the artistic thesis of the author. Finally, we analyze two sonnets by Glauco Mattoso: “Formal” and “Convicto”, in an attempt to understand how the work done by the poet reveals itself as a poetry of resistance that carries in its creative center a displacement of the traditional and conservative principles about of art and life.

**Keywords:** Literary Contemporary. ‘Marginal literature’. Glauco Mattoso.

---

<sup>1</sup> Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia. Professor de Linguagens em escolas públicas e particulares. E-mail: ricardo.ia.alves@gmail.com.

Crer que a poesia, de uma maneira ou de outra, esboça um olhar direcionado para a vida, parece uma premissa já consolidada nos estudos literários. As implicações dessa constatação permeiam a crítica contemporânea, que se encontra inserida nas tensões causadas pelo desconforto da pluralidade decantada em solos democráticos. A emergência de sujeitos que acionam os caminhos artísticos para se pronunciar e reivindicar um lugar de fala promove, na atualidade, uma necessária cautela quanto ao tratamento dado ao discurso da crítica presente.

A “heterogeneidade da cena literária” inviabiliza uma postura radical acerca do produto literário. Célia Pedrosa (2015), em “Poesia e crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise, expansão”, chama-nos a atenção para o caráter “aberto” e lacunar incitado por aquilo que denominamos como contemporâneo. Não há maneira unívoca para demarcar, assinalar ou agrupar autores e obras, visto que o exercício poético e sua inscrição no tempo encontram-se distantes de uma possível estabilidade de formas e de expressões artísticas.

Pedrosa sinaliza que a questão do contemporâneo sublinha a problemática ideia de “presente”, o qual se caracteriza por “forças contrariamente históricas e anti-históricas”. Esta contradição, inerente ao presente, abre parênteses para deslocarmos as concepções ditas tradicionais nas artes e em outras esferas sociais e culturais. Reconhecer o caráter histórico e o passado como constituintes do presente não pode apagar a necessidade de valorizar o tom pluralista que ronda o processo de modernidade da arte, uma vez que, desde os românticos, o literário se enche de ironia para tratar de temas que exalam o odor emanado das “necessárias” formas para se consolidar o progresso, a ciência, o enriquecimento e, conseqüentemente, a higienização dos modos e costumes avessos à sociedade burguesa e judaico-cristã consolidada nestes tempos.

O diverso não está de acordo com as estruturas de poder empreendidas no seio do capital. Segundo Pedrosa (2010), as “forças modernas”, assinaladas pelo mercado liberal, os avanços tecnológicos e suas formas de “produção, reprodução e circulação das práticas e discursos, associados à crise deflagrada pelas experiências de guerra quanto à demanda por diferentes modos de legitimação individual e coletiva” (PEDROSA, 2010, p.

169) traçam paradigmas que enfatizam e desestabilizam o sistema crítico e literário. O tripé autor, obra e leitor arranja-se diversamente hoje, seja pela diversidade sexual e social do público que consome e produz a obra ou pela variedade de suportes de veiculação dela, haja vista os vários escritores negros, LGBTQI+<sup>2</sup>, do sexo feminino, que diariamente iniciam suas formulações literárias através dos recursos propiciados pela internet e pelas políticas afirmativas. Isso não significa dizer que o diverso não se encontra representado em obras de outros tempos, mas agora o representado ganha a assinatura de sujeitos que desejam se autorrepresentar, construindo, a partir de uma postura artística reivindicatória, um diálogo crítico e irônico a respeito das tramas e dos engenhos articulados hegemonicamente pelo discurso burguês operante em todas as esferas da sociedade.

Desse modo, legitimar os corpos e os sujeitos que, ao longo da história, foram apagados por uma promoção deliberada para consolidar um patriarcado soa como prerrogativa incessante na atualidade, porquanto a sociedade burguesa articulou-se científica ou religiosamente no intuito de construir uma estrutura homogeneizadora dos seres, ou seja, a condição do homossexual, do negro, da mulher, do pobre, do não cristão e de diversas outras configurações existenciais é marginalizada e passa a ter um tratamento excludente no que tange às questões da dignidade humana. Interessa-nos, nesta reflexão, situar a poética de Glauco Mattoso como discurso homoerótico e promovedor de deslocamentos estético-literários, reivindicando, no artístico, o que na realidade objetiva não encontram: lugar de fala.

---

<sup>2</sup> Segundo Glauco Ferreira (2012), “A sigla “LGBT” é resultante de variadas discussões realizadas no interior do movimento social reconhecido anteriormente no Brasil como “Movimento Homossexual”. Ao longo de suas histórias, no Brasil e no mundo, e a partir das diferenciações entre os diversos segmentos identitários articulados em seus interiores, estes movimentos sociais começaram a ser referidos como “LGBT”, significando o agrupamento dos segmentos de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transgêneros ali reunidos (sigla na qual muitas vezes são adicionadas três letras “T” ao final, para distinguir cada um dos três termos e identidades “trans” representadas). Mais recentemente, em âmbito internacional principalmente, a letra “Q” (representando os segmentos que se autodefinem Queers) e a letra “I” (representando os segmentos denominados Intersexo, anteriormente conhecidos como hermafroditas) foram adicionados à sigla “LGBT”, resultando em “LGBTQI+” (FERREIRA, 2012, p. 71). Há, também, o emprego da sigla “LGBTQI+”, que agrega o símbolo “+” para designar outras identidades de gênero não contempladas em “LGBTQI”.

Assistimos a mudanças consideráveis das práticas sexuais nos últimos 50 anos: “Cada vez mais os indivíduos são encorajados a escolher livremente como viver a sua sexualidade e o tipo de relação ou família que desejam construir” (POMBO, 2017, p. 389). As novas configurações familiares e sexuais levam-nos a constatar arranjos variados que nos permitem levantar questionamentos sobre o modelo heterossexual vigente, o qual, a partir do binarismo sexual (homem e mulher) e da consequente naturalização dele, acaba excluindo os prazeres e desejos avessos ao discurso heteronormativo que rege os corpos sexuados. A heteronorma ou heteronormatividade é o padrão sexual dos povos ocidentais, determinado na/pela cultura, e que exerce o poder de reiterar como normal apenas as relações sexuais entre pessoas de sexos diferentes. A dominação heterossexual, segundo Monique Wittig (2006), tem suas bases alicerçadas em três pilares diferenciadores dos sexos: a constituição biológica, hormonal, genética, a divisão para o trabalho e a ideia de uma natureza inata dos corpos. Dessa maneira, a solidificação das distinções sexuais acaba por estabelecer uma hierarquização dos sexos e, conseqüentemente, cria-se uma estrutura promovedora de diversas formas de opressão e exclusão a partir de estratégias consolidadoras da heterossexualidade. Qualquer configuração sexual que escapa do binarismo (homem/ mulher) sofre alguma forma de discriminação e preconceito, porque “a sociedade heterossexual não é a sociedade que oprime somente as lésbicas e os gays, oprime a muitos outros/diferentes, oprime a todas as mulheres e a numerosas categorias de homens, a todos os que estão na situação de dominados”<sup>3</sup> (WITTIG, 2006, p. 53, tradução nossa). Judith Butler (2012, p. 38-39) faz as seguintes considerações acerca da “heterossexualização”:

A heterossexualização do desejo requer e institui a produção de oposições discriminadas e assimétricas entre “feminino” e “masculino”, em que estes são compreendidos como atributos expressivos de “machos” e “fêmeas”. A matriz cultural por intermédio da qual a identidade de gênero se torna inteligível exige que certos

---

<sup>3</sup> No original: “la sociedad heterossexual no es la sociedad que oprime solamente a las lesbianas y a los gays, oprime a muchos otros/diferentes, oprime a todas las mujeres y a numerosas categorias de hombres, a todos los que están en la situación de dominados”.

tipos de “identidade” não possam existir – isto é, aquele em que o gênero não decorre do sexo e aquelas em que as práticas do desejo não “decorrem” nem do “sexo” nem do “gênero”.

A filósofa estadunidense, conhecida por colaborar nas formulações da teoria *queer*<sup>4</sup>, em suas palavras, confronta-nos diretamente para o poder que a cultura exerce sobre os corpos sexuados. Para a pensadora, a inteligibilidade dos gêneros se dá por meio da “coerência” e da “continuidade” entre “sexo, gênero, prática sexual e desejo”, e a regulação acerca da sexualidade humana está amarrada às estratégias legais para evitar e proibir qualquer descontinuidade e incoerência das práticas sexuais. Assim, o indivíduo com sexo biológico feminino não poderia ter desejo por um ser humano com a mesma correspondência genital, mostrando, nesse sentido, uma subversão desnaturalizada da sexualidade humana. “A heterossexualização do desejo” é a única via legitimada pela cultura para a satisfação dos desejos sexuais, e o viés normativo dessa empreitada reguladora reproduz-se de maneira ordenada e organizada sobre os corpos, o que “suprime a multiplicidade subversiva de uma sexualidade que rompe as hegemonias heterossexuais, reprodutivas e médico-jurídicas” (BUTLER, 2012, p. 41). Aquilo que foge, portanto, à heteronorma e aos produtos que geram a máquina desenfreada do progresso é anulado e excluído.

Mergulhado neste contexto heterogêneo e plural, Glauco Mattoso exemplifica bem as novas exigências e prerrogativas que imperam na contemporaneidade, tão enriquecida pela diversidade de vozes dissonantes dos imobilizadores padrões acerca da arte e da vida. Esse poeta comunga de uma vida literária imersa na exclusão social, seja por ser homossexual, seja por ser cego. A poesia dele revela condições existenciais que nutrirão seus

---

<sup>4</sup> “A teoria *queer* é um conjunto de estudos e enunciados, de vários autores, sobre a construção social da sexualidade e do gênero, com forte influência de Michel Foucault. A teoria *queer* faz uma crítica radical das identidades sexuais tidas como essências imutáveis. Devido à sua postura anti-identitária e anti-universalista, muitas vezes ela se posiciona de maneira divergente em relação a alguns teóricos gays e feministas que reivindicam igualdade de direitos e maior inclusão social da homossexualidade. A importância do uso do termo *queer* está na reapropriação que se fez dele. Inicialmente utilizado de modo pejorativo e como insulto a homossexuais, *queer* foi positivado e ressignificado por seus teóricos, passando a ser usado para descrever práticas subversivas, que se colocam contra as normas sexuais dominantes, sobretudo a da heterossexualidade” (POMBO, 2017, p. 389).

exercícios reivindicatórios, construídos com base naquilo que a crítica consolidou como “cultura de resistência”.

O poeta supracitado iniciou sua produção nos anos de 1970. Parte da literatura que se vê neste período recebe a denominação de “poesia marginal” e, conseqüentemente, seus autores são designados como poetas marginais. O rótulo que se apresenta, desde então, destaca uma problematização semântica para a análise estético-literária destes escritores. Primeiramente, a palavra “marginal” pode apresentar uma acepção substantiva, relacionando-se a um indivíduo que pratica atos ilícitos e, assim, viveria às margens do sistema dominante; este sentido de ordem corriqueira acaba por estabelecer o conflito de sentido que a poesia da década de 1970 carrega em seu bojo enunciativo, uma vez que o público, de maneira simplista, rotulava o fenômeno literário emergente como falacioso, em razão de seus escritores não pertencerem a um estrato social marginalizado. A literatura “marginal”, portanto, descaracterizava-se do valor político e de resistência designado por essa acepção e, de certa forma, o caráter reivindicatório dos versos se perdia, tornando-se insuficiente para redimensionar as necessidades culturais e artísticas que o contexto político incitava. Entretanto, se deslocarmos o termo para uma função adjetiva, podemos identificar a ressonância de outras atribuições estético-literárias que direcionam a produção artística deste período.

A literatura dita “marginal” se consolidou a partir de uma mudança no endereçamento do texto literário, ampliando sua comunicabilidade por meio de uma linguagem sem rebuscamentos linguísticos e estilísticos<sup>5</sup>, o que permitia dialogar com um público menos conservador e mais diverso. A “facilidade” de leitura e interpretação dos textos marginais viabilizou uma sobreposição do discurso em detrimento do trabalho estético e esta característica da literatura “marginal” desqualifica a produção artística do período, sinalizando um empobrecimento do fator literário e estético. Por

---

<sup>5</sup> Apesar de esta postura quanto à linguagem da literatura marginal ser bastante difundida, cabe destacar que a poesia deste período não negligenciava a forma literária, pelo contrário, percebe-se que há um trabalho adestrado do poeta, dado que este é dotado de conhecimento formal acerca da linguagem literária, mas precisa adequar conteúdos diversos a uma sintaxe das massas sociais.

outro lado, como sinaliza Heloísa Buarque de Hollanda (1998), os poetas “marginais” reencontraram “o elo entre poesia e vida”, promovendo uma “desierarquização do espaço nobre da poesia”, além de deixarem de lado o permanente em prol de uma literatura investigativa e jovem, fruto de um contexto histórico ditatorial e militar que exigiu dos artistas da época formas diferenciadas para a circulação das obras artísticas, longe dos entraves engendrados pela política editorial de então.

O cenário cultural e artístico brasileiro, pré e pós 1964, era controlado pela esquerda intelectual, que conduzia o fazer poético a partir dos debates políticos, como bem pontuado por Hollanda (2004). O engajamento político dos artistas torna-se não só uma necessidade, mas uma essência para confrontar a ineficiência do Estado frente às “pressões de uma “nova modernidade” colocadas pelo capitalismo monopolista internacional” (HOLLANDA, 2004, p. 20). Nos primeiros anos do Golpe Militar, a classe artística esquerdista ainda detinha uma relativa hegemonia da cena cultural, entretanto, o alcance dos ideários revolucionários não atinge a massa popular, restringindo-se “a um público já “convertido” de intelectuais e estudantes da classe média” (HOLLANDA, 2004, p. 34).

O literato dessa época, ao propor uma parceria com o público, dar voz aos marginalizados, “propõe ao *povo* que o aceite como *companheiro*, oferece-se para estar ao seu lado” (HOLLANDA, 2004, p. 27). No entanto, esta parceria de unir literatura e massa social acaba por sucumbir; o Golpe Militar retira do projeto artístico revolucionário o endereçamento original, as classes populares são retiradas do circuito artístico.

O fracasso das aspirações literárias elevadas pelos escritores populistas<sup>6</sup> acaba por estabelecer uma nova configuração do sistema cultural brasileiro. Com o acirramento e a rigidez da censura, a maneira encontrada pelos artistas para fazerem circular suas obras deu-se por vias “marginais”. Resistir é o verbo que conduz as ações dos envolvidos no contexto tomado pelo autoritarismo e pela falta de liberdade. “O círculo fechado e viciado em

---

<sup>6</sup> Este termo é empregado no sentido usado por Heloísa Buarque de Hollanda (2004) para definir os escritores que, de maneira ingênua ou não, colocaram seus exercícios literários em sintonia com os anseios das camadas mais populares da sociedade brasileira da década de 1960.

que a classe média informada juntava-se para falar do ‘povo’ não produzia mais efeito” (HOLLANDA, 2004, p. 71).

Esses apontamentos acerca da produção literária dos primeiros anos da Ditadura Militar brasileira servem para elucidar o perfil artístico empreendido nos anos 1970, o qual, segundo Hollanda, encontra-se indissociável das prerrogativas impostas pela censura. “Ou seja, a impossibilidade de mobilização e debate político aberto transfere para as manifestações culturais o lugar privilegiado da resistência” (HOLLANDA, 2004, p. 104). O povo, que está impedido de proferir suas reivindicações, ganha um porta-voz quixotesco avesso às chancelas tradicionais, sejam as de ordem estatal ou as oriundas da especulação empresarial, ambas sustentadas pelo que se consagrou como “milagre econômico”.

Rompendo decididamente com o sistema de editoração e de circulação das produções artísticas, alguns escritores tomaram o controle de todo o processo de criação, divulgação e distribuição de suas criações. A literatura da época emerge da quebra com o sistema editorial e de um claro alinhamento entre vida e obra, buscando “mudança nas próprias práticas culturais, nos modos de conceber a cultura fora de parâmetros sérios e eruditos” (OLIVEIRA, 2011, p. 31).

Da visão substantiva à adjetiva, notamos que o “termo marginal” carrega uma acepção ambígua desde a sua origem e

oscilou numa gama inesgotável de sentidos: marginais da vida política do país, marginais do mercado editorial, e, sobretudo, marginais do cânone literário. Foi uma poesia que surgiu com perfil desprezioso e aparentemente superficial mas que colocava em pauta uma questão tão grave quanto relevante: o *ethos* de uma geração traumatizada pelo cerceamento de suas possibilidades de expressão pelo crivo violento da censura e da repressão militar. Em cada poema-piada, em cada improviso, em cada rima quebrada, além das marcas de estilo da poesia marginal, pode-se entrever uma aguda sensibilidade para registrar – com maior ou menor lucidez, com maior ou menor destreza literária – o dia-a-dia do momento político em que viviam os poetas da chamada geração AI5 (HOLLANDA, 2018).

A superficialidade, apontada por Hollanda, associa-se, basicamente, à postura de muitos críticos em considerar o desbunde dos poetas marginais um projeto sem tratamento estético, acepção ingênua se observarmos a multiplicidade de formas literárias desenvolvidas neste período, haja vista os poemas realizados por Glauco Mattoso, que dialogam incessantemente com a tradição através do uso de sonetos, glosas e trovas rigorosamente metrificados e ritmados. Esta posição crítica relaciona-se à confluência de fatores artísticos desencadeados pelo desconforto do discurso acadêmico mediante o fenômeno literário posterior ao Movimento da Poesia Concreta e seu experimentalismo linguístico e ao Tropicalismo, que decantava uma abordagem popular<sup>7</sup>. Os textos da década de 1970 não podem ser avaliados meramente pelo “descuido formal” que apresentam. A postura dos poetas “marginais” rompe com o sistema literário vigente, “faz-se clara a recusa tanto da literatura classicizante quanto das correntes experimentais de vanguarda que, ortodoxamente, se impuseram de forma controladora e repressiva no nosso panorama literário” (HOLLANDA, 1998, p. 10-11). Notamos, ainda, um nítido “recoo estratégico” que esses poetas estabeleceram com a coloquialidade poética dos autores dos primeiros anos do modernismo de 1922, em que a tônica coloquial ganha status “de inovação e ruptura com o discurso nobre acadêmico” (HOLLANDA, 1998, p. 11). Dessa maneira, a literatura “marginal” rompe com a concepção de uma poesia hermética nos moldes de João Cabral de Melo Neto e, também, dos experimentos *verbocovisuais*<sup>8</sup> da poesia concreta. Vale acrescentar que o aspecto coloquial encontrado nos poemas deste período difere da condução dada pelos poetas do primeiro tempo modernista, já que as realizações marginais têm um teor mais ambíguo e uma crítica alegórica “mais circunstancial e independente de comprometimentos com um programa preestabelecido” (HOLLANDA, 1998, p. 11).

---

<sup>7</sup> Esta afirmação é ratificada por Heloísa Buarque de Hollanda (2004, p. 42).

<sup>8</sup> Este neologismo foi criado por James Joyce e empregado por Haroldo de Campos em *Teoria da poesia concreta* (2006) para designar o trabalho poético dos concretistas, no qual o poema seria concebido a partir da integração de três elementos: o verbal, o vocal e o visual.

Nesse contexto da literatura dita “marginal”, Pedro José Ferreira da Silva, paulistano, nascido em 1951, conhecido pelo seu pseudônimo Glauco Mattoso, cuja assinatura aparece pela primeira vez no poema “Kaleidoscópio”, publicado em 1974, inicia sua produção artística. O trocadilho do nome deriva de uma doença, o glaucoma, que acabou por cegar o poeta ainda nos anos de 1990, além de fazer clara referência ao poeta barroco Gregório de Matos, reconhecido pelos seus poemas satíricos proferidos à sociedade baiana do século XVII. Ao longo de sua carreira de eclética filiação às formas literárias, e em sintonia com a variedade de funções que exerce/exerceu – ensaísta, sonetista, editor, produtor, tradutor, ex-funcionário público do Banco do Brasil –, Glauco Mattoso dirige seu olhar fescenino para a vida. O adjetivo fescenino traduz-se em uma atitude caleidoscópica em que a unidade não é o que o poeta percorre, mas, sim, sugere, como aponta Susana Souto Silva em sua tese *O caleidoscópio Glauco Mattoso* (2008). Trata-se de um exercício artístico fragmentado e, ao mesmo tempo peculiar, à medida que lança seu olhar para a realidade que o circunscreve, na tentativa de, contraditoriamente, fazer-se visto e se ver no espetáculo daqueles que se sentem injustiçados, como observado nas seguintes palavras do poeta, retiradas de uma entrevista de 2011:

A cegueira, a homossexualidade e o fetichismo podem ser comparados a uma série de situações de inferiorização, exclusão ou repressão. Isso me coloca, alegoricamente, na posição de qualquer pessoa oprimida, em qualquer parte do mundo, seja um cego ou um perseguido político. Então, se minha condição serve de metáfora, estou exercendo a maior função que um escritor pode ter: identificar-se com seu público (MATTOSO, 2011).

Chama-nos a atenção, na fala de Glauco Mattoso, o caráter alegórico que o poeta atribui a si mesmo e à sua poesia. Metamorfoseando-se em várias posições sociais que reivindicam, democraticamente, acolhimento e respeito, a poesia de Mattoso torna-se instrumento para deslocar, refletir e ressignificar a realidade de muitos que anseiam por um lugar de fala.

Em “Palestra sobre lírica e sociedade”, Theodor Adorno tensiona exatamente a rigidez com que a crítica tradicional estrutura a categorização

do texto literário, visto que, para esta, a poesia lírica tem sua “essência precisamente em não reconhecer o poder de socialização” (ADORNO, 2003, p. 66), e seu caráter narcísico poderia nos direcionar a uma leitura de mera “demonstração de teses sociológicas”. Para evitar uma interpretação unilateral da lírica, Adorno (2003, p. 66) atenta-nos:

o teor [Gehalt] de um poema não é mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude de suas especificações que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal.

Dessa maneira, a qualidade do social depreendido da lírica se dá pelo tratamento estético realizado, e a partir dele o que era de cunho particular e íntimo pode antecipar um modo não distorcido e não submisso acerca do mundo objetivo. A esperança de quem lida com a lírica é, neste processo de “individuação”, extrair o universal, mesmo se arriscando a uma contingência existencial meramente isolada, como bem sinalizado por Adorno. Cabe destacar, neste momento, que “o pensar sobre a obra de arte está autorizado e comprometido a perguntar concretamente pelo teor social, a não se satisfazer com o vago sentimento de algo universal e abrangente” (ADORNO, 2003, p. 67).

A questão do “universal” assinalado por Adorno faz críticas ao idealismo alemão, principalmente, às postulações metafísicas de Hegel sobre a poesia lírica. Hegel vê a poesia como uma manifestação plena e total da subjetividade lírica, e esta se constrói a partir das imagens evidenciadas em um poema. Desse modo, a sobreposição das metáforas e a consequente disposição imagética sustentariam a particularidade do sujeito enunciativo. Delineia-se, portanto, uma visão idealista de romper com as contradições e oposições concebidas pela relação entre homem e mundo, pois a integração dos dois universos cindiria qualquer possibilidade de rompimento entre o interior e o exterior. A subjetividade lírica, assim, tem uma unidade que se edifica pelas imagens, fechando-se no seu próprio universo, evitando qualquer fratura e contradição da subjetividade expressa.

Theodor Adorno encaminha seu discurso para uma análise histórica e não metafísica. Em “Palestra sobre lírica e sociedade”, o pensador da Escola de Frankfurt desestabiliza o idealismo hegeliano quando coloca a sociedade como “unidade em si mesma contraditória”. A lírica exige um “protesto contra um estado social que todo indivíduo experimenta como hostil, alheio, frio, opressivo” (ADORNO, 2003, p. 69), o “espírito lírico” reage ao processo de “coisificação do mundo” que se desenvolve sorrateiramente desde a revolução industrial, adestrando e dominando a vida de todos.

Essa abordagem histórica possibilita-nos enxergar a subjetividade lírica como um reflexo direto das contradições e opressões promovidas pelo capitalismo industrial que expurgou a concepção de “liberdade artística” e de “totalidade subjetiva”, contrariando qualquer olhar idealista para a materialidade do poema. Adorno enxerga a poesia lírica como um artefato de resistência à mercantilização dos homens e, assim, o sujeito lírico também está imerso nas ambivalências produzidas socialmente, ele é a síntese de um desconforto consolidado pelo plano social decadente e sem esperanças. A unidade tão rogada pelos idealistas não atende mais à necessidade de um mundo repleto de incertezas, onde qualquer experimentação estética e artística resume uma luta para não se degenerar em coisa ou produto do interesse capitalista. Torna-se inviável acreditar em uma “liberdade” e “totalidade” expressivas que de alguma forma não estejam corrompidas pelas estratégias da sociedade do capital.

A problematização da subjetividade lírica realizada por Adorno não elimina a possibilidade de se tomar o objeto como mera confirmação de teses sociológicas. A fuga deste caminho ocorre “quando sua referência ao social revela nelas próprias [as composições líricas] algo de essencial, algo do fundamento de sua qualidade” (ADORNO, 2003, p. 66). O poema não é, segundo o pensador alemão, “mera expressão de emoções e experiências pessoais”, elas só são legitimadas na medida em que ganham formas estéticas, conquistando, assim, “sua participação no universal”.

Por mais que a questão social e de vida do poeta Glauco Mattoso esteja nitidamente articulada em seus versos, não podemos esquecer que a

matéria recordada e memorada é deslocada conforme o projeto literário do autor. O uso dado por ele à memória lírica<sup>9</sup> atesta o perfil contemporâneo dos autores, já que a alcunha de contemporâneo destaca “aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2010, p. 62). Os poetas recordam suas singularidades e particularidades excludentes e “escuras”, afrontando e debochando do sistema social e cultural construído pelo império do gosto burguês.

A postura de Glauco Mattoso em acionar “situações de inferiorização” coloca-nos, portanto, em uma lírica com alto “teor social” e essa característica permite observarmos não somente uma individualidade ou particularidade, ela se integra a uma totalidade ou unidade contraditoriamente forjada a partir do sujeito que se edifica na/pela linguagem. A poética de Mattoso “serve de metáfora” para procedermos a uma reflexão sobre o poder de resistência da literatura, uma vez que a incidência de um discurso de si remonta aos desdobramentos e às contradições que assombram a lírica e, conseqüentemente, a crítica moderna e pós-moderna, porquanto o tom crítico dado às obras que se desenrola desde o século XVII enfatiza o caráter duplo e lacunar existente entre o que é particular e o que seja universal, ou seja, as barreiras entre o subjetivo e o social não são tão nítidas.

As pontuações sobre os aspectos sociais das obras literárias parecem encontrar força no poema “Formal”, de Glauco Mattoso (2004, p. 45):

#### SONETO 955 FORMAL

Discute-se qual gênero é mais puro  
– haicai, soneto, glosa, oitava ou trova –  
e cada defensor mostra uma prova  
que num o verso é solto e noutro, duro.

Uns acham que este aqui tem mais apuro,  
enquanto aquele traz algo que inova;  
alguns mais radicais chamam de “cova”,

---

<sup>9</sup> Esta expressão é empregada por Paulo Henriques Brito (2000) no artigo “Poesia e memória”, no qual, fazendo uma leitura de ratificação dos valores hegelianos e da soberania da individualidade, o autor corrobora a argumentação sobre a importância da memória para as produções líricas.

"prisão", "túnel do tempo" e "quarto escuro".

Nem oito, nem oitenta: a poesia  
é boa ou má conforme o testemunho  
que dá de seu autor enquanto a cria.

Se sai-me redondinha, é que meu punho  
encaixa em cada sílaba outro dia  
vivido, sem minuta nem rascunho.

De imediato, o poeta escolhe o soneto para registrar o diálogo que tece com as formulações da crítica literária. Segundo Glauco Mattoso (2014, p. 243):

o soneto é uma forma imexível, uma forma consolidada, cristalizada, mas você não precisa mexer na forma. Você pode até brincar um pouco com a estrutura da forma, mas sem alterá-la; sem alterar os quatorze versos, o verso decassílabo, ou redondilha e etc. Agora, dentro dessa forma você tem infinitas possibilidades de mexer na temática, no discurso, na lógica. E é o que eu faço. O soneto que eu faço é muito diferente do soneto clássico nesse sentido, embora mantenha a estrutura.

A fala do poeta está impregnada de concepções formais do soneto, mas esta estrutura composicional, já consolidada pela práxis dos poetas em todo o ocidente e pela historiografia literária, recebe um tratamento diferenciado por Mattoso, ao aquecê-lo com discursos e temas que fogem à abordagem dada pela maioria dos poetas que registraram seus exercícios líricos nessa forma poética. O poeta não abandona a forma tradicional, mas a nutre com uma matéria testemunhal enriquecida pelos combates travados com a barbárie e a desumanidade que persistem rotineiramente em sua vida.

Os dramas pessoais se camuflam ou se edificam na tessitura poética do autor, destacando uma singularidade que se ancora nas angústias que o ser humano tem e, desse modo, a literatura se aproxima do leitor, criando um elo indissociável com o outro que lhe é comum e estranho. Dessa maneira, o soneto, mesmo em sua rigidez formal ou de conteúdo, será usado de outro modo, ganhando novos contornos a partir dos temas que deslocarão o sentido tradicional atribuído a essa forma; o caráter argumentativo do soneto dá

“infinitas possibilidades de mexer na temática, no discurso, na lógica”, e isto atribui ao processo criativo uma “liberdade” composicional mediada por um poeta que conhece os tratados de versificação poética e, dialeticamente, procura empreender novos usos para esta forma literária. Fica evidente a postura dessacralizadora que Glauco Mattoso pratica; a tradição literária não é abandonada, mas sofrerá questionamentos em um jogo declarado contra a rigidez e as normas que conduzem o sistema literário e a vida de todos. O poeta em questão é um leitor da tradição e não a encara com repúdio, pelo contrário, busca, num território elitista e conservador, espaço para suas angústias e aflições.

No poema “Formal”, logo no primeiro verso, a indeterminação do sujeito referente à forma verbal “discute-se” já atesta o caráter irônico e provocador do poeta. O assunto é “qual gênero é mais puro” e, no decorrer da primeira estrofe, são enumeradas seis formas líricas de composição, indo de uma forma mais espontânea (“haicai”), passando pelo “soneto” (de caráter argumentativo) até chegar a formas mais populares (“glosa” e “trova”), valendo-se dessas enumerações para proceder a uma crítica que se desenvolve a partir do axioma do “grau de pureza” que cada uma das estruturas pode revelar. Como se a poesia mais pura estivesse condicionada meramente à forma e não ao conteúdo nela inscrito.

Os rodeios e os circunlóquios produzidos pela crítica literária, que busca provar o que cada forma guarda em sua essência composicional, provoca uma contradição inerente às formulações acerca do propósito primeiro do fazer artístico: manifestar o humano, subordinando o que se deseja expressar à forma, e não o contrário. O gênero mais “puro” está condicionado a um posicionamento mais “duro” ou “solto” daquele que o manuseia. Assim, neste poema, um sujeito lírico, de maneira paradoxal, usa do soneto para argumentar sobre o valor doutrinário da crítica, a qual se atenta mais para o caráter estético do que ético da obra literária, produzindo um saber que amarra o discurso à forma e, nesse sentido, incita uma orientação hierárquica de como se proceder e valorizar o artefato artístico.

A visão do poeta alinha-se à concepção que ele próprio caracteriza como desbunde. Em *O que é poesia marginal* (1981), Mattoso faz uma análise das produções literárias da década de 1970 e argumenta sobre o fato de elas

não resultarem de um trabalho “coletivo ou grupal orientado e posicionado contra ou a favor de determinados conceitos” (MATTOSO, 1981, p. 29), desenvolvendo uma argumentação apoiada na “desorganização”, “desorientação” e “desinformação” como “traços comuns à maioria dos autores da época”. Estas características grifam a pluralidade de motivos e justificativas que desestabilizam por completo a tentativa de uniformizar o fenômeno artístico deste período, seja pelo rompimento com as editoras de prestígio, seja pela consequente divulgação das obras em forma de panfletos. Assim:

O fato é que a poesia do desbunde não se prende a diretrizes estéticas nem políticas, e esse descompromisso resulta num tratamento irreverente, irônico, de todos os temas, indistintamente, fato que também reflete uma visão crítica da sociedade (e portanto uma atitude política), porém com bom humor (MATTOSO, 1981, p. 46).

No segundo quarteto de “Formal”, o teor radical atribuído à forma literária, “cova”, “prisão”, “túnel do tempo” e “quarto escuro”, direciona-nos às metáforas que vários poetas utilizaram para se referirem à forma: Bocage (2018), em “Soneto ditado na agonia”<sup>10</sup>, vê no soneto uma “cova” que lhe conduzirá à eternidade; Carlos Drummond de Andrade (2007), no poema “Quarto escuro”<sup>11</sup>, sugere que o sujeito lírico está condenado pelos antigos a esta forma. Esses exemplos são utilizados para destacar o diálogo que o poeta Glauco Mattoso tece com a tradição, ao mesmo tempo em que não se limita a estabelecer um único destino às expressões humanas, embora estas exijam

---

<sup>10</sup> “Já Bocage não sou!... À cova escura/ Meu estro vai parar desfeito em vento.../ Eu aos Céus ultrajei! O meu tormento/ Leve me torne sempre a terra dura;// Conheço agora já quão vã figura, / Em prosa e verso fez meu louco intento:/ Musa!... Tivera algum merecimento/ Se um raio da razão seguisse pura.// Eu me arrependo; a língua quasi fria/ Brade em alto pregão à mocidade, / Que atrás do som fantástico corria:// Outro Aretino fui... a santidade/ Manchei!... Oh! Se me creste, gente ímpia, / Rasga meus versos, crê na eternidade!”. (BOCAGE, 2018).

<sup>11</sup> “Por que este nome, ao sol? Tudo escurece/ de súbito na casa. Estou sem olhos./ Aqui decerto guardam-se guardados/ sem forma, sem sentido. É quarto feito/ pensadamente para me intrigar./ O que nele se põe assume outra matéria/ e nunca mais regressa ao que era antes./ Eu mesmo, se transponho/ o umbral enigmático, / fico a ser, de mim desconhecido./ Sou coisa inanimada, bicho preso/ em jaula de esquecer, que se afastou/ de movimento e fome. Esta pesada/ cobertura de sombra nega o tato, / o olfato, o ouvido. Exalo-me. Enoiteço./ O quarto escuro em mim habita. Sou/ o quarto escuro. Sem lucarna./ Sem óculo. Os antigos/condenam-me a esta forma de castigo.” (ANDRADE, 2007, p. 931- 932).

formas para terem o estatuto de universalidade. Nesse sentido, há uma relação paradoxal no trabalho poético de Glauco Mattoso, tanto pelas escolhas das formas quanto pelo resgate intertextual que empreende com outros escritores consagrados pela tradição.

A “qualidade” do conteúdo, segundo o eu lírico de Glauco Mattoso, só pode ser aferida através do “testemunho” que a poesia “dá de seu autor enquanto a cria” e, assim, a poesia e a vida entrelaçam-se, formando uma unidade de impossível desmembramento e, por outro lado, imersa no universo narcísico onde as areias da memória serão remanejadas conforme as necessidades do criador. Toda cri(ação), de alguma maneira, implica uma ação orientada no processo de realização artística e, assim, há um grau de artificialidade e encenação no deslocamento feito pelo artista das memórias recordadas e, posteriormente, ressignificadas no poema. O valor testemunhal do poema não implica uma verdade absoluta sobre o sujeito, mas nos direciona a pensar que este recurso é uma estratégia artística em que a ausência de limites entre sujeito lírico e empírico seja a “chave mestra” do projeto coprofágico de Glauco Mattoso.

O último terceto cria uma atmosfera de entrecruzamento de três instâncias que orbitam o processo de criação: o corpo (“punho”), a escrita (“sílaba”) e a experiência (“vivido”). O sujeito lírico apresenta-nos uma concepção de poesia de negociação, “sem minuta”, “nem rascunho”, como se o vivido tivesse o tamanho e o som de cada palavra recolhida nos versos engendrados. A existência do sujeito lírico de Glauco Mattoso se dá via palavra rememorada e marcada pela condição humana do poeta. Se associarmos a rima *testemunho*, *punho*, *rascunho* à concepção de poesia construída no poema, temos a imagem de um ofício que se realizará a partir do que é experimentado, sendo, portanto, atravessado pelo individual. Vale destacar, neste momento, que o íntimo de alguma maneira é atingido pelo social e, no caso do poeta analisado, sua particularidade “implica o protesto contra uma situação que todo indivíduo experimenta como hostil, alienada, fria e opressiva” (ADORNO, 2003, p. 69).

A menção intertextual a Bocage, anteriormente mencionada, pode ser ratificada pelo poema “Convicto”, de Glauco Mattoso, no qual, revisitando o soneto de Bocage, “Soneto ditado na agonia”, o poeta reflete sobre o lugar da

sua poesia na tradição, levando-nos a pensar sobre a necessária relação entre obra, público e reconhecimento:

SONETO 235 CONVICTO

Não pensem que pretendo renegar  
aquilo que em soneto tenho escrito.  
Posar de arrependido, de contrito,  
é ponto a que jamais quero chegar.

Bocage e Kafka ocupam seu lugar  
ainda que "Me rasguem!" tenham dito.  
O meu lugar, minúsculo, restrito,  
ficou inda menor após cegar.

Portanto, palmo a palmo, é meu terreno,  
do qual não abro mão nem na agonia,  
malgrado todo o torpe e todo o obsceno.

Palmilham-no outros pés, minha mania.  
No verso pode ter metro pequeno.  
Na língua, não se esgota nem se expia.  
(MATTOSO, 2018).<sup>12</sup>

Neste poema da “fase cega”<sup>13</sup> do poeta, notamos a consciência de que o espaço no cânone literário para sua literatura é “minúsculo”. Mesmo aludindo a dois escritores já consagrados pela crítica, Bocage e Kafka, nos quais observamos também a ironia e a crítica em relação à sociedade burguesa, Glauco Mattoso vê seu lugar desprestigiado ainda mais depois de sua condição de cego. Tal constatação nos faz refletir sobre quais seriam as implicações para este desabafo. As obras do poeta encontram pouco espaço devido aos temas que abordam: a podolatria, a cegueira, a homossexualidade e o sadomasoquismo. Quem se interessaria pelas obras do poeta em torno de

---

<sup>12</sup> As referências bibliográficas dos poemas e da fortuna crítica utilizadas nesta reflexão foram extraídas do sítio pessoal do poeta analisado e, muitas vezes, as informações veiculadas não são completas.

<sup>13</sup> A crítica literária costuma dividir a obra de Glauco Mattoso em duas fases, a “visual” e a “cega”, sendo esta caracterizada pelas produções artísticas realizadas após a cegueira total do poeta. É oportuno destacar que, nesta fase, ocorre a dominância do soneto como forma de composição literária, como bem pontuado por Winnie Wouters Fernandes Monteiro (2012) no artigo “Os sonetos na obra de Glauco Mattoso”.

tais temas? As líricas obscenas e satíricas de Bocage e as prosas de Kafka, que tratam das maneiras como os sujeitos se relacionam com a alienação e a desumanização, encarregam-se, cada uma a sua maneira e estilo, de frisar as exigências que o mundo pós-industrial fez ao artista no contexto em que as estratégias para consolidar uma nova forma social dominante tornam-se um imperativo<sup>14</sup>. Esta longa afirmação também pode ser proferida em relação a Glauco Mattoso, como já bem pontuamos. Portanto, cabe-nos somente transformar os questionamentos acima em afirmações, pois os escritores mencionados se assemelham à figura do “poeta maldito”<sup>15</sup>, por empreenderem uma literatura que decanta toda rejeição e rebeldia frente aos padrões e às normas sociais. Entretanto, Glauco Mattoso, além de sua militância “em função dos avanços da literatura”, promove uma “ação afirmativa gay, podólatra e sadomasoquista” (PIETROFORTE, 2017, p. 71) e, talvez, este seja o motivo pelo qual sua poética não encontre um espaço consagrado, como ocorre com Bocage ou Kafka, e esta premissa valorativa do artefato literário é assim sinalizada pelo poeta: “A minha literatura não vai ser nunca tão popular quanto a de Drummond ou Vinícius, por exemplo. Eu não vou ser tão lido quanto eles” (MATTOSO, 2014, p. 244).

O leitor de Glauco Mattoso, além de se deparar com temas profanos em um espaço completamente sacralizado, o da poesia, encontra, também, uma erudição poética, enriquecida pela intertextualidade, pelos trocadilhos, pelos experimentalismos linguísticos, pela heteronímia e por um diálogo constante com a tradição literária. A aparente coloquialidade dos seus textos mascara todo o trabalho estético que seus poemas desenvolvem, exigindo um perfil de leitor diferenciado. O tom coloquial de sua escrita também é uma estratégia marginal, no sentido em que o coloquial não é mero desconhecimento das estruturas da língua materna, mas é, sobretudo, uma postura política de enfrentamento em relação ao distanciamento que a poesia

---

<sup>14</sup> Estas pontuações acerca de Bocage e Kafka foram articuladas, respectivamente, por Eloísa Porto Corrêa (2013) e Bruno Andrade de Sampaio Neto (2017).

<sup>15</sup> Do francês *poète maudit*, os poetas malditos são aqueles que rejeitam qualquer imposição, recusando vincular-se à ideologia dominante, postura encontrada em escritores como: Paul Verlaine, Charles-Pierre Baudelaire, Arthur Rimbaud, Edgar Allan Poe, Alejandra Pizarnik, Paulo Leminski, Torquato Neto, Ana Cristina César, entre outros.

parnasiana<sup>16</sup>, consagrada pelo público elitista do século XIX e XX e combatida pelos modernistas de 1922, desencadeou a partir de uma limitação e da exclusão do leitor pouco instruído. As características da literatura marginal apontadas pela crítica e pontuadas anteriormente são identificáveis em Glauco Mattoso, mas, ao mesmo tempo, o poeta se distancia delas pelo trabalho estético que desenvolve, enquadrando-se numa aceção de marginalidade artística que vai além das empreendidas pelos poetas contemporâneos a ele, uma vez que o “desleixo” estético não faz parte do projeto literário do autor. E isto se confirma a partir das seguintes palavras de Mattoso:

Minha marginalidade sempre teve essa mescla de erudição desde o início. Isso já foi apontado pelo José Paulo Paes. Jorge Schwartz, da USP, também já tinha dito que eu sou o marginal entre os marginais, um marginal à margem. Segundo ele, eu não faço aquela coisa tão espontânea, tão coloquial quanto os marginais faziam. Eu misturo a isso a erudição. E isso devido a minha formação de bibliotecário e também o meu autodidatismo, que precedeu a escolha do curso. Eu tenho uma tendência ao enciclopedismo. Aquela mania de “verbetar” tudo, fazer uma coisa sobre cada assunto, de tentar cobrir todos os campos do conhecimento. Isso é uma mania de quem estudou filosofia também, pois as pessoas que estudam filosofia ficam com essa mania metodológica de tentar classificar o conhecimento, catalogá-lo e enquadrá-lo em categorias. E eu sempre fiz isso. De uma forma meio brincalhona, mas sempre fiz. E acho que um pouco da minha preocupação “biblioteconômica” acabou passando para a literatura que eu faço. Eu acho que isso é uma atitude de defesa também, porque sendo deficiente eu preciso me proteger em cima do que eu já li, me resguardar na minha bagagem (2014, p. 244).

---

<sup>16</sup> As seguintes palavras de Iumna Simon e Vinícius Dantas (1985) ratificam nossas colocações: “Esta corrente apregoava padrões de contenção e impassibilidade que atendiam a veleidades de esteticismo franco-grego-latino de nossas elites. Encarnou desse modo um conceito de Belas Letras perfeitamente adequado às pretensões de elegância e superioridade de uma burguesia meio austera meio mundana” (SIMON; DANTAS, 1985, p. 48).

Obviamente que, nesses dizeres, já se observa o olhar de um poeta-crítico<sup>17</sup> com visão revolucionária, na medida em que a formação intelectual e a compulsão pelo conhecimento criam um estágio paradoxal de formulação poética, pois um leitor desavisado e desatento depara-se com poemas marcados pela coloquialidade e por uma linguagem mais acessível a qualquer público. No entanto, este recurso estilístico de influência modernista e reincidente na literatura “marginal” se verga a uma estratégia política de resistência que opera sob as contradições do projeto coprofágico de Glauco Mattoso, o qual se desenvolve mediante o uso consciente da tradição, aliando conhecimento e senso crítico acerca do que já se encontra estabilizado pelo cânone literário brasileiro. Nesse sentido, a condução discursiva e temática dos textos do poeta acaba por desestabilizar ainda mais os discursos ultraconservadores da crítica, segundo a qual:

a literatura não teria cor, nem sexo, buscando desqualificar os discursos alheios, chamando “muletas para a poesia” – e outras ofensas que tendem à estupidez – às literaturas afirmativas. Tudo se passa como se o cânone não fosse feito por homens brancos, heterossexuais, católicos, capazes de valorizar o que não fere a tradição, a família e a propriedade privada (PIETROFORTE, 2017, p. 75).

Portanto, acreditar que o cânone literário não resulte dos dispositivos articuladores e hegemônicos para a estabilização e naturalização de uma ética e estética burguesa e capitalista, que exclui modos de ser, agir e criar distintos dos valores socioculturais forjados pela meta homogeneizadora e consolidadora da classe dominante, é, no mínimo, ingenuidade, já que o estranho e desnaturalizado encaminha o artístico para um enfrentamento e confronto com o sistema literário e, conseqüentemente, político das

---

<sup>17</sup> “Seduzidos pelas construções da razão crítica, muitos poetas modernos converteram a poesia em espaço de reflexão crítica e de debate sobre si mesma, propondo-se também a suplementar o trabalho criativo através de textos teóricos sobre questões pertinentes ao fazer literário, ensaios sobre outros autores e outras obras que lhes são afins, bem como reflexões mais generalizadas sobre a poesia e a cultura do seu tempo e do passado. Pode-se dizer que essa prática, fundada na aliança explícita entre criação e reflexão, marcou pelo menos a metade da história da poesia moderna ocidental e ainda vigora, com outros matizes, no cenário crítico contemporâneo [...]” (MACIEL, 1994, p. 76).

estruturas sociais e culturais. A poética de Glauco Mattoso transgride as regras e, nesse sentido, o exercício do poeta se dá através das tensões que ele proporciona ao desenvolver, em formas literárias tradicionais, temáticas que não fazem parte do gosto burguês, uma vez que elas serão ocupadas por conteúdos de si, e estes rompem com o olhar conservador que a crítica direciona ao fazer lírico, o qual está impregnado por juízos que, muitas vezes, se consolidaram sob a crença em uma totalidade lírica de cunho hegeliana. Nesse aspecto, os poemas de Glauco Mattoso constroem uma poética do excesso, pois a harmonia clássica da versificação e do ritmo será arquitetada com vocábulos coloquiais e, muitas vezes, provenientes do universo fetichista do poeta. A tensão promovida entre o que a tradição estética normaliza e o profano da vida é o que dá aos poemas de Glauco Mattoso uma tônica “arrogante”. O poeta é um conhecedor das técnicas e engenhos clássicos e assume, com confiança excessiva em si, uma posição lírica debochada e irônica para afrontar e deslocar o sistema literário tradicional.

## Referências

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge M. B. De Almeida. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2003, p. 65-89.

ANDRADE, Carlos Drummond. Quarto escuro. In: *Poesia completa*: conforme as disposições do autor. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007, p. 931-932.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros textos*. Chapecó, SC: Argos 2010.

BOCAGE, Manuel Maria de Barbosa l'Hedois du. *Soneto ditado na agonia*. Disponível em: [www.luso-poemas.net/modules/news/article.php?storyid=212657](http://www.luso-poemas.net/modules/news/article.php?storyid=212657), acesso em: 21/05/2018.

BRITTO, Paulo Henriques. Poesia e memória. In: PEDROSA, Célia. *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000, p. 124-131.

BUTHER, Judith. *Problemas de gênero*: Feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar – 4ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 4. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

CORRÊA, Eloísa Porto. Uma revolução chamada Bocage: inadaptação e libertação. In: *Caligrama*, Belo Horizonte, v. 18, n. 1, 2013, p. 75-96.

FERREIRA, Glauco B. QWOCMAP: (Auto) Representações de mulheres queer e “de cor” e sua produção audiovisual nos EUA. In: *Revista Artemis*, Edição V. 14, ago-dez, 2012, p. 68-86, disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/viewFile/14288/8166>, acessado em 17/06/2018.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Prefácio. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *26 poetas hoje*. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1998, p. 9-14.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970*. 5. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *A poesia marginal*. Disponível em: <https://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/a-poesia-marginal/>. Acesso em: 13 maio 2018.

MACIEL, Maria Esther. Poéticas da lucidez. Notas sobre os poetas-críticos da modernidade. In: *Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 2, p. 75-96, out. 1994.

MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1981.

MATTOSO, Glauco. Aos 60 anos, o poeta Glauco Mattoso faz revisão irônica de sua obra. [23/07/2011]. Entrevista concedida a Guilherme Freitas. São Paulo: *O Globo*. Prosa. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/aos-60-anos-poeta-glauco-mattoso-faz-revisao-ironica-de-sua-obra-393913.html>. Acesso em: 23 mar. 2018.

MATTOSO, Glauco. *Poesia Digesta*. São Paulo: Landy, 2004.

MATTOSO, Glauco. *Soneto 235 convicto*. Disponível em: <http://www.elsonfrees.com.br/sonetario/psicografado.htm>. Acesso em: 25 maio 2018.

MATTOSO, Glauco. Conversando com Glauco Mattoso – O processo criativo do escritor maldito. Entrevista concedida a Ana Paula Aparecida Caixeta e Rosimara Richard. *Uniletras*, Ponta Grossa, v. 36, n. 2, p. 235-248, jul/dez. 2014. Disponível em: <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/uniletras>.

MONTEIRO, Winnie Wouters Fernandes. Os sonetos na obra de Glauco Mattoso. In: *Revista Estação Literária*, Londrina, Volume 9, p. 37-53, jun. 2012, disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/EL>.

NETO, Bruno Andrade de Sampaio. *Ideologia e absurdo na obra de Kafka*. 2017. Tese (Pós-Graduação em Ciências Sociais) – Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

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

PEDROSA, Celia. Poesia e crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise, expansão. In: *Estudos Avançados* 29, 2015, p. 321 – 333.

PEDROSA, Celia. Poesia, contemporaneidade e endereçamento. In: *Matraga*, v.17, n.27, jul./dez. 2010, p. 168- 171.

PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim. Conhecer Glauco Mattoso. In: *Texto Poético*, v. 13, n.22, p. 70-96, jan/jun. 2017.

POMBO, Mariana Ferreira. Desconstruindo e subvertendo o binarismo sexual e de gênero: apostas feministas e *queer*. In: *Periódicus*, Salvador, n.7, v.1, maio-out. 2017, p. 388-404.

SILVA, Susana Souto. *O caleidoscópio Glauco Mattoso*. Tese (doutorado em Letras e Linguística: Estudos Literários) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2008.

SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinícius. Poesia ruim, sociedade pior. *Novos Estudos*. nº 12, 1985, p. 48-61.

WITTIG, Monique. *El pensamiento heterossexual y otros ensayos*. Trad. Javier Sáez y Paco Vidartes. Barcelona: Editorial Egales, 2006.

Recebido em 20 de julho de 2020.

Aceito em 30 de outubro de 2020.

# CIDADE *STRAIGHT* VERSUS CIDADE DISSIDENTE: A *STREET ART* COMO DEMARCAÇÃO DO LUGAR EM LISBOA<sup>1</sup>

Marcelo de Trói<sup>2</sup>  
Susana Batel<sup>3</sup>

**Resumo:** O artigo discute aspectos da formação do espaço urbano em Lisboa na sua relação com a mobilidade e de que maneira a *street art* tem se configurado enquanto expressão ativista de outros sujeitos (i)móveis da cidade. A análise leva em conta a presença do automóvel como estruturante da cidade sexualizada e as expressões urbanas produzidas por mulheres e coletivos artísticos como forma de resistência e demarcação do lugar e da mobilidade. Os estudos queer, a sociologia, a antropologia urbana e a filosofia compõem o arsenal teórico que dão suporte a essa investigação multidisciplinar.

**Palavras-Chave:** Cidade. Street art. Mobilidade. Corpos dissidentes.

## STRAIGHT CITY *VERSUS* DISSIDENT CITY: STREET ART AS A DEMARCATION OF THE PLACE IN LISBON

**Abstract:** The article discusses aspects of urban space formation in Lisbon in its relation to mobility and how street art has been configured as an activist expression of other (i)mobile subjects in the city. The analysis takes into account the presence of the automobile as the structuring of the sexualized city and the urban expressions produced by women and artistic collectives as a form of resistance and demarcation of the place and mobility. Queer studies, sociology, urban anthropology and philosophy make up the theoretical arsenal that supports this multidisciplinary research.

**Keyword:** City. Street art. Mobility. Dissident bodies.

---

1 Esse artigo é parte do resultado da investigação realizada pelo autor, em 2020, no estágio de doutorado sanduíche no Instituto Universitário de Lisboa (Cis-IUL) com financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior/Ministério da Educação do Brasil.

2 Doutorando em Cultura e Sociedade no Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos (UFBA) e pesquisador do Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades. E-mail: troi.marcelo@ufba.com.

3 Investigadora integrada do Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL), Cis-IUL, Lisboa, Portugal. E-mail: Susana.Batel@iscte-iul.pt.

## Introdução

As relações entre o espaço urbano e as suas corporeidades fazem parte de estudos no campo da sociologia, antropologia, arquitetura e urbanismo, e também da arte. Tenta-se mapear e compreender a maneira como são constituídas as relações nas cidades enquanto formações histórico culturais sob influência de grupos que atingiram a hegemonia e com a resistência de grupos não-hegemônicos, minorizados, subalternos, que não encontram no espaço citadino o que Henri Lefebvre (2001) definiu, ainda nos anos 60, como o direito à cidade.

Na cidade forjada pelo disciplinamento e por diversas normatividades, palco de um machismo estrutural onde a feminilidade não encontra espaço de expressão (PRECIADO, 2017), qual a maneira que corpos dissidentes (TROI, 2018) fazem frente às imposições de uma urbanidade que mais exclui que inclui? Que estratégias de resistência e demarcação da cidade, em particular relacionadas com a arte urbana, podem ser mapeadas em Lisboa a respeito desses conflitos? Em que medida a *street art* tem sido usada como um ativismo para discutir questões de gênero e sexualidade? Como tais expressões se movem pela cidade?

No intuito de responder a essas questões, o objetivo desse texto é, primeiro, aprofundar a relação entre as mobilidades e a formação do espaço urbano, principalmente no que diz respeito ao uso do carro como normatividade, elemento que contribui com o esvaziamento das áreas centrais e a alienação e a falta de interação na cidade; Segundo, pretende-se pensar a *street art* como percepção e construção de discussões emergentes em Lisboa, ressaltando como essa expressão urbana tem sido utilizada como estratégia ativista de corpos dissidentes e reivindicação do lugar.

Assim, na primeira parte do texto, serão apresentados os contextos da mobilidade para a construção do espaço urbano e depois um panorama sobre o *graffiti* e a *street art* na cidade de Lisboa, principalmente em seus aspectos identitários e políticos. Em seguida, haverá um esforço para pensar essas produções textuais/culturais nos muros da cidade como emergência de novos sujeitos e em conexão com os ativismos das dissidências sexuais e de gênero (TROI, 2018; COLLING, 2019). Nessa parte do texto será importante

discutir a presença de mulheres e de trabalhos do coletivo Pixa Bixa como dissidência da própria *street art* em Lisboa.

### **Impérios dos normais, carrocracia e a formação do espaço *straight***

Sobre o Império dos Normais, o filósofo Paul B. Preciado afirma:

O Império dos Normais, desde os anos 1950, depende da produção e da circulação em grande velocidade do fluxo de silicone, fluxo de hormônio, fluxo textual, fluxo das representações, fluxo de técnicas cirúrgicas, definitivamente, fluxo dos gêneros. Com certeza, nem tudo circula de maneira constante e, sobretudo, os corpos não retiram os mesmos benefícios dessa circulação: é nessa circulação diferencial de fluxos de sexualização que se desempenha a normalização contemporânea do corpo (PRECIADO, 2011, p. 13).

A normalização e disciplinamento que servirá de referência para todas as outras subjetividades dependem essencialmente da produção e reprodução de padrões comportamentais ligados a valores hegemônicos que também são moldados pela subjetividade. Para Preciado (2017, p. 14), tanto o trabalho discursivo quanto o técnico, e nesse último inclui-se a arquitetura, o urbanismo e o cinema, por exemplo, são produtos de um sujeito sexual. Isso equivale a dizer que as nossas subjetividades forjam e interpretam o mundo objetivo e material. Ao identificar a velocidade com um dos códigos semiótico-técnicos da masculinidade heterossexual branca, *straight* (PRECIADO, 2018, p. 130), o filósofo não deixa de permitir relacionar os carros, expoentes do novo paradigma da velocidade moderna, como pertencentes a essa normatividade. Paul Virilio (2006) também estabeleceu as relações intrínsecas entre velocidade e política na chegada do século XIX e de como as revoluções industriais modificaram o percurso da humanidade.

A história humana é permeada por objetos que criam agência em nossas subjetividades. Nesse ponto, o carro se apresenta como um modelador de subjetividades na cidade a partir do século XX. O sistema automobilista ou a carrocracia (TROI, 2017) se configura como um fenômeno global (URRY, 2004; DEMOLI E LANNOY, 2019) e o automóvel tem constituído nos últimos

100 anos a “normalidade” da paisagem urbana contemporânea, provocando diferenciações no espaço da cidade; Sheller (2004, p. 221-222 – aspas da autora) caracteriza as sociedades de automobilidade como aquelas “[...] nas quais a ‘liberdade coercitiva’ de dirigir molda espaços públicos e privados de todas as escalas e tipos”<sup>4</sup>.

Ao analisar a presença do automóvel em Portugal entre 1920-1950, Maria Luísa Oliveira e Sousa (2013) demonstrou como ele se constituiu enquanto um objeto masculino e de como as mulheres passaram a ser estigmatizadas:

As condutoras ameaçavam a masculinidade e a identidade dos condutores e, por isso, foram feitas tentativas de lhes limitar o acesso à condução através de argumentos pseudo-biológicos que reforçavam uma separação das esferas, afirmando a incapacidade das mulheres de se concentrarem por estarem habituadas a serem protegidas e cuidadas pelos homens e, por isso, adoptarem um comportamento irresponsável e egoísta na estrada (SOUSA, 2013, p. 116 – grafia da autora).

Apesar da democratização do acesso ao automóvel nos dias de hoje, o que não necessariamente deveria se converter em algo apenas positivo em virtude das consequências nefastas do seu uso para o meio ambiente –, é evidente que o carro sempre foi e de muitas formas ainda é um artefato da masculinidade (AVERY, 2012). Por exemplo, apenas a partir de 2018 as mulheres tiveram o direito de dirigir na Arábia Saudita<sup>5</sup>. Nos Estados Unidos, pesquisas revelaram que “enquanto mulheres e homens podem ser atraídos pela potência da velocidade do carro, os velocistas tendem a ser do sexo

---

4 Tradução dos autores, no original em inglês: “[...] in what might be characterized as ‘societies of automobility’ in which the ‘coercive freedom’ of driving shapes both public and private spaces of all scales and kinds (Sheller and Urry, 2000; Urry, 2004). Yet most practical efforts at promoting more ‘ethical’ forms of car consumption have been debated and implemented as if the intense feelings, passions and embodied experiences associated with automobility were not relevant”.

<sup>5</sup> Um decreto real emitido pela monarquia absolutista de Salman bin Abdulaziz Al Saud, em Setembro de 2018, garantiu às mulheres o direito de conduzir. A notícia foi divulgada pelo site das Nações Unidas no Brasil em publicação do dia 29 jun. 2018, disponível em: <<https://nacoesunidas.org/mulheres-conquistam-direito-de-dirigir-na-arabia-saudita/>>. Acesso em: 28 jun. 2020.

masculino” (LUTZ, FERNANDEZ, 2010, p. 23)<sup>6</sup>. Historicamente, como apontam Demoli e Lannoy (2019, p. 14), os críticos masculinos se levantaram contra o acesso feminino ao automóvel porque ele corromperia a “esfera do lar”. Por outro lado, Cara Daggett (2018) cunhou o termo “petromasculinidade” para descrever uma combinação nociva entre negacionismo climático, racismo e misoginia, o que se relaciona fortemente com a história do automóvel e a formação das cidades contemporâneas<sup>7</sup>. Essa constatação também se aproxima da definição do perfil dos indivíduos negacionistas na Suécia, em estudo realizado por Anshelm e Hultman (2014). Para eles, os céticos do clima podem ser compreendidos como sendo “ligados à masculinidade da modernidade industrial” que estaria em pleno declínio.

Assim, fenômenos globais permeiam esse artefato moderno que interfere nas subjetividades e ganham protagonismo nas áreas metropolitanas de cidades como Lisboa, porque o carro conquistou relevância a partir da suburbanização da urbe que passou a ser um local de passagem, esvaziada, com a população sendo empurrada para localidades distantes que exigem deslocamentos diários e tráfego intenso. Dados do inquérito sobre mobilidade do Instituto Nacional de Estatística (2018) demonstram que 60% dos 5, 4 milhões de deslocamentos/dia na Área Metropolitana de Lisboa<sup>8</sup> foram feitos em transporte individual e apenas 16% em transporte público.

Enquanto componente dessa paisagem normatizada e masculinizada, o automóvel contribuiu para formar essa cidade sitiada, onde o espaço será experimentado de maneira diferente a partir do gênero de quem circula pela urbe: “A produção de sujeitos desviados na modernidade é inseparável da modificação do tecido urbano, da fabricação de arquiteturas políticas específicas nas quais esses sujeitos circulam, se adaptam e resistem à normalização” (PRECIADO, 2017, p. 11).

---

<sup>6</sup> Tradução dos autores, no original em inglês: “While both women and men can be attracted to the car’s power-through-velocity, speeders tend to be male”.

<sup>7</sup> Sobre o tema consultar Hultman (2013).

<sup>8</sup> A Área Metropolitana de Lisboa é formada por 18 municípios com população estimada em 3, 1 milhões de pessoas, enquanto a cidade de Lisboa conta com mais de 504 mil habitantes (COSTA, 2016).

A cidade é o local de inscrição das normativas corporais como apontou Richard Sennett ao estudar a formação de padrões corporais em diversas épocas, da Grécia à Roma, passando pela cidade contemporânea:

Imagens ideais do corpo humano levam à repressão mútua e à insensibilidade, especialmente entre os que possuem corpos diferentes e fora do padrão. Em uma sociedade ou ordem política que enaltece genericamente “o corpo”, corre-se o risco de negar as necessidades dos corpos que não se adequam ao paradigma (SENNETT, 2003, p. 22 – aspas do autor).

Assim, para Sennett, há um “corpo político” que exerce o poder e “cria formas urbanas” com imagens dominantes que criam um “processo de transferência para a cidade” (idem). Ele demonstra que, ao logo dos séculos, essa cidade também abrigou “exilados”:

Todos esses aspectos da experiência urbana – diferença, complexidade, estranheza – sustentam a resistência à dominação. Essa geografia urbana, difícil e surpreendente, é que nos acena com uma promessa específica, baseada em valores morais, e pode abrigar os que se sentem como exilados no Paraíso (SENNETT, 2003, p. 24-25).

Sennett (2003, p. 18) vai pontuar ainda como o automóvel na cidade e a condição física do corpo em deslocamento reforçam a desconexão do espaço: “Em alta velocidade é difícil prestar atenção à paisagem”. Simmel também argumentou que o olho é uma “conquista sociológica” (apud URRY, 2004, p. 30) e olhar para o outro afeta as conexões e interações dos indivíduos, o *face-to-face* responsável pela reciprocidade. O sistema automobilista com suas “gaiolas de ferro” (*iron cages*) impede essas interações, transformando muitas cidades em ambientes para carros, “locais de mobilidade dentro dos quais os motoristas são isolados enquanto residem dentro do carro” (MORRIS, 1988 apud URRY, 2004, p. 30)<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Tradução dos autores, no original em inglês: “And they then exert spatial and temporal dominance over surrounding environments, transforming what can be seen, heard, smelt and tasted (the spatial and

## Corpo dissidente e artivismos

A normalidade se impõe como paradigma a partir do aparelho do Estado, das instituições, dos dispositivos e tecnologias de controle e da construção da ideia de anormalidade (FOUCAULT, 2001). A mobilidade também se constituiu enquanto signo da normalidade e do disciplinamento das cidades. Para o ecofeminismo queer (GAARD, 2011), que aproximou o ecofeminismo das questões e estudos queer<sup>10</sup>, a cidade deve ser lida como uma construção social histórica a partir da heterossexualidade compulsória. Algumas evidências estão no incentivo da migração de casais heteros na colonização do Oeste norte-americano, na construção de espaços públicos na Europa do século XIX para as demonstrações pública de afeto dos “normais” e na constatação de que o espaço urbano é muito mais perigoso para as pessoas com gênero e sexualidade dissidentes (MORTIMER-SANDILANDS, 2011, p. 185). Os ecofeminismos queer estabeleceram ligações entre a opressão das mulheres, o erótico e a natureza, reexaminando períodos históricos para demonstrar que não era apenas o gênero que determinava as opressões, mas também a sexualidade e outras práticas eróticas. Esse exercício levou “às raízes de uma ideologia na qual o erótico, as sexualidades queer, as mulheres, as pessoas não brancas e a natureza estão todos conceitualmente interligados” (GAARD, 2011, p. 218).

Ao narrar acontecimentos de sua vida pessoal e contextualizar questões históricas como o fatos das travestis terem sido perseguidas e mortas na cidade de São Paulo durante a ditadura militar brasileira, Viviane Vergueiro (2015) aprofundou o olhar sobre a normatividade que se cruza com o gênero e a cidade ao discutir o conceito de cisnormatividade: a normatividade cisgênera, a saber, produções discursivas com reflexos na materialidade da vida, normas, instrumentos institucionalizados que atravessam sociedades e culturas, efeitos colonizatórios que estabelecem

---

temporal range of which varies for each of the senses). They are sites of mobility within which car-drivers are insulated as they 'dwell-within-the-car'".

<sup>10</sup> Os estudos queer são uma corrente de pensamento interdisciplinar que teve início nos anos 80 e que provocou um estranhamento nas teorias sociais ao levantar questões sobre a desnaturalização e suplementaridade dos processos de investigação, enfatizando os sujeitos a partir do gênero, da sexualidade, de processo discursivos e de outras construções histórico culturais.

como “normalidade” as pessoas que se identificam com o gênero que lhes foi determinado quando do seu nascimento e que colocam todos os outros gêneros, especialmente pessoas trans e travestis, à margem dos direitos e das humanizações.

Mas como nos ensinou Foucault (2009, p. 16), onde há poder, há resistência, pois esta se faz presente em “toda rede de poder”. Ao pensar nessas resistências e ao analisar essa luta entre os grupos hegemônicos e paradigmáticos na cidade, conforme sugerido por Sennett (2003), passamos a articular o conceito de “corpo dissidente” (TROI, 2018), um corpo político, fora dos padrões hegemônicos, que faz frente à violência dessa cidade dominada pela norma. Assim, embora a criação do conceito tenha surgido de interlocuções como o campo das artes<sup>11</sup>, com o andamento das pesquisas no campo foi possível identificar que se tratava de uma articulação política para além das artes:

E qual opressão não tem como última fronteira o corpo? É o corpo dissidente que opera uma poderosa desconstrução a partir da própria reação aos sistemas opressores. Corpo dissidente como o corpo ciclista que afronta a norma carrocrata (TROI, 2017), o corpo dissidente na inconformidade de gênero que afronta a norma de gênero, a cisnormatividade e a própria deliberação do que deve ser o corpo feminino ou masculino. O corpo senil, a corpa flamejante com o fogo na raba, o movimento da cintura e dos gestos que perturbam o outro, sempre no local do defensor e cúmplice dos paradigmas coloniais; corpo dissidente que tem a potência da desaprendizagem, a desnaturalização, processo decolonial permanente, luta permanente, movimento permanente (TROI, 2018, p. 118).

---

<sup>11</sup> A partir dos estudos do teatro e da performance, Daphne A. Brooks (2006) argumenta que, na metade do século XIX, nos Estados Unidos, ativistas transatlânticos, atores, cantores negros transformaram a experiência e alienação das marginalizações em performances artísticas como forma de autoatualização. Brooks demonstra a aparição pública dessas figuras, a criação de uma “blackness” (negritude) no imaginário transatlântico, “corpos dissidentes” em estado de dissonância que executavam políticas de oposição.



**Figura 1:** intervenções do coletivo Pixa Bixa na Rua do Passadiço, em Lisboa: dissidências e racismo como temática. Fonte: Marcelo de Trói

Nesse ponto, é totalmente coerente alinhar certas expressões urbanas de Lisboa ao que chamamos de ativismos queer ou ativismos<sup>12</sup> das dissidências sexuais e de gênero (TROI, 2018; COLLING, 2019). Em articulação com o campo das artes, da sociologia e dos estudos queer, o conceito de ativismos queer designa produções artísticas emergentes na última década em diversas partes do mundo e que enunciam uma desobediência do gênero e da sexualidade sintonizadas com a luta antirracista, anticolonial e anarquista (TROI, 2018).

Assim, veremos que os trabalhos da Pixa Bixa, projeto coletivo anônimo formado por brasileiros e que marca os muros de Lisboa com imagens de corpos não normatizados e práticas consideradas abjetas, podem ser pensados nessa perspectiva. A atividade chamada de “arte de rua poc” (poc é o nome pejorativo com o qual chamam as pessoas LGBTQIA de baixa renda no Brasil) apareceu na capital portuguesa no final de 2018 e é “uma tentativa

---

<sup>12</sup> Sobre o conceito de ativismo, ver Raposo (2015). Sobre a emergência dos ativismos das dissidências sexuais e de gênero, consultar Colling (2019).

de provocar a cidade de Lisboa com aquilo que criamos e com o que nos inquieta enquanto homossexuais curiosos”<sup>13</sup>.

Embora a efemeridade seja um caráter da *street art* e do *graffiti* (SEQUEIRA, 2015; CAMPOS, 2007), muitas das artes impressas nos muros de Lisboa pelo coletivo Pixa Bixa são retiradas com rapidez do espaço público, vandalizadas, provavelmente por seu caráter pornográfico e disruptivo em relação ao gênero e à sexualidade. Mais a frente nos deteremos um pouco mais nas obras, mas antes é importante fazer algumas relações entre identidade e *street art* e o modo como esses trabalhos se configuram na capital de Portugal.

## Identities and urban expressions

A respeito das origens do *graffiti* e *street art* em Lisboa, o trabalho de Campos (2007) e de Sequeira (2015), ao tratarem das questões identitárias, citam o *hip hop* enquanto fenômeno cultural em que se inicia o percurso global de ambas manifestações urbanas, no entanto há uma importante lacuna nesses trabalhos: nenhum deles se atem de forma mais detalhada ao caráter étnico e racial da origem do *graffiti*, manifestação notadamente preta e urbano periférica (FERRELL, 1995), com fortes interações entre a comunidade latina e negra nos Estados Unidos (WACLAWEK, 2008), com influências do movimento negro institucionalizado e antirracista (SILVA, 2011). Apesar disso, Daniel dos Santos, estudioso das masculinidades negras no Brasil, fala sobre um processo gradativo de ocupação dessa cultura pelo *White Rap* (Rap branco), e também por “artistas femininas e LGBT’s”, situando o *hip*

---

<sup>13</sup> Na entrevista dada ao site português, o repórter enfatiza o sotaque dos entrevistados. O projeto Pixa Bixa possui uma página na rede social Instagram na qual compartilha as imagens que produz na cidade de Lisboa, disponível em: <[https://www.instagram.com/pixabixa\\_lx/](https://www.instagram.com/pixabixa_lx/)>. Em contato com o coletivo, obtivemos a resposta: “Temos uma política sobre entrevistas principalmente por acreditarmos que o que temos pra dizer já está nas ruas e é isso que nos interessa mais em trocar. Desta maneira, agradecemos muito o seu interesse e respeitando a sua pesquisa pedimos para que acesse nosso perfil no Instagram para encontrar mais informações sobre o nosso trabalho”. Assim, as informações do coletivo nesse texto são de canais oficiais ou publicadas em veículos de Lisboa, a exemplo da entrevista no site TimeOut, em 20 jan. 2019, disponível em: <<https://www.timeout.pt/lisboa/pt/noticias/pixa-bixa-a-street-art-queer-que-chegou-para-provocar-lisboa-011719>>. Acesso em: 16 jun. 2020.

*hop* como um “campo de batalha racial e de gênero”, mas com bases ligadas à diáspora negra e ao colonialismo:

As estruturas híbridas da cultura Hip Hop, construídas e fundamentadas na diáspora negra a partir da década de 1970, apesar de possuir sólidas matrizes de uma cultura vernacular negra engendrada nas experiências do colonialismo e escravismo nos Estados Unidos, foram moldadas e sustentadas pelas conexões entre a cultura *sound system* jamaicana e as inovações tecnológicas estadunidense da segunda metade do século XX, processo que, com o decorrer de quase meio século de história, continuou acontecendo em nível industrial, ampliando a cultura Hip Hop a dimensões globais e complexificando as relações internas dos sujeitos que a integram, imersos nos campos de forças dos jogos de poder sociais (DOS SANTOS, 2017, p. 21).

Por situarem as investigações nessa “dimensão global”, os estudos portugueses trazem pouca menção às palavras “raça” e “negro”, numa falta de problematizações mais profundas acerca da etnicidade dessa cultura, o que indica certo apagamento das questões identitárias ligadas à origem do *graffiti*. Ainda assim, outro caráter identitário da manifestação foi levado em conta quando se afirma uma prática difundida entre os jovens, os quais não sabemos a cor. Se questões identitárias permeiam a autoria dessas manifestações, a discussão sobre etnia e raça parece um ponto central para compreendê-las.

O caráter de contestação é outra característica explorada por Campos (2007; 2014) que afirmou que o *graffiti*, em especial, é dotado de certo caráter “revolucionário”, configurando-se como rebeldia e não aceitação dessa “cidade legal”, sendo um veículo para se protestar. Em alguma medida, isso vem se modificando com a institucionalização do *graffiti* e da *street art*, conforme aponta Sequeira (2015, p. 234). A partir de depoimento de artistas, a pesquisadora evidencia que a institucionalização pode ter caráter “limitativo”, com “liberdade inferior” de trabalho. No Brasil, discussão semelhante aconteceu quando a pichadora Pivetta da Motta “invadiu” a Bienal de São Paulo, em 2008, em uma edição que era dedicada ao “vazio”, sendo inclusive presa e, posteriormente, processada. Em 2012, o grupo Pixadores SP protagonizou outro fato envolvendo a discussão da legalidade/ilegalidade na

Bienal de Berlim, “expandindo os limites previamente determinados pela instituição e escalando paredes da igreja em que acontecia o evento para deixar ali suas mensagens” (SANT'ANNA *et al.*, 2017, p. 832). Membros do grupo que estavam ali a convite do evento e o curador da Bienal agrediram-se com direito a banhos de tinta. Esses fatos geraram diversas discussões a respeito da legalidade e da ilegalidade do *graffiti*, prática que, em São Paulo, é chamada de “pixação”.

Além das discussões sobre identidade, rebeldia e ilegalidade que permeiam a prática da *street art* e do *graffiti*, importante frisar um outro aspecto: o gênero de quem imprime sua marca na cidade. Ricardo Campos, em diálogo com outros autores, afirmou que o espaço do *graffiti* é dominado pela masculinidade: “O *graffiti* surge assim, como uma prova de virilidade, em que os rapazes testam os seus limites e as suas capacidades, competindo pela fama alcançada através de actos de bravura. É, assim, em grande medida, uma manifestação de rapazes dirigida a rapazes” (CAMPOS, 2007, p. 386 – grafia original). Recentemente, Valente (2016) e Sequeira (2015; 2018), identificando uma lacuna nos estudos sobre o tema, trataram de evidenciar o papel da mulher na *street art* em Lisboa, mapeando diversas artistas que atuam no espaço urbano da cidade como Tamara Alves, Moami, Maria Imaginário, Vanessa Teodoro, Leonor Brilha, Luísa Cortesão. Esta última se iniciou na *street art* com mais de 60 anos (a artista morreu em 2016 e tinha como marca o *stencil*<sup>14</sup> com bruxinhas e seus veículos de transporte: a vassoura voadora). Por não ter um caráter de subcultura, Sequeira acredita que isso facilite a entrada e permanência das mulheres na *street art*, “sendo crescente o número de mulheres artistas de arte urbana que têm conseguido penetrar no contexto da galeria e marcado presença no mundo e mercados da arte contemporânea” (SEQUEIRA, 2018, p. 58). Fazendo um apanhado da mulher na arte pública, Catarina Valente afirmou que “as artistas portuguesas têm alterado a visualidade do espaço público acrescentando pormenores, vivências e imagéticas disruptivas que celebram a diversidade que hoje o espaço público encerra” (VALENTE, 2016, p. 122).

---

<sup>14</sup> Técnica popular de *graffiti* que consiste em uma matriz de papel, plástico ou outro material, que é facilmente aplicável e replicada nos muros com o uso de tinta spray.



**Figura 2:** Stencil característico de Luísa Cortesão (1951-2016) nos muros de Lisboa. A artista começou a fazer *street art* aos 61 anos, depois de participar de um workshop. Fonte: página em memória da autora no Facebook.



**Figura 3:** Mural de Tamara Alves no bairro Coração de Jesus, em Lisboa. Corpos femininos na paisagem urbana. Fonte: Jaime Silva

Nesse ínterim, a presença feminina na *street art* e de outros sujeitos urbanos como o coletivo Pixa Bixa, que dá ênfase às questões trans, é um ponto fora da curva do que vemos em Lisboa e reflete a demarcação dessa cidade *straight*, heterossexualizada e machista, por outros sujeitos. Mas convém lembrar que, embora as intervenções artísticas e urbanas femininas e da comunidade LGBTQIA+ sejam recentes, elas têm um histórico a ser lembrado. Vinícius Almeida (2018), no artigo *Bixa também pixa*, afirma que o espaço disciplinar dos banheiros públicos masculinos é um local de

sociabilidade, comunicação e “instrumento de produção de significados espaciais” (ALMEIDA, 2018, p. 344). Almeida ainda recupera a história da pixação gay na cidade de São Paulo nos anos 70 e narra a evolução desses registros urbanos:

Em 2014, como forma de enfrentar o conservadorismo, viver e criar a cidade sob uma ótica positiva, [Rafael] Suriani<sup>15</sup> utilizou a ideia de hibridez, presente em seus trabalhos artísticos anteriores, para discutir as nuances de feminilidade e masculinidade, estampando as ruas de Paris e São Paulo com imagens de *drag queens* (ALMEIDA, 2018, p. 348).

Almeida ainda conclui: “O pixo gay é político tanto em sua forma – a escrita não autorizada –, quanto em seu conteúdo – a representação e repercussão de sua mensagem” (ALMEIDA, 2018, p. 370). Além de se apresentarem como um corpo não normatizado na cidade, ao tocarem nas questões do racismo, os trabalhos do coletivo Pixa Bixa se impõem em uma atividade historicamente rebelde e ilegal, com imagens políticas no conteúdo em uma atividade urbana que não deixa de ser masculina e misógina.

### Imagens que nos olham

Mas não somos apenas nós que olhamos as obras nos muros. As figuras da *street art* também olham os transeuntes quando estes passam por ela. Aqui usamos um dos artifícios de Didi-Huberman (2010) quando defende que a análise das imagens a partir da perspectiva da história da arte deveria levar em conta a arte que “nos olha”, indagando: “o que nos olha quando vemos alguma coisa?”. Andar por Lisboa é se deparar com paredes que comunicam<sup>16</sup>, muros coloridos que trazem representações de imagens que

---

<sup>15</sup> Nascido em 1981, é artista de rua com trabalhos em países como Estados Unidos, França e Brasil. Em 2013 iniciou uma série de obras urbanas conhecidas como *Street Queens* espalhando imagens relacionadas à comunidade gay e queer.

<sup>16</sup> Uma mostra da diversidade de estilos e temáticas da *street art* de Lisboa pode ser vista na rede social Instagram do projeto Galeria de Arte Urbana, disponível em: <[https://www.instagram.com/galeria\\_de\\_arte\\_urbana/](https://www.instagram.com/galeria_de_arte_urbana/)>. E também no site do projeto, disponível em: <<http://gau.cm-lisboa.pt/galeria.html>>. Acessos em: 17 jun. 2020.

estabelecem uma forte conexão com a natureza, com pessoas racializadas, indígenas, seres antropomórficos, representações de um mundo no qual os sonhos e a harmonia parecem expressar uma cidade ainda por vir.

Sequeira (2015) afirma que a *street art* é herdeira de uma tradição muralista que sempre fez parte de Portugal. Essa tradição nas artes portuguesas foi enfatizada no modernismo artístico do início do século XX em Portugal/Lisboa e traduzido também no eixo Portugal/Brasil com o futurismo e a Revista Orpheu (1915)<sup>17</sup>, com um modernismo que era reflexo da paisagem urbana inspirado nas ideias de velocidade e de progresso:

As multidões, as cidades e capitais modernas, cosmopolitas e buliçosas, os automóveis, a luz eléctrica, os navios e as locomotivas, os aeroplanos, enfim tudo o que significa progresso, velocidade e embriaguez pelo controlo dos maquinismos, encontraremos nas duas odes de Álvaro de Campos, Triunfal e Marítima, no poema Manucure, de Sá-Carneiro e nos poemas, manifestos e narrativas de Almada Negreiros (D'ALGE, 1989, p. 30).



**Figuras 4, 5 e 6:** Intervenções do coletivo Pixa Bixa, respectivamente, no Campo dos Mártires da Pátria, na Avenida da República e nas Amoreiras. Fonte: Instagram/Pixa Bixa.

<sup>17</sup>Um dos poemas de Álvaro de Campos nessa edição, *Ode Triunfal*, é um exemplo desse espírito: “Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r eterno!/ Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!/ Em fúria fora e dentro de mim, / Por todos os meus nervos dissecados fora, / Por todas as papilas fora de tudo que eu sinto! Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos modernos” (REVISTA ORPHEU, 1915, p. 83).

Se a Orpheu foi capaz de transmitir esse modernismo na literatura, os murais do modernista Almada Negreiros fortaleceram a ligação de Lisboa com as expressões de arte pública. Com a Revolução dos Cravos, em 1974, cartazes e *graffitis* endossaram nos muros as mensagens daquele momento político, constituindo um verdadeiro “simbolismo iconográfico desta revolução” (NAGEL, 1983, p. 75).

Na continuidade dessa linha filiativa muralista e de dinâmicas artísticas coletivas de caráter efêmero, Ágata Sequeira (2015, p. 89) registra ainda a formação de grupos como o *Acre*, no pós-25 de abril, que pintavam padrões abstratos. Nos anos 90, Lisboa teve uma nova fase da *street art* com *Lisboa’94 Capital Europeia da Cultura*, seguido pelo *Expo’98*, nos quais a lógica de “evento” faz bastante sentido. A lógica de eventos de arte pública marcados pela efemeridade seguirá influenciando as últimas décadas com projetos como *Lisboa Capital do Nada*, em 2001, *Luzboa*, em duas edições em 2004 e 2006, *Vicente*, em 2011, e, recentemente, a alcunha midiática: *Lisboa, capital do graffiti* (SEQUEIRA, 2015, p. 90).

Todo esse histórico se difere em muito da produção do Pixa Bixa, uma experiência calcada na imanência do corpo, com mudanças também nas temáticas tradicionalmente tratadas pela *street art* de Lisboa. O coletivo demarca a cidade com corpos dissidentes a partir de técnicas como *stencil* e *sticker* (adesivos). Com essas intervenções, o coletivo apresenta e imprime nas cidades práticas não hegemônicas e dissidentes da sexualidade, do corpo e do gênero.

O coletivo Pixa Bixa criaria dessa forma uma espacialidade *queer*, conceito definido por Javier Lecñena (2019) ao analisar a obra da dupla Cabello/Carceller<sup>18</sup>. Assim como a dupla, o coletivo Pixa Bixa rechaça a figura do artista individual, utilizando-se também de uma nomenclatura imprecisa. Na parte discursiva do trabalho com frases “Bixa não seja racista”, “Tu vai morrer na punheta”, “Nojo da sua masculinidade”, “Seu pau enorme não me

---

<sup>18</sup> Cabello / Carceller é uma dupla de artistas formada em 1992 por Helena Cabello e Ana Carceller. Atualmente, elas moram e trabalham em Madri (Espanha) e lecionam na Faculdade de Belas Artes de Cuenca, Universidade UCLM, no mesmo país. Mais informações sobre a dupla estão disponíveis em: <<http://www.cabellocarceller.info/eng/>>. Acesso em: 18 jun. 2020.

faz gozar”, o coletivo demonstra certa popularização de pressupostos de teorias feministas e decoloniais, mescladas ao anarquismo, irrompendo o caráter meramente artístico e visual, partindo para uma mensagem direta que recupera a tradição de inscrições políticas nos muros. Isso não deixa de ser uma forma de reapropriação do espaço:

Historicamente, os gays eram ostracizados, obrigados a adotar um estado de invisibilidade na sociedade em que viviam. No entanto, eles desenvolveram estratégias paralelas de reconhecimento e identificação entre os membros de sua comunidade, implementando gradualmente táticas de reapropriação espacial desenvolvidas ao longo do século XX (LECIÑENA, 2019, p. 250).<sup>19</sup>

Para o autor, a idiosincrasia do espaço urbano torna possível o nascimento de novas maneiras de experimentar a identidade pessoal e as sexualidades dissidentes. A apropriação dos espaços públicos seria então uma maneira radical de “criar espacialidades”. O “espaço queer” ao qual se refere Leciñena se articula a partir de uma obliteração tanto da heteronormatividade como da homonormatividade e subverte esse espaço urbano com o corpo, em oposição a esse espaço normatizado e *straight* da cidade, do qual o carro é peça essencial. Assim, a espacialidade queer é “uma espacialidade em permanente construção e desconstrução; que não fala apenas sobre impulsos sexuais, mas também questiona qualquer categoria de identidade, classe, gênero ou sexualidade; uma forma de coabitação e troca coletiva, focada na problematização e transgressão” (LECIÑENA, 2019, p. 251)<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Tradução dos autores, no original em espanhol: “Históricamente, las personas homosexuales se vieron relegadas al ostracismo, obligadas a adoptar un estado de invisibilidad en la sociedad en la que vivían. Sin embargo, desarrollaron paralelamente estrategias de reconocimiento e identificación entre los integrantes de su comunidad, llevando a cabo paulatinamente tácticas de reapropiación espaciales desarrolladas a lo largo del siglo XX”.

<sup>20</sup> Tradução dos autores, no original em espanhol: “una espacialidad en permanente construcción y deconstrucción; que no solamente hablara de pulsiones sexuales, sino que pusiera en cuestión cualquier categoría identitaria de clase, género o sexualidad; una manera de cohabitación colectiva y de intercambio, centrada en la problematización y la transgresión”.

## Considerações finais

O estudo das relações entre a legalidade e ilegalidade tanto do *graffiti* como da *street art* podem contribuir para compreendermos o papel dos sujeitos no espaço urbano e suas relações com os espaços de poder, sejam eles institucionais ou de grupos que conquistaram a hegemonia nas representações do espaço urbano. As recentes manifestações a respeito dos símbolos da cidade de Lisboa como a vandalização da estátua do Padre Vieira com a inscrição “descoloniza” podem sinalizar que já não se aceita com tanta normalidade e naturalidade determinadas representações e símbolos sem um revisionismo histórico a partir do protagonismo de grupos considerados subalternos e de versões dos fatos históricos a partir dos sujeitos colonizados.

Os muros urbanos, suporte para manifestações como o *graffiti* e de inscrições de caráter político, sempre se apresentaram como espaço de reivindicação de grupos minorizados e historicamente subalternizados (FERRELL, 1995). Mas, recentemente, os muros de uma escola nos Olivais foram utilizados para manifestações de grupos supremacistas com mensagens de caráter xenófobo e racista contra negros e imigrantes<sup>21</sup>, o que em muito difere do caráter histórico dessas manifestações urbanas. Os temas tratados aqui, embora não se aprofundem nessas questões, perpassam esses conflitos latentes no espaço urbano e na contemporaneidade, principalmente, como fruto da modernidade e da configuração da cidade enquanto local de disputa na qual representações e práticas sociais são inscritas nessa espacialidade.

Ao abordar as relações entre cidade, mobilidade, ativismo e *street art*, o texto aponta outros caminhos de investigação possíveis a serem percorridos nesse campo. Existem histórias e conflitos a serem contados e mapeados na construção do espaço urbano ao longo dos séculos.

Produções culturais, criativas e estéticas têm demonstrado formas de resistência a determinado tipo de formações culturais canônicas.

---

<sup>21</sup> “Morte aos refugiados”, “Portugal é branco”, “Árabes e Pretos fora” foram algumas das frases pichadas e podem ser vistas em reportagem do site Cofina Media publicada em 13 jun. 2020, disponível em: <<https://www.cmjornal.pt/sociedade/detalhe/escolas-e-centros-de-refugiados-vandalizados-com-frases-racistas-veja-as-imagens>>. Acesso em: 21 jun. 2020.

Especificamente, no caso do coletivo anônimo Pixa Bixa, supostamente formado por brasileiros que vivem em Lisboa, essas temáticas ganham outros contornos, pois se tratam de sujeitos do Sul Global colonizado ocupando uma metrópole do Norte Global, o que poderia suscitar outras análises e conexões que não foram tratadas nesse texto por falta de espaço e de foco temático. Entretanto, é importante ressaltar que, apesar de representar dissidências de gênero e da sexualidade, o coletivo aparentemente não dá conta de representar questões, por exemplo, envolvendo as mulheres lésbicas de maneira mais enfática, o que, em grande medida, já a partir do nome do coletivo, reinsere o grupo no campo das masculinidades, apesar de gay e trans. Isso nos leva a concordar com Paul Preciado (2017, p. 6), quando afirma o sujeito gay como um “hermeneuta privilegiado do espaço urbano”, enquanto que a figura da lésbica é “desmaterializada” e “fantasmagórica” na cidade.

Por fim, se os carros imprimem sua força na paisagem urbana e assim se destacam enquanto presença, a *street art* não deixa de representar uma força contra-hegemônica nessa paisagem. Como afirmou Lefebvre (2001, p. 54), se a cidade é considerada “obra de certos agentes históricos e sociais”, não é possível separar o espaço urbano dos grupos que o produzem. Ao invés da fumaça, do tráfego, das masculinidades tóxicas em crise dentro de suas carruagens modernas, a *street art* apresenta a possibilidade de produção de um mundo lúdico nas paredes da cidade, colorido, servindo muitas vezes como uma outra paisagem para aqueles que se locomovem nos diversos modais. As inscrições nos muros da cidade feita por mulheres e por coletivos como o Pixa Bixa desnormalizam as impressões urbanas com seu caráter ativista, produzindo disjunções a respeito do caráter disciplinar do corpo, sendo elas mesmas a morfologia dessas dissidências.

Se arte urbana em Lisboa tem sido veículo para discussão de questões contemporâneas como o direito à cidade, mobilidade, urgência climática, crise migratória, as questões de gênero e sexualidade também encontram nessas produções culturais, espaço para reivindicação e ativismo. A *street art*, como vetor desses novos discursos na cidade, transforma-se em espaço para a expressão dos “exilados” aos quais se referiu Richard Sennett (2003).

Questões aparentemente díspares se entrelaçam como produção de atividade e representação humana na cidade como forma de resistência e de disputa de mundos. Se, historicamente, a *street art* e o *graffiti* têm sido capazes de refletir os dilemas e as questões políticas de sua época, não será surpresa que as temáticas relacionadas a outras alteridades e subjetividades venham a conquistar mais espaços na cidade. Nessa perspectiva, os muros da antiga Lisboa têm se configurado como um local para esta experimentação.

## Referências

ALMEIDA, Vinícius Santos. Bixa também pixa: a pixação gay nos banheiros masculinos como uma contestação do espaço heteronormativo. In: *Revista Periódicus*, n.10, v. 1, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018, p. 343-372.

ANSHELM, Jonas. HUTLMAN, Martin. A green fat Climate change as a threat to the masculinity of industrial modernity. In: *Norma: International Journal for Masculinity Studies*, vol 9, n. 2, 19 Mai. 2014, p. 84-86.

AVERY, Jill. Defending the markers of masculinity: Consumer resistance to brand gender-bending. In: *International Journal of Research in Marketing*, vol. 29, Issue 4, December 2012, p. 322-336.

BROOKS, Daphne. *Bodies in dissent: spectacular performances of race and freedom, 1850 – 1910*. Durham: Duke University Press, 2006.

CAMPOS, Ricardo Marnoto de Oliveira. *Pintando a cidade: uma abordagem antropológica ao graffiti urbano*. Tese (Doutorado Antropologia Visual), Lisboa, Universidade Aberta. 512 f. 2007.

CAMPOS, Ricardo Marnoto de Oliveira. Graffiti writer as superhero. In: *European Journal of Cultural Studies*, 16 (2), 2014, p. 155-170.

COLLING, Leandro. A emergência e algumas características da cena artista das dissidências sexuais e de gênero no Brasil da atualidade. In: COLLING, Leandro (Org.). *Artivismos das dissidências sexuais e de gênero*. Salvador: EDUFBA, 2019, p. 11-40.

COSTA, Eduarda Maques da. Socio-Economia. In: *Atlas Digital da AML*. Lisboa: Direção-Geral das Autarquias Locais e a Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional de Lisboa e Vale do Tejo, 2016. Disponível em: [https://www.aml.pt/index.php?cp=COMPONENT\\_TEXT&sr=SUS57FCBBEE58CA4&item=](https://www.aml.pt/index.php?cp=COMPONENT_TEXT&sr=SUS57FCBBEE58CA4&item=). Acesso em: 28 jun. 2020.

DAGGETT, Cara. Petro-masculinity: fossil fuels and authoritarian desire. In: *Millennium: Journal of International Studies*, 47(1), 2018, p. 25-44.

D'ALGE, Carlos. *A Experiência futurista e a Geração de Orpheu*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/ Ministério da Educação, 1989.

DEMOLI, Yoann. LANNOY, Pierre. *Sociologie de l'automobile*. Paris: La Découverte, 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

FERRELL, Jeff. Urban graffiti: crime, control and resistance. In: *Youth & Society*, vol. 27, n.1, 1995, p. 73-92.

DOS SANTOS, Daniel. *Como fabricar um gangsta: masculinidades negras nos videoclipes dos rappers Jay-Z e 50 Cent*. Dissertação (Mestrado Multidisciplinar em Cultura e Sociedade), Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil. 176 f. 2017.

FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade 1: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2009.

FOUCAULT, Michel. Aula de 15 de janeiro de 1975. In: Foucault, Michel. *Os anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 39-68.

GAARD, Greta Claire. Rumo ao ecofeminismo queer. In: *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 1, n.19, jan-abr 2001, p. 197-223.

HULTMAN, Martin. The making of an environmental hero: a history of ecomodern masculinity, fuel cells and Arnold Schwarzenegger. In: *Environmental Humanities*, vol. 2 (1), 1 May, 2013, p. 79-99.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.

LUCIÑENA, Javier. Hacia una espacialidad queer en la obra de Cabello/Carceller. In: *De Arte – Revista de Historia del Arte*, 18, 2019, p. 245-260.

LUTZ, Catherine. FERNANDEZ, Anne Lutz. *Carjacked: the culture of the automobile and its effect on our lives*. New York: Palgrave Mcmillan, 2010.

MORTIMER-SANDILANDS, Catriona. Paixões desnaturadas? Notas para uma ecologia queer. In: *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 1, n.19, jan-abr 2011, p. 175-195.

NAGEL, Rolf. Imagens da revolução ou graffiti de 1974. In: *Cadernos Bibliotecários, Arquivistas e Documentalistas*, Lisboa (1), 1983, p. 75-80.

PRECIADO, Paul B. Multidões queer: notas para uma política dos anormais. In: *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 19, n. 1, abril 2011, p. 11-20. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0104-026X2011000100002>>. Acesso em: 11 jun. 2020.

PRECIADO, Paul B. Cartografias queer: o flâneur perverso, a lésbica topofóbica e a puta multcartográfica, ou como fazer uma cartografia zorra com Annie Sprinkle. In: *Performatus*, Inhumas, ano 5, n. 17, jan. 2017, p. 1-32.

PRECIADO, Paul B. *Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. São Paulo: editora n-1, 2018.

RAPOSO, Paulo. Artivismo: articulando dissidências, criando insurgências. In: *Cadernos de Arte e Antropologia*, Salvador, v. 4, n. 2, 2015, p. 3-12.

REVISTA ORPHEU. Lisboa: Typografia do Commercio, 1915. 90 f.

SANT'ANNA, Sabrina Marques Parracho; MARCONDES, Guilherme; MIRANDA, Ana Carolina Freire Accorsi. Arte e política: a consolidação da arte como agente na esfera pública. In: *Sociologia e Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 3, setembro 2017, p. 825-849. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2238-38752017v737>>. Acesso em: 17 jun. 2020.

SENNETT, Richard. *Carne e Pedra*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2003.

SEQUEIRA, Ágata. *A cidade é o habitat da arte: street art e a construção de espaço público em Lisboa*. Tese (Doutorado em Sociologia e Políticas Públicas), Instituto Universitário de Lisboa – ISCTE-IUL. 378 f. 2015.

SEQUEIRA, Ágata. As mulheres que pintam na cidade: representações de gênero na arte urbana. In: *Faces de Eva-Estudos sobre a Mulher*, (40), 2018, p. 41-60.

SHELLER, Mimi. Automotive emotions: feeling the car. In: *Theory, Culture & Society*, Vol. 21 (4/5), 2004, p. 221 – 242.

SILVA, Adriano Bueno da. *Luta de classe e tensão racial na palavra dos manos: uma análise sócio-histórica da formação do rap como gênero do discurso*. Trabalho de conclusão de curso, Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. 100 f. 2011.

TROI, Marcelo de. Carrocracia: fluxo, desejo e diferenciação na cidade. In: *Revista Periódicus*, UFBA, Salvador, vol. 1, n.8, novembro 2017, p. 270-298.

TROI, Marcelo de. *Corpo dissidente e desaprendizagem: do Teat(r)o Oficina aos a(r)tivismos queer*. Dissertação (Mestrado Multidisciplinar em Cultura e Sociedade), Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil. 162 f. 2018.

URRY, John. The system of automobility. In: *Theory, Culture & Society*, vol. 21 (4/5), 2004, p. 25-39.

VALENTE, Catarina Martins Carvalho Lourenço. *A Street Art no feminino-O lugar da mulher na Arte Pública*. Dissertação (Mestrado em Cultura e Comunicação), Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa. 202 f. 2016.

VERGUEIRO, Viviane. *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade*. Dissertação (Mestrado Multidisciplinar em Cultura e Sociedade), Universidade Federal da Bahia, Salvador. 244 f. 2015.

VIRILIO, Paul. *Speed and politics*. Los Angeles: Semiotext(e), 2006.

WACLAWEK, Anna. *From graffiti to the street art movement: negotiating art worlds, urban spaces and visual cultures, c. 1970-2008*. Tese (Doutorado em Filosofia), Concordia University, Quebec, Canadá. 380 f. 2008.

Recebido em 29 de julho de 2020.

Aceito em 30 de outubro de 2020.



## EL “CASO CÉSPEDES” DE CABELLO/CARCELLER Y *LA AUTOBIOGRAFÍA TRANS*

Rafael Manuel Mérida<sup>1</sup>

[Reseña de: Cabello/Carceller, *Anexo: Caso Céspedes*]

Este catálogo, en edición bilingüe (español e inglés), fue publicado con motivo de la exposición *Cabello/Carceller. Borrador para una exposición sin título (cap. III)*, que se mostró en Ciudad de México, entre el 9 de febrero y el 26 de mayo de 2019, en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM. La muestra, como sugiere su título, supuso la continuidad de un proyecto cuyo segundo “capítulo” pudo contemplarse en el Centro de Arte Dos de Mayo, en Madrid, entre enero y mayo de 2017, que bien debe considerarse una retrospectiva de su trayectoria.<sup>3</sup> Tanto el proyecto artístico, comisariado en ambos casos por Manuel Segade, como la propuesta historiográfica de reevaluación de una genealogía (auto)biográfica trans del catálogo me parecen de sumo interés.

La pareja formada por Cabello/Carceller es un equipo que posee una dilatada trayectoria en el panorama artístico español e internacional, según confirman muy diversas exposiciones “individuales” y colectivas. Formado en 1992 por Helena Cabello (1963) y Ana Carceller (1964), constituye un referente en el ámbito de las artes de las últimas décadas y, en concreto, en el de la performance, el video y la instalación; a mi juicio, Cabello/Carceller son ineludibles para conocer el desarrollo de las prácticas artísticas feministas, lésbicas y queer en el Estado español, según sugería también Juan Vicente Aliaga (2013). Además de su actividad creativa, ejercen la docencia en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Castilla-La Mancha, en Cuenca. Como se indica en su sitio de internet, uno de sus objetivos sería el cuestionamiento de “las narrativas modernistas que ignoran a las minorías políticas mientras fingen recurrentemente acudir a ellas”, de tal manera que

---

<sup>1</sup> Profesor Serra Hünter de literatura española y de estudios de género (Facultad de Letras, Universitat de Lleida. España).

<sup>2</sup> Este catálogo puede descargarse gratuitamente desde el sitio de internet de “Acción Cultural Española”: <https://www.accioncultural.es/es/cabello/carceller-anexo-caso-cespedesebook>.

<sup>3</sup> <https://ca2m.org/es/historico/item/2525-cabello-carceller>.

potencian la interrogación sobre “los modos de representación hegemónicos en las prácticas visuales” e intensifican las “alternativas críticas”.<sup>4</sup>

La que(e)rencia del equipo por la personalidad de Elena/o de Céspedes – en torno a la cual y a partir de la cual se desarrolló la exposición mexicana – no es nueva. Basta con recordar *A/O (Caso Céspedes)*, exhibida en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla, 2010) y en *A Present Without Memory: A/O (Céspedes Case)*, en la Magill Library (Haverford College, Filadelfia, 2016), que son sus precedentes. El atractivo de este personaje histórico, que vivió en la Andalucía de la segunda mitad del siglo XVI, es consonante con las preocupaciones éticas y políticas del equipo en torno a las identidades de género. Así, en una conferencia dictada en Valencia en el año 2000, ya reflexionaba sobre “la experiencia real de haber nacido y de habitar en sociedades que todavía no se encuentran preparadas para aceptar a aquellas y aquellos que saltamos por encima de las barreras conocidas” (Cabello y Carceller, 2001, p. 137-138).

El catálogo se abre con una síntesis de Segade sobre el emplazamiento de este proyecto inacabado en el pensamiento y la producción de Cabello/Carceller, así como sobre las significaciones que potencia el diálogo entre pasado y presente a partir de Elena/o:

Nació en Granada, mujer, mulata y esclava, pero llegó a ser cirujano y se casó por la iglesia como hombre con una mujer, para ser luego juzgada y condenada por la Inquisición española. En el video que realizan Cabello/Carceller, un personaje de género indeterminado, Alex, investiga los jardines y estancias del Monasterio de la Cartuja de Sevilla, el edificio barroco donde se sitúa actualmente el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Allí, Alex busca localizaciones para una narrativa sobre Céspedes, deconstruyendo el espacio de exhibición como espacio de producción, del mismo modo que la propia exposición de su trabajo contribuye a la dislocación de los lazos convencionales que fijan la representación a la identidad (SEGADE, 2019, p. 9).

---

<sup>4</sup> <http://www.cabellocarceller.info/cast/index.php?/info/>.

La segunda y tercera sección del catálogo son aportaciones del hispanista estadounidense Israel Burshatin, de quien conocemos sus diversos estudios sobre Céspedes (por ejemplo, BURSHATIN, 1999). Mientras que la tercera sería un “Resumen de eventos notables en la vida de Eleno de Céspedes” (p. 59-61), la segunda sección, y más reveladora (titulada “Obras invisibles: visualidad, contemplación y verdad en *A/O (Caso Céspedes)*, p. 29-41), ofrece en primera instancia una síntesis de la biografía de quien ha podido considerarse desde uno de los mejores testimonios de hermafroditismo en la España de la Contrarreforma hasta un caso eximio de picaresca por parte de una persona que sumaba toda suerte de subalternidades: sexo, género, raza, religión, grupo social, ... No obstante, a continuación, reflexiona sobre el video exhibido:

En la película *A/O (Caso Céspedes)*, las artistas Cabello/Carceller sugieren un enfoque alternativo a la problemática de cómo leer y conectarse con un disidente queer cuyas experiencias de vida, mentalidad e idiomas eran bastante diferentes a los nuestros. Y, sin embargo, no podemos no quedar hipnotizados y conmovidos por la aparición de hilos comunes que atraviesan vidas queer hoy día y en la Iberia de la modernidad temprana (BURSHATIN, 2019, p. 36).

La transcripción de una selección de fragmentos del proceso de Eleno de Céspedes en el Tribunal de la Inquisición de Toledo, en 1587-1589, preparada por Burshatin y Cabello/Carceller, resulta tan elocuente como deslumbrante (p. 66-109) y se antoja la imprescindible antesala del guion de las artistas de su video, con voz narrativa en off, que se ofrece en las p. 157-160. De este guion y de esta voz podemos destacar algunas frases, como las siguientes:

El resumen que aparece en la portada de las actas reduce a unas pocas líneas el significado de toda una vida de trasgresión. El juicio y la defensa del orden imperante configuran un relato que rozaría la literatura fantástica... si no fuera trágico. Nos queda el recuerdo porque algunos actos considerados criminales fueron meticulosamente registrados en los archivos. [...] ¿Dónde se quedó Céspedes? ¿En qué parte del camino decidió que debería saltar de un lado al otro, o en qué parte del camino los

demás decidieron que no podía vivir en medio? [...] Individuo a individuo, poco a poco, estudiando cada caso y destruyendo uno a uno al diferente se naturalizó el artificio. Eso nos demuestran los archivos y este será el tema central de la película. Juicio a juicio, condena a condena, acoso tras acoso... Introduciendo en nuestras mentes la autocensura, golpeando y humillando a cada niña y niño disidentes [...] (CABELLO/ CARCELLER, 2019, p. 157-159).

Según sugería Burshatin (2019, p. 40), el relato del siglo XVI contendría para Álex, protagonista del video, una promesa de su íntima genealogía a través de “una temporalidad queer, fusionando el presente (al explorar los jardines) y el pasado (la narrativa de Eleno)”. Esta sería la apuesta de Cabello/Carceller, que, simultáneamente, estaría mostrando el documento histórico (las actas del juicio inquisitorial) y transformándolo, iluminándolo y velándolo. O sencillamente ampliando y actualizando las significaciones de una trayectoria que ha solido entenderse desde una concepción binaria de los sexos (véanse Maganto Pavón, 2007, y Ruiz Rodríguez – Hernández Delgado, 2017), mucho más ajena a los discursos sobre el género de la Europa de los siglos XVI y XVII de cuanto debiéramos, según certifica, a modo de ejemplo, otra personalidad histórica tan atractiva como fuera Catalina de Erauso, la “monja alférez”, en muy parecido contexto (CLEMINSON/VÁZQUEZ GARCÍA leminson, 2013)<sup>5</sup>.

Estaríamos de acuerdo con Vázquez García (2018, p. 15), cuando afirma que “[d]esignar con el término ‘transexual’ a individuos del siglo XVI (como la célebre morisca granadina Helena de Céspedes) o del primer tercio del siglo XX (como el pintor danés Einar Wegener, convertido en Lili Elbe), que cambiaron de sexo, implica por tanto incurrir en un anacronismo”. Sin embargo, considero que este anacronismo – que debe evitarse en la investigación académica – posee un enorme potencial artístico, como el presente volumen confirma. Por otra parte, en pleno siglo XXI, la construcción de una nueva modalidad de autobiografía trans, y de su

---

<sup>5</sup> Tengamos presente, por otra parte, que tanto la biografía de Céspedes como la de Erauso han podido ser interpretadas en el contexto del homoerotismo lésbico de aquellos siglos: véase Velasco (2003).

genealogía, bien pudiera y debiera escapar de las ortodoxias morales y retóricas impuestas durante centurias por dogmas religiosos y científicos.<sup>6</sup>

MÉRIDA, Rafael Manuel. Reseña de Cabello/Carceller, *Anexo: Caso Céspedes*,

Ciudad de México: RM Verlag, 2019. ISBN: 978-84-17047-84-9.

## Referências

ALIAGA, Juan Vicente. Apuntes para una cartografía de la "homosexualidad" en el arte en el Estado español (1970-1995). In: *Minorías sexuales en España (1970-1995). Textos y representaciones*. Ed. R. M. Mérida. Barcelona: Icaria, 2013, p. 47-65.

BURSHATIN, Israel. Written on the Body: Slave or Hermaphrodite in Sixteenth-Century Spain. In: *Queer Iberia. Sexualities, Cultures, and Crossings from the Middle Ages to the Renaissance*. Ed. J. Blackmore-G. S. Hutcheson. Durham: Duke University, 1999, p. 420-456.

BURSHATIN, Israel. Obras invisibles: visualidad, contemplación y verdad en A/O (Caso Céspedes). In: Cabello/Carceller, *Anexo: Caso Céspedes*. Ciudad de México: RM Verlag, 2019, p. 29-41.

BURSHATIN, Israel. Resumen de eventos notables en la vida de Eleno de Céspedes. In: Cabello/Carceller, *Anexo: Caso Céspedes*. Ciudad de México: RM Verlag, 2019, p. 59-61.

CABELLO, Helena-Ana CARCELLER. ¡Yo no soy nadie! ¿Quién eres tú Representaciones de ciertas androginias inclasificables en el arte contemporáneo. In: *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*. Ed. J. V. Aliaga. Valencia: Universitat de València, 2001, p. 125-138.

---

<sup>6</sup> Este trabajo forma parte del proyecto de investigación "Memorias de las masculinidades disidentes en España e Hispanoamérica" (PID2019-106083GB-I00) del Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno España.

CABELLO / CARCELLER. A/O (Caso Céspedes). Guion voz narradora. In: Cabello/Carceller, *Anexo: Caso Céspedes*. Ciudad de México: RM Verlag, 2019, p. 157-160.

CLEMINSON, Richard-Francisco VÁZQUEZ GARCÍA. *Sex, Identity and Hermaphrodites in Iberia, 1500-1800*. Londres: Pickering & Chatto, 2013.

MAGANTO PAVÓN, Emilio. *El proceso inquisitorial contra Elena/o de Céspedes (1587-88): Biografía de una cirujana transexual del siglo XVI*. Madrid: Método Gráfico, 2007.

RUIZ RODRÍGUEZ, Ignacio-Alexander HERNÁNDEZ DELGADO. *Elena o Eleno de Céspedes. Un hombre atrapado en el cuerpo de una mujer en la España de Felipe II*. Madrid: Dykinson, 2017.

SEGADE, Manuel. La cesura entre los cuerpos. In: Cabello/Carceller, *Anexo: Caso Céspedes*. Ciudad de México: RM Verlag, 2019, p. 8-27.

VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco. La invención del sujeto transexual. In: *En todos los colores. Cartografías del género y las sexualidades en Hispanoamérica*. Ed. M<sup>o</sup> C. Bianciotti-M<sup>a</sup> N. González-D. Fernández Matos. Barranquilla: Universidad Simón Bolívar, 2018, p. 13-34.

VELASCO, Sherry. Interracial Lesbian Erotics in Early Modern Spain: Catalina de Erauso and Elena/o de Céspedes. In: *Tortilleras. Hispanic and U.S. Latina Lesbian Expression*. Ed. L. Torres – I. Pertusa. Filadelfia: Temple University, 2003, p. 213-227.

Recebido em 18 julho de 2020.

Aceito em 30 de outubro de 2020.

## PROJETO PARA UMA REVOLUÇÃO URBANA EM GOIÂNIA OU: *O SER É COM PERUCAS*

Horácio Costa

Vc, perspicaz leitor, já  
descobriu que estou parodiando  
Robbe-Grillet, certo?  
Mas não só de sombras textuais  
coagula-se o texto, como alguém  
que na traquéia tivesse, pobre,  
um bolo de farofa.  
Não: também por evidência poética  
que o terceiro olho ou o do sol negro  
(outro francês: Artaud, *Héliogabale*)  
percebe na primeira piscadela:  
vós, bichas goianas,  
estais abandonadas pelo espaço  
embora vos encontreis  
em posição estratégica:  
frente a Brasília! posto  
que habitais a última urbe  
capital com esquinas e coreto  
antes da Federal onde,  
como sabemos tod@s,  
não há boas intenções  
que não apodreçam.  
Necessitais não só de espaço para vós  
marcado como vosso como as iniciais  
no lombo da manada  
nessa Goiânia marcada por cow-boys,  
mas também de algo excelso!  
Urge-vos, portanto, encontrardes  
protetora ou *patronesse*.  
Necessitais de apoio estrutural:  
nada a ver com quem assina pletoras  
de abaixo-assinados no site do AVAAZ  
e logo, incontinenti, dedica-se sem pejo  
a um canal de pegação.  
Afinal, este é um país com muitos  
vales, buracos, poços, depressões  
e tão poucas montanhas. Os cumes,  
por exemplo, são todos excelsos!  
e mesmo se apenas metafóricos:  
que se convertam em muralha  
contra as hostes de Brasília  
e proteção nossa, que vivemos mais

ao Sul. Sede heróicas e criéis  
recantos à vossa medida nessa urbe  
que exsuda ortogonalidade modernolátrica.  
Recordo-vos que nesta terra na qual  
em se plantando etc. já  
se erigiram *haut-lieux* viados  
– em SP o Arouche no Rio o Aterro –  
bem como *illo tempore* escolhemos  
patronas, *patronesses*: a Virgem Negra *vide*  
de Aparecida e ninguém superou Carmem  
Miranda, ungida como embaixadora e garantia  
da brasileira cláusula pétrea de Felicidade  
Compulsória, mesmo se estiver essa  
alicerçada em Nembutal.  
Proponho-vos assim este projeto  
de democratização urbana:  
para terdes o vosso equivalente  
ao *room of one's own* woolfiano  
no público espaço onde o urbanismo  
vos esqueceu e às vossas sinuosas  
proclividades, e tudo isto posto  
sugiro não uma patrona, já que a posição  
tomada está, mas sim uma *patronesse* porque  
há uma muito boa dando sopa  
e que tem que ver convosco.  
Isabel Maria de Alcântara Brasileira  
foi nomeada Duquesa de Goiás por seu pai  
o nosso Defensor Perpétuo – como no plinto  
está escrito de sua estátua roubada  
na fronteira entre Pacaraima e a Venezuela –  
como provável estocada a favor de Domitila  
no coração de Leopoldina: são dados da  
*petite histoire* com os quais deveis  
não importardes, como tampouco  
com o dela não haver posto nunca  
seus ducais pés em Goyaz: *¿y qué?*,  
considerando que Agripina jamais botou os seus,  
patricios, naquela colônia junto ao Reno  
que levava o seu nome por desejo  
de Nero e hoje é Köln?  
Já tendes, assim, uma Duquesa  
que vos faça jus até mesmo quando  
filmardes no futuro um épico viado  
como *Priscilla Queen of the Desert*  
em cenário do centro-oeste brasileiro,

e vos dispense uma inspiração tão legendária  
como só um vetor do imaginário acrisola:  
assim, valha-nos deus,  
em sua prodigalidade narrativa.  
Faltará escolher para o tal  
Bulevar Duquesa de Goiás  
não só o sítio a ser por vós ocupado  
mas também plantas  
que façam recordar as tranças  
e bandós vitorianos  
como aquelas da protagonista  
do imortalíssimo filme *O Piano*  
e que ornem as laterais da cabeça  
da bastarda de Pedro e Domitila  
na sua única imagem encontrada  
na Wikipédia: serpentinas lustrosas  
de cachos negros sobre pele morena,  
e que terão chamado a atenção de seus  
receosos vizinhos mecklemburgueses.  
E não só jibóias e costelas-de-Adão  
mas também o local onde se erga  
em privilegiado espaço retórico  
uma escultura em escala 100:1  
tal e como as obras de Claes Oldenburg  
distribuídas pelos gramados das cidades  
ditas de alta civilização:  
sim, em forma de peruca,  
em forma de uma brilhantíssima,  
estonteante, maravilhosa peruca  
que flutue e se arvore em pendão  
de esperança entre prédios de vil  
arquitetura, e que seja excelsa  
como um cume e não só:  
como uma espécie de altar profano:  
um verdadeiro *ara sacratissimo*  
já que sabemos tod@s que, porra,  
o ser é com perucas,  
que não ontologias.

Assim seja. Amém. Ide em paz.  
Goianas, empoderai-vos,  
amai-vos, defendei-nos.  
O fato Brasília vo-lo reclama  
e o Br@sil conta convosco.  
Osasco, 19-21 V 2018



## ENTREVISTA COM MARIO CÉSAR LUGARINHO

### ATIVISMO SOCIAL, POLÍTICO E CULTURAL: ENTRE HISTÓRIAS, CORPOS, PENSAMENTOS...

Paulo César García

Mário César Lugarinho é Professor Associado da Universidade de São Paulo do Departamento de Letras Clássicas e Vernácula na área de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. É bolsista de produtividade em pesquisa – nível 2 do CNPq, recebendo sucessivos apoios desde 2001. É pesquisador associado do Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa e do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, da Universidade do Porto. Atuou como Professor Visitante na Universidade de Lisboa (2013-2014) e *Visiting Scholar* na Universidade de Macau (2015-2016). É graduado em Letras (1988) e cursou a especialização (1989) em Teoria Literária na Universidade do Estado do Rio de Janeiro e mestrado (1993) e doutorado (1997) em Letras na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Realizou o estágio de pós-doutoramento na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (2002-2003) e no Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa (2012-2013).

Prestou concurso de Livre-docência para a área de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (2012). Foi Professor Associado do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, tendo atuado nas áreas de Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Com outros pesquisadores, fundou em junho de 2001 a Associação Brasileira de Estudos da Homocultura (ABEH). Cito alguns livros publicados no Brasil: *Manuel Alegre: mito, memória e utopia* (2005), *Do inefável ao afável. Ensaios sobre sexualidade, gênero e estudos queer* (2013), artigos em revistas especializadas e capítulos de livros, a exemplo: *Como traduzir a teoria queer para a língua portuguesa?* (2001), *Crítica literária e os Estudos Gays e Lésbicos: uma introdução a um problema* (2002), *Literatura de Sodoma: o cânone literário e a identidade homossexual* (2003), *Masculinidade e colonialismo: em direção ao*

'homem novo' (subsídios para os estudos de gênero e para os estudos pós-coloniais no contexto de língua portuguesa) (2013) e no exterior: *Al Berto: In 'Memorian' the lusitanian queer principle* (2002), *Gender and Sexuality and Beyond: the Late Cape Verdean Literature* (2018), *A 'novidade' de O Barão de Lavos: Projeto de masculinidade e identidade homossexual* (2020). Possui experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e Literatura Portuguesa, principalmente, nos seguintes temas: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Estudos Pós-coloniais, Estudos Culturais e Estudos Queer.

### Paulo César García

Em um artigo publicado em 2003, você trata sobre a formação canônica e a emergência da homossexualidade, atendendo ao episódio da história e da literatura portuguesa, conhecido como a *literatura de Sodoma* (LUGARINHO, Mário César. 'Literatura de Sodoma': o cânone literário e a identidade homossexual. Niteroi, **Gragoatá**, n. 14, p. 133-145, 1. sem. 2003). Neste mesmo ano, publica artigo em que aponta os estudos gays e lésbicos serem situados como fatos recentes, sobretudo, do ponto de vista crítico que passa a perceber nas relações sociais e culturais, para além do par opositivo heterossexualidade/homossexualidade. Tivemos avanços nos estudos sobre as identidades sexuais e de gênero como discurso atuante em textos literários e em nossa própria sociedade? Quais pontos merecem ser destacados desde os anos dessas publicações até a atualidade, se pensarmos em termos como diversidades, dissidências, ativismos?

### Mário César Lugarinho

Eu recuaria um pouco no tempo que está marcado na sua pergunta. No ano de 2003, quando publiquei o referido artigo, já se contavam pelo menos 05 anos desde o *V congresso da Abralic* (UFSC, 1998), 04 anos do *I Encontro de Pesquisadores* (UFF, 1999), 01 ano do *I Congresso da ABEH* (UFES, 2002). Começo por enumerar esses eventos porque a cada ano que se passava esses estudos cresciam e avançavam de maneira flagrante. Eu, sempre quando posso, chamo a atenção para o congresso de Florianópolis, principalmente

porque foi lá que literalmente a pesquisa acadêmica saiu do armário. Pelo menos 08 comunicações diferentes trataram de temas referentes às diversidades e dissidências sexuais e não houve nenhuma esquivia em tratar do assunto. Temos de lembrar que, apesar de estarmos naquela altura, num ambiente político democrático e sem censura, a universidade, a área de estudos de literatura, em especial, entretanto, ainda era um ambiente muito conservador e muito reticente aos estudos de identidade que não se conformassem aos limites da nacionalidade (a classe social acabava, afinal, de ser (re)habilitada pela publicação de *Cidade de Deus*, de Paulo Lins). Discussões que avançassem para o estudo das identidades configuradas pela raça e etnia ou pelo gênero ainda eram muito questionadas, criticadas e, muitas vezes, invalidadas. O macro-evento, por exemplo, *Fazendo Gênero* ainda estava em suas primeiras edições e ainda poderia ser considerado muito “local” e restrito a um público específico. Naquele tempo era necessário sempre justificar o objeto, justificar a abordagem e, mais, justificar a existência do problema. E porque havia uma distância considerável entre o nosso desejo de pesquisa e o reconhecimento dos objetos de pesquisa – quero dizer que, por exemplo, o desejo de pesquisa privilegiava alguns objetos de então, o que explica, para mim, um “excesso” de estudos sobre a obra de Caio Fernando Abreu, como se apenas ele, em nossa Literatura, tivesse produzido algo que poderia ser chamado de literatura gay – tínhamos de prosseguir com “cautela” para não correremos o risco de invalidarmos nossas pesquisas. Tínhamos o cuidado, que, hoje, considero desnecessário, de deixarmos evidente que não estávamos “tirando autores do armário”, mas apenas suas obras: um exame da fortuna crítica de *Bom crioulo*, de Adolfo Caminha, pode ser um bom exemplo. Muito se demorou, apesar das evidências, que se reconhecesse a centralidade do tema da homossexualidade no romance, e, quando aconteceu, nossos arroubos nacionalistas levaram-nos a pensá-lo como o primeiro romance ocidental a tratar do tema. Como se sabe, essa proposição foi rapidamente rebatida pela “descoberta” de *O barão de Lavos*, do português Abel Botelho (hoje se reconhece *Um homem gasto*, de Ferreira Leal). Rapidamente, percebemos que essas obras que tirávamos do armário, na verdade, não se encontravam à margem do cânone literário, mas no seu centro. Caminha, Botelho, Proust, Rimbaud, Whitman, Wilde, Pessoa, Sá-

Carneiro, João do Rio, Gide, Genet, Lucio Cardoso, Guimarães Rosa, dentre outros autores que nos vinham à mente, eram centrais em seus respectivos cânones nacionais. O que nos levou a pensar que a homossexualidade, como tema, configurara-se no centro do cânone ocidental – hipótese que não se confirmou, porque, na verdade, estávamos diante do tema da masculinidade, o que nos levou a outros caminhos de pesquisa e ao alargamento das reflexões, porque, mais, ainda, confirmamos que essa proposição era solidária às perspectivas de classe e raça, afinal, e esses autores e suas obras evidenciavam “crises” concernentes a homens cis, brancos e burgueses – o protótipo do homem ocidental (talvez, por isso, interessei-me por tanto tempo pela poesia do português Al Berto, que considerava eminentemente queer). Historicamente, o ponto de virada deva ter sido o ano de 2004, no *II Congresso da ABEH*, em Brasília, com mais de duzentas comunicações, o evento foi palco para a superação dos estudos gays e lésbicos e a assunção definitiva dos estudos queer. Essa ultrapassagem foi fundamental porque significou a superação do binarismo, típico dos estudos gays e lésbicos, e porque estabeleceu o compromisso da crítica com o ativismo social e político, tão necessários desde a primeira hora. Além disso, a profusão dos estudos sobre e de lésbicas e, principalmente, dos estudos sobre e de pessoas trans e suas produções culturais ganharam o relevo que se deveriam ter tido desde o princípio. Essa história relata um pouco a rápida, porém difícil, alteração de rotas de uma área de estudos em permanente formação e que depende fundamentalmente do ingresso e da colaboração desses sujeitos.

### PCG

Em 2001, na Universidade Federal Fluminense, foi fundada a Associação Brasileira de Estudos da Homocultura e você é um dos principais articuladores para a criação da Associação. O objetivo era reunir pesquisadores/as brasileiros/as e de outras nações, não somente da área de Letras e Literatura, como também visava agregar uma rede interdisciplinar que formalizasse as investigações sobre gêneros e sexualidades. Cito uma passagem do livro *A Escrita Literária e As Formas da Construção da Identidade Homossexual em Portugal* em que afirma: “O que denominamos como emergência de uma consciência histórica dotada de uma identificação

imediate a sua diferença sexual pode ser, hoje, alargada na medida em que a investigação teórica a respeito das relações entre a cultura e a identidade homossexual precisou desenhar um conceito eficaz que lhe desse mais contornos definidos: o conceito de ‘homocultura’”(LUGARINHO, Mário César. *A Escrita Literária e As Formas da Construção da Identidade Homossexual em Portugal*. Niterói/RJ: Universidade Federal Fluminense (UFF) / Conselho Nacional de Desenvolvimento – CNPQ, 2004, p. 27). Atualmente, o termo homocultura tem gerado questionamentos por vários segmentos das áreas de conhecimento que estudam gênero e sexualidades. Qual a sua impressão em detrimento do conceito, ele não mais atende ao significado que fora produzido? E sobre o congresso da ABEH, como avalia hoje, tendo referência as categorias LGBTQI+?

#### **MCL**

Invoco mais uma vez a História. A palavra homocultura apareceu no fim dos anos 90, quando a ILGA – International Gay and Lesbian Association – organizou, na Europa, um ou dois congressos a respeito, identificando a produção cultural de homossexuais. Em inglês, o prefixo “homo” era usado como substantivo para identificar, de maneira geral, pessoas que, hoje, identificamos como representantes das categorias LGBTQI+. A palavra, então, era bem funcional e indicava o que se desejava desenvolver. Mas não “pegou”. O termo, para ficar, dependia do esforço dos membros da Associação, do seu uso, fixação e conceituação, e, a isso, sempre houve resistência. Afinal, o prefixo “homo” permanecia evocando uma parcela não significativa dos pesquisadores e dos seus objetos. E, mais, no Brasil, ficou atrelado a homens cis e gays. A qual diversidade nos reportávamos, então? Em 2008, no *Congresso da ABEH*, ocorrido na USP, a Assembleia Geral alterou a denominação do evento para *Congresso de Estudos da Diversidade Sexual e de Gênero*, permanecendo o termo na denominação da Associação. Se o termo ainda gera questionamentos, julgo-os desnecessários, porque a Associação já os superou há mais de 12 anos.

## PCG

Para o escritor cubano Severo Sarduy, “escrever é apoderar-se do possível e de suas exclusões” (SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 108) e para Hilda Hilst, em sua obra *Rútilos*, ao parodiar Terêncio, dramaturgo de Cartago, no período da Antiguidade, enuncia: “tudo o que é humano me foi estranho” (HILST, Hilda. *Rútilos*. Organização e plano de edição: Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2003). Para o crítico, o professor e pesquisador Mário César Lugarinho, o que torna o sujeito estar estranho, de ser excluído, ainda mais em tempos de autoritarismos e incisões a pensamentos fascistas? A literatura é uma porta de saída em meio a labirintos recheados de ideais neoconservadores?

## MCL

A Psicanálise, desde Freud, ensinou-nos que todo sujeito é estranho – “unheimlich”, diria. Todo indivíduo, então, percebeu-se, em algum momento da sua existência, estranho. E eu diria que se desejamos manter alguma sanidade, o estranhamento deveria ser permanente porque é o sintoma da consciência de nós mesmos, é a consciência do conforto e do desconforto de nossa existência. Socialmente, os “estranhos” são marginais e marginalizados porque rejeitam toda tentativa de homogeneização que o poder (e os Estados) preveem como modelo de sociedade. Esses indivíduos “estranhos” resistiram e resistem ao poder e, numa democracia plena ideal, seriam os verdadeiros heróis nacionais. “Estranhos” são incômodos, são eles que nos falam de nossas falhas, de nossas fissuras, de nossos crimes, de nossas doenças, por isso os regimes autoritários se esforçam por os eliminarem, e por isso são essências para a nossa sanidade social, cultural e física. Toda homogeneização é autoritária, social e culturalmente – e, talvez, por isso, tantas narrativas tenham tratado nos últimos anos sobre zumbis. A Arte, como um todo, é o lugar da diferença, é onde ela se produz e o que ela produz. Se não formos atentos a essa potencialidade da arte, o autoritarismo, inclusive nas democracias, terá vencido.

## PCG

Em “Os Serões do Convento”, um clássico da literatura portuguesa, do escritor José Feliciano de Castilho Barreto e Noronha (CASTILHO, José Feliciano. *Os Serões do Convento*. Lisboa: Typographia do Bairro Alto Andrade, Adriano Guerra. Dicionário de pseudônimos e iniciais de escritores portugueses. Lisboa, Biblioteca Nacional, 2000), é possível recortar uma leitura *cuir*, tendo em consideração a história que é produzida em pleno século XIX, reportando corpos destravados, assumidos em diferentes formas, para o combate à masculinidade hegemônica e ao gênero binário no espaço do convento e situando subjetividades suscetíveis aos atos de ruptura com a cultura heteronormativa?

## MCL

Essa obra foi uma grata surpresa, tanto por sua narrativa, uma espécie de *Decameron* tardio luso-brasileiro, quanto pela história que envolve a sua autoria. Ambas, a ficção e a história que envolve a produção dessa ficção, revelam o lugar das dissidências num século tido como conservador e puritano, em países tidos como conservadores e puritanos. O livro teve circulação e repercussão amplas, apesar da divulgação restrita, e seguiu por quase 100 anos como sinônimo de literatura pornográfica – até que caiu no esquecimento. Recuperá-lo foi como descortinar mais um pouco aquele século, quando os estados nacionais se esforçavam por se constituírem e, mais, por constituírem sociedades homogêneas. Além disso, a obra demonstra como o desejo sobrevivia e no que o desejo masculino e burguês consistia. Ele representa uma ruptura naquele século? Não – é mais uma face da masculinidade porque foi escrito por homens e para homens, reafirmando a sua centralidade cultural, social e política. Por outro lado, representa bem as práticas ocultas, o desejo oculto, a “sedução” e atração pela diferença, demonstrando como a homogeneidade era, e é, entediante. Julgo, por isso, que a história de sua autoria seja bem mais interessante e reveladora – porque envolve dois nomes inconteste da vida social e cultural luso-brasileira, frequentadores assíduos das cortes do Brasil e Portugal, o já citado José e seu irmão mais famoso, António, escreveram a obra em parceria (mesmo

separados pelo Atlântico) e, certamente, não tiveram outro propósito se não o lucro que as vendas do livro proporcionaram.

### PCG

Considerando os estudos com as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, poderia apontar as obras que se encaixam como dissidentes aos problemas relacionados às identidades sexuais? Existem valores conservadores dentro do continente africano que pouco se romperam referentes à família nuclear, de modo que o armário ainda é uma fuga, quando se trata de culturas, de sexo, sexualidades, gênero? E mais, qual a dimensão de uma *Queer África* na formação de sua gente, raça, subjetividades?

### MCL

As Literaturas Africanas de Língua Portuguesa tiveram a sua consolidação ao longo do século XX, especialmente, sob o jugo das políticas coloniais do Estado Novo português. Políticas que se esforçavam por homogeneizar culturas e territórios diversos a fim de torná-las novos portugueses. A produção literária das então colônias se consolida como resistência a esse esforço homogeneizador. Desse esforço, talvez o mais bem sucedido, talvez tenha sido a colonização do gênero, com a imposição da estrutura binária e da equação sexo biológico = gênero aos mais diferentes povos, cujas tradições apontam para formulações diversas ao modelo europeu. Tanto dissidências sexuais e de gênero foram desconsideradas e, quiçá, abolidas, quanto o equilíbrio das relações de gênero foram atingidos por essas políticas (com a desconsideração das organizações familiares tradicionais e a inserção do modelo da família nuclear, com o protagonismo masculino). Produzidas nesse contexto, e com forte censura, as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa pouco deram relevo a esse sentido. Algumas manifestações, contudo, têm emergido nos últimos anos, mas, ainda, sem formarem uma série mais consolidada.

Nos últimos tempos, as perspectivas descoloniais da crítica têm se sobressaído seja por buscarem exemplos bem-sucedidos no continente, seja por considerarem a potencialidade das suas culturas. Entretanto, pouco

encontro de discussão acerca da colonialidade do gênero no continente africano. Aliás, a estrutura binária do gênero conseguiu se naturalizar com muita facilidade, não porque faculte um armário confortável aos dissidentes, mas porque os condicionou à invisibilidade, em um contexto colonial bastante complexo, onde se sobrepunham interesses muito diversos. Nós, brasileiros, apesar de nossa inquestionável herança cultural, olhamos, na maior parte das vezes, para o continente africano com olhar reduzido e sem perspectivas, que não a dada pela nossa própria experiência colonial, na qual prepondera o protagonismo da cultura europeia. Esquecemos das sociedades coloniais da África subsaariana e que foram, por séculos, enquanto durou o comércio de pessoas escravizadas, bastante híbridas. Será que a fluidez do gênero era exclusiva apenas aos governantes, como no caso de Nzinga Mbandi, ou era recurso estendido a outras camadas da população. O que você chama de queer África deve levar em consideração as diferentes realidades de cada país (são mais de 50) e as condições históricas, políticas, religiosas, sociais e culturais de cada região. Na maior parte do continente, há poucas iniciativas das comunidades LGBTQ+ e que o “armário” ainda é funcional.

### PCG

Ao apresentar um artigo *Como traduzir a teoria queer para a de língua portuguesa?* (LUGARINHO, Mário César. Como traduzir a teoria queer para a língua portuguesa. V. 1 n. 2, 2001, *Revista Gênero*, p. 36-46), mostra uma análise mais histórica, partindo dos estudos da crítica pós-estruturalista. O que seria a tradução do sentido queer hoje? Poderia ser reescrito sob qual foco de reflexão e análise para a nossa cultura e para a literatura? Poderia comentar sobre as pesquisas que analisam questões de gênero em comunidades de língua portuguesa e africanas que abrigam corpus linguístico e científico similares aos estudos queer realizados no Brasil?

### MCL

Apesar de publicado em 2001, o artigo foi escrito em 1999 quando foi apresentado como comunicação em evento científico. Apesar de acreditar que ele esteja superado, alguns de seus leitores me convencem do contrário. O

artigo foi escrito às pressas, era urgente escrevê-lo e tenho consciência de todas as suas lacunas. Mas era preciso escrevê-lo, antes da teoria queer aportar aqui como mais uma onda crítica, como havia sido tantas outras. O seu comprometimento social, político e cultural deveria ser apontado e registrado antes de que se convertesse em “mais uma teoria”. Até porque não era mais uma teoria, mas muitas outras teorias. Quando me aproximei dos estudos queer procurei compreendê-los intrinsecamente, como eles se formularam, a partir de qual perspectiva e condições. Foi quando me deparei com a obra de Gayatri Spivak, da jovem tradutora de Derrida nos anos 70, e a autora do prefácio que, nos EUA, ficara mais famoso que a *Gramatologia*. Poderia dizer que ela me abriu muito os horizontes, dentre eles a discussão sobre a ordem cultural de uma maneira muito clara para quem, nos anos 80, havia se dedicado em demasia ao estudo da filosofia da linguagem. Mais do que uma referência histórica ao pós-estruturalismo, acredito que os textos seminiais de Spivak, que cito, ainda sejam muito atuais.

Espanta-me que questões lançadas naquele artigo ainda gerem muita atenção dos pesquisadores que se iniciam nos estudos queer (aqui ou no Exterior) e que se preocupam com as culturas de língua portuguesa. Algumas questões de fundo que ele apresenta, pouco foram desenvolvidas e, por isso, ainda acredito na sua atualidade. Tentei reescrevê-lo uma vez, mas não fui tão bem sucedido.

## PCG

As transexualidades têm se mostrado impactantes no espaço social. O exemplo da travesti Gisberta Salce Júnior ganhou uma referência significativa e abalou muito a todos e a todas que tomaram conhecimento da história trágica do assassinato da brasileira, radicada no Porto. Após o caso de Gisberta, Portugal criou políticas públicas contra a violência a transgêneros e a travestis? Vivemos numa guerra social e cultural a pretas, travestis e demais gêneros e sexualidades. Como a produção literária das nações de língua portuguesa e demais nações ocidentais vêm potencializando os referidos lugares de discurso?

## MCL

A pergunta desdobra-se duas, apesar de relacionadas. A produção literária deixou de ter a centralidade que teve na cultura há bastante tempo. Hoje, a literatura acompanha a produção cultural e é mais uma reverberação do que centro gerador de sentido. No caso de Gisberta, a canção de Pedro Abrunhosa é mais efetiva, para dar visibilidade à sua tragédia, do que qualquer poema, conto ou romance a respeito, que atingem primeiramente uma classe letrada. Em Portugal, há iniciativas, especialmente na saúde pública, mas nenhuma política efetiva de inclusão social, civil ou profissional.

O “lugar de fala” tornou-se fetiche para as políticas identitárias, como se fosse um pré-requisito para a legitimação discursiva. No que tange à literatura, parece que se pode, com isso, invalidar discursos de alteridade que não se constituam em testemunho. Persegue-se a autenticidade do sujeito, como se o sujeito não fosse uma construção discursiva. É um paradoxo, porque se invalida o cerne do literário, a ficção e a auto ficção. O discurso que não se submeta a um regime de verdade parece ficar invalidado. Ora, isso é autoritarismo, a eliminação da conotação. A Literatura é o lugar da pulverização de sentidos, da problematização, da desconstrução. A canção de Abrunhosa se invalidaria porque o seu autor não é um indivíduo trans?

Por outro lado, a afirmação e a problematização dos lugares de fala vêm abrindo fissuras nos edifícios canônicos, expondo as nossas feridas históricas e “vícios” culturais. Pulverizam o que se encontra assentado e bem cimentado. Pesquisas como a de Regina Dalcastagné ou de Fernanda Miranda puseram em evidência o que sempre se supôs e nunca se comprovou: quão seletiva, misógina, racista, sexista, xenófobo, nossa literatura e nossa cultura são. No que tange à produção literária, o reconhecimento da literatura de autoria negra e a emergência da “literatura periférica” deram protagonismo a quem nunca teve lugar de representação.

## PCG

Do nosso primeiro livro da literatura brasileira e da portuguesa, da geração Pós-HIV, pós redemocratização brasileira e pós Revolução dos Cravos, quais atitudes, gestos, políticas foram cravados em direção a práticas de

liberdades? Quais as imagens poderiam apresentar e permitir reflexões sobre atuais tempos?

### MCL

Há tantas imagens, porque é uma longa história... Ney Matogrosso, António Variações, Cazusa, e, hoje, Pablo Vittar, Titica ou o grupo Fado Bicha, são figuras cujas imagens, juntas, contariam essa longa história. Mas eu elejo, de nossa história mais recente, a imagem de uma boneca vestida de bruxa, sendo queimada, como reação à visita, em 2017, de Judith Butler, a São Paulo. É horrenda! Mas fascinante. Foi a reação a um movimento que é imparável, incontornável. Concordo com a filósofa estadunidense, todo esse conservadorismo me parece mais uma reação desesperada do que efetivamente uma ação repressora. Não voltaremos ao armário!

### PCG

“Não sou um homem. Não sou uma mulher. Não sou heterossexual. Não sou homossexual. Tampouco sou bissexual. Sou um dissidente do sistema sexo-gênero. Sou a multiplicidade do cosmos encerrada num regime político e epistemológico binário gritando diante de vocês.” Paul B. Preciado (PRECIADO, Paul B. *Um apartamento em Urano*. Trad.: Eliana Aguiar. São Paulo: Zahar, 320 p), apresenta, aqui, as suas crônicas no período de seu processo de transição de gênero. Em outro foco de argumento, afirma que um texto terrorista é aquele que intervém socialmente, mirando a violência pela qual excede às leis de seu contexto social, das ideologias nas quais se insere, incitando a própria inteligibilidade histórica.

Acompanhando o pensamento descrito pelo filósofo e escritor transgênero espanhol, estaríamos no contemporâneo urgente, transgressivo, dissidente, de travessias e avesso a uma política de assédios, de violências. Para um Brasil desgovernado, precisamos ser mais “terroristas”, de acordo com a reflexão de Preciado?

## MCL

Ah! sem dúvidas! Recatada e do lar era a sua mãe! Mas é preciso perceber quando a dita transgressão é efetivamente transgressiva. Entre “Priscila” e “Thank you for everything, Julie Newman”, entre Luís Capucho e Caio Fernando Abreu ou entre Judith Teixeira e Maria Teresa Horta, há uma imensa distância! O problema está em naturalizar o “terrorismo”, é preciso permanecer “estranho”.

## PCG

“Corpo incompreensível, penetrável, opaco, aberto e fechado: corpo utópico. Corpo absolutamente visível – porque sei muito bem o que é ser visto por alguém de alto a baixo, sei o que é ser espiado por trás, vigiado por cima do ombro, surpreendido quando menos espero, sei o que é estar nu” (FOUCAULT, M. O corpo utópico. As heterotopias, *Jornal Argentino Página 12*, tradução Cepat, 29/10/2010)

O fragmento do corpo utópico, as heterotopias em Foucault, no tópico situado, fala do lugar de todos os lugares. Nesse sentido, estamos nus? E em que medida nossos corpos e subjetividades estão sendo agenciados em tempos coléricos da pandemia da *Covid 19*, na política, na ciência, na educação e pensados de modo estruturais, ainda estamos vinculados às heranças culturais da colônia?

## MCL

Lembro-me da *Dorotéia*, de Nelson Rodrigues. Em algum momento uma das tias da personagem título manifesta o seu horror toda vez em que imaginar que sob a sua roupa há um corpo nu.

O desconforto com o que somos efetivamente pode estar refletido no que usamos para nos encobrir e para nos representar. Descobrimo-nos de alguma forma no isolamento? Ou submergimos nas representações do que imaginamos ser?

É importante pensar em que lugar pusemos nosso próprio corpo, de onde o tiramos e onde o colocamos. De onde saímos e onde nos colocamos. Fomos confinados à revelia de nossa vontade, por proteção ao corpo, ao mais

óbvio de nossa sobrevivência. O resultado dessa experiência amarga ainda está por se sentir e verificar, não arriscaria uma previsão ou uma conclusão apressada, ainda mais quando uma “segunda onda” está a se levantar. Mas lembro que, em março de 2020, pulularam manifestações otimistas, “sairemos melhores!” – não saímos e nem sairemos melhores se não rechaçarmos o horror da tia de Dorotéia; não se trata de abolirmos a representação (ou o vestuário), mas sermos capazes de lidar conosco e, amorosamente, com o outro. Vidas inteiras e longas são vividas sem que nos apercebamos disso. Gregor Samsa ficou “melhor”? G.H.? Luís da Silva? Lembro Win Wender, em *Untill the end of the world*, homens e mulheres se desnudavam diante de si mesmos e, como consequência, se fechavam em si mesmos, mas, através do olhar amoroso de um narrador, a representação os “salva”. Uma narrativa nos “salvará”? Não sei, mas se não soubermos como fazer isso, o horror sobreviverá à vacina.

## **SOBRE A ORGANIZADORA E OS ORGANIZADORES**

### **Ana Luísa Amaral**

Professora Associada aposentada do Departamento de Estudos Anglo-Americanos da Faculdade de Letras do Porto, actualmente investigadora na Faculdade de Letras do Porto e membro da Direcção do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, no âmbito do qual coordena o grupo Intersexualidades. Tem um doutoramento sobre Emily Dickinson. As suas áreas de pesquisa são os Estudos Feministas, os Estudos de Género, as Poéticas Comparadas e os Estudos Queer. Coordenadora de projectos internacionais, financiados pela FCT, como a edição anotada de *Novas Cartas Portuguesas* (Dom Quixote, 2010) ou *Novas Cartas Portuguesas 40 anos depois*, que envolveu 10 equipas internacionais e cerca de 60 investigadores. É autora, com Ana Gabriela Macedo, do *Dicionário de Crítica Feminista* (Afrontamento, 2005) e organizadora de livros de ensaios como *Novas Cartas Portuguesas entre Portugal e o Mundo* (com Marinela Freitas, Dom Quixote, 2014) ou *New Portuguese Letters to the World* (with Marinela Freitas, Peter Lang, 2015). Tem em preparação um livro de ensaios.

É autora de mais de duas dezenas de livros, quer de poesia (como *Minha Senhora de Quê*, 1990, *Coisas de Partir*, 1993, *Às Vezes o Paraíso*, 1998, *Imagens*, 2000, *Imagias*, 2002, *A Génese do Amor*, 2005, *Entre dois rios e outras noites*, 2007, *Inversos*, *Poesia 1990-2010*, 2010, ou *Vozes*, 2011), quer de teatro (*Próspero morreu*, 2011), quer infantis (como *Gaspar, o Dedo Diferente*, 1998, *A História da Aranha Leopoldina*, 2011, *A Tempestade*, 2012, ou *Como Tu*, 2013), quer de ficção *Ara* (Sextante, 2013). As suas obras mais recentes são: *Escuro* (Assírio & Alvim, 2014), *E Ainda* (Assírio & Alvim, 2015), ou *31 Sonetos de William Shakespeare* (Relógio D'Água, 2015).

### **Emerson da Cruz Inácio**

Doutor em Letras em Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2006), tendo sido orientado pelo Prof. Dr. Jorge Fernandes da Silveira. Desde 2006 atua na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e é Pesquisador 2 do CNPq. Atua nas áreas de Letras, com ênfase em Literatura Comparada, priorizando os seguintes temas: Poesia Brasileira e Portuguesa do século XX, Literaturas Afrodescendentes, Estudos Culturais, Teoria Queer, e Estudos Subalternos e

de Gênero. Publicou Retratos do Brasil Homossexual (EdUSP, 2010) e A Herança Invisível (EdUEA, 2013).

### **Paulo César Souza García**

Professor Titular Pleno da Universidade do Estado da Bahia (UNEB) | Bahia-Brasil. É Doutor em Literatura (UFSC) e cumpriu estágio pós-doutoral em área multidisciplinar do curso cultura e sexualidade realizado na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Atua como docente do curso de licenciatura em Letras Vernáculas e do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural – mestrado e doutorado – da UNEB. Lida com as seguintes linhas de pesquisa: Estudos de Gênero e identidades sexuais na literatura; Teoria e Crítica literárias; Literatura, produção cultural e modos de vida. Está associado ao Grupo de Pesquisa Linguagem e Crítica Cultural (UNEB), ao Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades (NuCuS | UFBA); e associado colaborador do Grupo Intersexualidades – Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa | Faculdade de Letras da Universidade do Porto-Portugal. Integra o grupo de estudos Homocultura e Linguagens da Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística (Anpoll).

## **SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES**

### **Antonio de Pádua Dias da Silva**

Professor de Teoria da Literatura na Universidade Estadual da Paraíba. E-mail: docpadua70@gmail.com.

### **Camila de Matos Silva**

Doutoranda em Teoria da Literatura UFPE/PPGL/CAPES. E-mail: camiladematossilva@gmail.com.

### **Djalma Thürler**

Professor do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e Diretor artístico da ATeliê voadOR Teatro: djalmathurler@uol.com.br.

### **Dorinaldo dos Santos Nascimento**

Doutor em Letras/Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). E-mail: dori.s.n@hotmail.com.

### **Duda Woyda**

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Ator e investigador da ATeliê voadOR Teatro. E-mail: dudawoyda@gmail.com

### **Helder Thiago Maia**

Doutor em Literatura Comparada | Universidade Federal Fluminense (UFF), em 2018. Realiza estágio de pós-doutoramento, com bolsa da FAPESP no. 2018-19521-4, no Programa de Pós-graduação de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo. E-mail: helderthiagomaia@gmail.com.

### **José Horácio de A. N. Costa**

Professor da Universidade de São Paulo (USP). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH). Poeta com vários livros de criação e crítica literária publicados em diversas línguas; sua poesia está traduzida para a línguas espanhola, inglesa, francesa, catalã, alemã, sueca, italiana, macedônia, romena e búlgara. E-mail: horaciocosta23@hotmail.com.

### **Leonardo da Silva**

Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC). E-mail: leonardo.silva@ifsc.edu.br.

### **Marcelo de Trói**

Doutorando em Cultura e Sociedade no Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos (UFBA) e pesquisador do Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades. E-mail: troi.marcelo@ufba.com.

### **Marcus Antônio Assis Lima**

Professor titular da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB) e do Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens (PPGCEL). Pós-doutor em Linguagens e Representações pela Universidade Estadual de Santa Cruz (2018) e em Media & Communications, GoldsmithsCollege/University of London (2014). E-mail: malima@uesb.edu.br.

### **Mariana Alves da Silva**

Graduanda em Letras pela Universidade de São Paulo. Bolsista CNPQ de Iniciação Científica.

### **Mauricio List Reyes**

Doctor en Antropología. Profesor Investigador en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla | México. E-mail: mauriciolist@gmail.com.

### **Maximiliano Torres**

Professor Adjunto de Teoria Literária e Literatura Brasileira da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. É pesquisador associado do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Universidade do Porto e investigador da Fundação para a Ciência e a Tecnologia do Ministério da Educação e da Ciência de Portugal (FCT-I.P. ). E-mail: maxitorres@uol.com.br.

### **Monalisa Almeida Cesetti Gomyde**

acharela em Estudos Literários pela UNICAMP e mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura pela UFSCAR. E-mail: monalisagomyde@gmail.com.

### **Orquídea Cadilhe**

Centre of Humanistic Studies, University of Minho, Braga, Portugal. E-mail: ocadilhe@ilch.uminho.pt.

### **Paulo César García**

Professor Titular Pleno da Universidade do Estado da Bahia | Departamento de Linguística, Literatura e Artes | Campus II – Alagoinhas e do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural. E-mail: pgarcia@uneb.br.

### **Rafael Manuel Mérida**

Profesor Serra Húnter de literatura española y de estudios de género (Facultad de Letras, Universitat de Lleida. España). E-mail: rmmerida@yahoo.es.

### **Ricardo Alves dos Santos**

Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia. Professor de Linguagens em escolas públicas e particulares. E-mail: ricardo.ia.alves@gmail.com.

### **Susana Batel**

Investigadora integrada do Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL) | Cis-IUL | Lisboa-Portugal. E-mail: Susana.Batel@iscte-iul.pt.

### **Wilken Figueredo Matos**

Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens (PPGCEL), da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Bolsista pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB). E-mail: wilken.matos@gmail.com.