

corpos dissidentes:

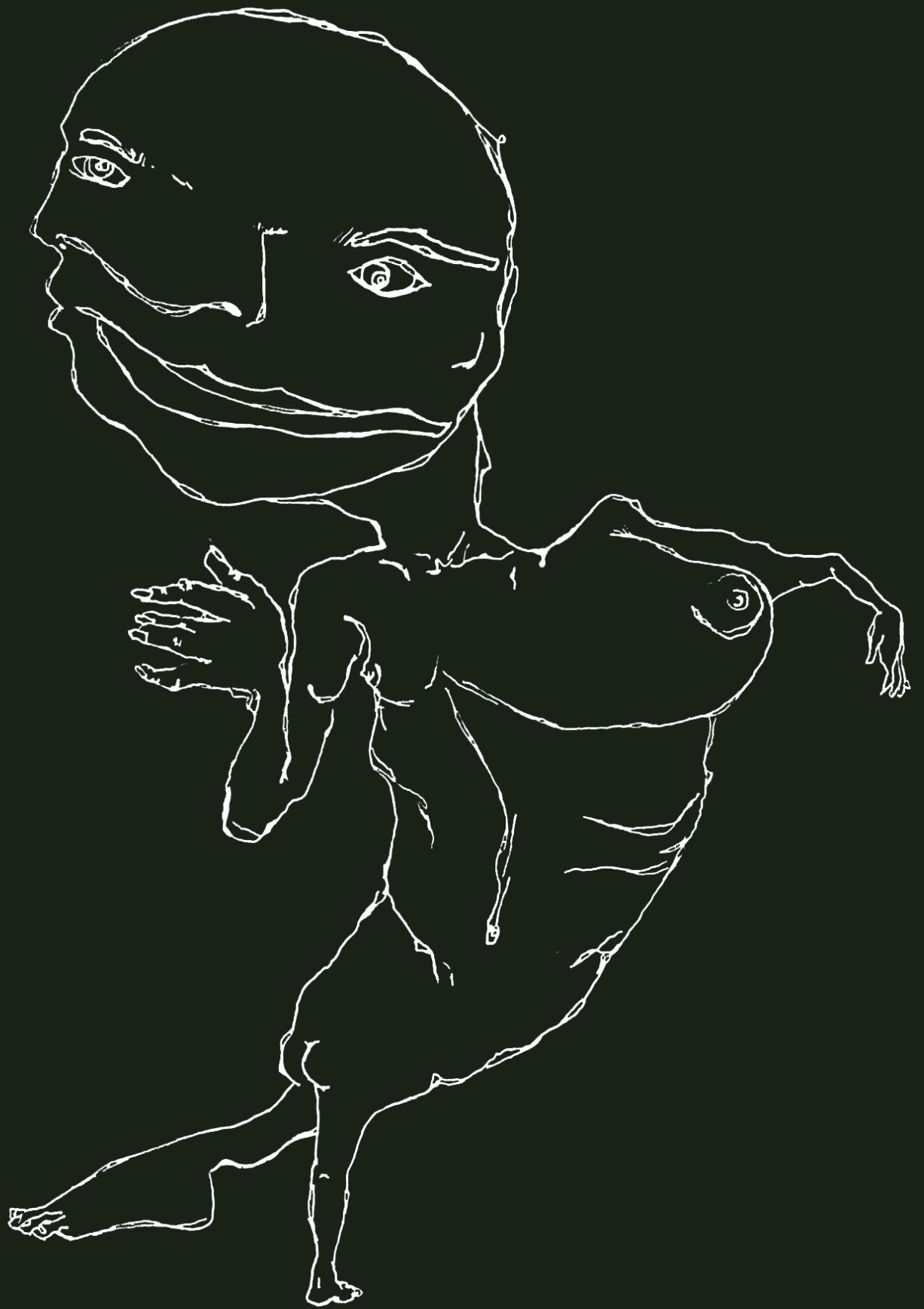
arte, literatura e pensamento queer



Luiz Lopes (org.)

 Atafona

PALAVRA
MUN
DO



Apresentação

Luiz Lopes

Después, y quizá sólo después,
puede comenzar el proyecto de una
esperanza concreta.

José Esteban Muñoz

Durante o segundo semestre de 2020, ofertei uma disciplina no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do CEFET-MG. Mesmo diante de tantos desafios que o isolamento social impunha a todos, conseguimos que as tardes de sextas fossem um pouco mais esperançosas ao lermos e discutirmos textos teóricos que nos faziam pensar os corpos dissidentes, abjetos e como esses corpos continuam resistindo às normas. Além dos textos teóricos, a disciplina foi uma oportunidade de vivermos e entrarmos em contato com obras literárias, fotografias, filmes e outras formas artísticas, que de algum modo encenam também a sua maneira um pensamento *queer*. Este livro é o resultado dos trabalhos finais desta disciplina.

Alessandra Hypolita Valle Silva Lopes abre o livro com o artigo “A pele em que habitam os monstros transgêneros” no qual analisa *O silêncio dos inocentes*. Silva Lopes parte da questão da monstruosidade para pensar esses corpos que são vistos como abjetos, dissidentes ou que muitas vezes sequer são reconhecidos, vistos, pensados como importantes.

No artigo “A resistência, o discurso e o engano do eu”, Bruna Fernandes Barros parte das discussões sobre o relato de si mesmo para defender que tal operação é um modo de resistência. A autora parte de uma discussão inicial de alguns linguistas para, em seguida, entrar no terreno mais específico da teoria *queer*, sobretudo, por meio das contribuições de Judith Butler.

Diogo da Costa Rufatto assina o artigo “Linguagem de gênero e desafio *queer*” que também parte da reflexão sobre a linguagem para pensar os desafios e obstáculos do pensamento *queer* que se inicia de algum modo pela própria linguagem. Nesse artigo, o autor se vale de um outro grande pensador do *queer*, Jack Halberstam e seu famoso livro *A arte queer do fracasso*.

Outra contribuição é o artigo de Fábio Garcia Ribeiro, “Bixa Travesty: Linn da Quebrada, as insurgências do corpo e reflexões sobre a identidade de gênero”. Neste artigo, o autor discute as dissidências dos corpos negros por meio da arte de Linn da Quebrada. Além das dissidências, Ribeiro demonstra como a arte de Linn está associada a uma insurgência do corpo, a uma fissura que toda arte e pensamento *queer* produz dentro das normas.

Na sequência, com “Cu: o centro do mundo”, Fernando Antônio Siqueira Ferreira efetua uma leitura da poesia de Waldo Mota por meio do aporte teórico de Sáez e Carroscosa e seu *Pelo cu: políticas anais*. A poesia de Mota passa a ser vista não apenas como uma escrita radical e erótica, mas como uma forma de afirmação do ser penetrável, da vadiagem e de uma ética “bixa”.

Gustavo Henrique Sousa Assis escreve um artigo, intitulado “Tudo sobre minha mãe e o *queer*: algumas notas”. Nesse artigo, o autor se debruça sobre um dos filmes mais importantes do aclamado diretor Pedro Almodóvar. Assis explica como o pensamento *queer* surge se contrapondo, em alguma medida, ao movimento homossexual nos anos 1960. Depois desse primeiro movimento de contextualização, o autor faz uma leitura do filme *Tudo sobre minha mãe* associando-o às formas de pensamento do *queer*.

Já em “Torto Arado: resistência negra e corpo feminino”, Jorle Magalhães Soares efetua uma leitura crítica de um dos romances mais aclamados do contexto contemporâneo da literatura brasileira. O feminino e a discussão do racismo ganham lugar no texto desse autor que demonstra como as normas atravessam a sociedade brasileira para além das questões de gênero.

Em “Sexo e política em tempos de impeachment: as questões *queer* em trechos do documentário Excelentíssimos”, Juliano Vasconcelos Magalhaes Tavares empreende uma leitura de um documentário importante na cena brasileira, focando seus esforços interpretativos em momentos nos quais as questões de gênero e sexualidade dissidentes aparecem como pontos nevrálgicos para o entendimento da política brasileira contemporânea.

Luan dos Santos Silva em “Escapar de todas as épocas: o olhar para a vulnerabilidade em Michel Laub” faz um giro importante ao ler um dos romances de Laub por meio da reflexão sobre a Aids e a perspectiva da vulnerabilidade. Pensar o *queer* é, de alguma maneira, se voltar também para a história do vírus do Hiv e de como essa doença marca de modo incontornável a comunidade Lgbtqia+.

Lucas Diego Gonçalves da Costa, autor de “Um conto de nenhuma cidade: pôneis, cores e violência na comunidade desterritorializada” produz um texto que nos faz pensar no tema da violência e como este se relaciona às práticas e ao pensamento *queer*. Aqui Butler passa a dialogar com Deleuze, sobretudo, como modo de operar a partir de uma crítica profunda às identidades fixas.

Em “As dobradiças do tempo”, Lucia Santiago, volta ao texto clássico de Virginia Woolf, *Orlando*. Por meio de um diálogo com Guacira Louro e Judith Butler, Santiago demonstra como uma das linhas de força do romance dos anos 1920 é efetuar aquilo que o *queer* tanto deseja ainda nos dias de hoje, a saber, efetuar um enfrentamento aos binarismos e às normas que querem nos fazer acreditar numa identidade fechada e definitiva. Além d’ “As dobradiças do tempo”, Lucia Santiago assina o artigo visual “Inventário florístico para Orlando” no qual, por meio de imagens, pensa de outro modo o texto e as linhas de força de *Orlando*.

Luiz Lopes responde por outro artigo “Noll: literatura, corpo e pensamento *queer*”, no qual efetua uma leitura do romance *Acenos e afagos*, de João Gilberto Noll. Partindo do diálogo entre Noll e Foucault e, posteriormente, trazendo algumas reflexões de Butler, Lopes mostra como esse romance do escritor brasileiro traz para cena um corpo dissidente e como uma de suas linhas de força é o pensamento *queer*.

O artigo assinado por Marcílio Miguel Oliveira é “Tomboy: a construção de um corpo *queer*”. Oliveira efetua uma leitura do

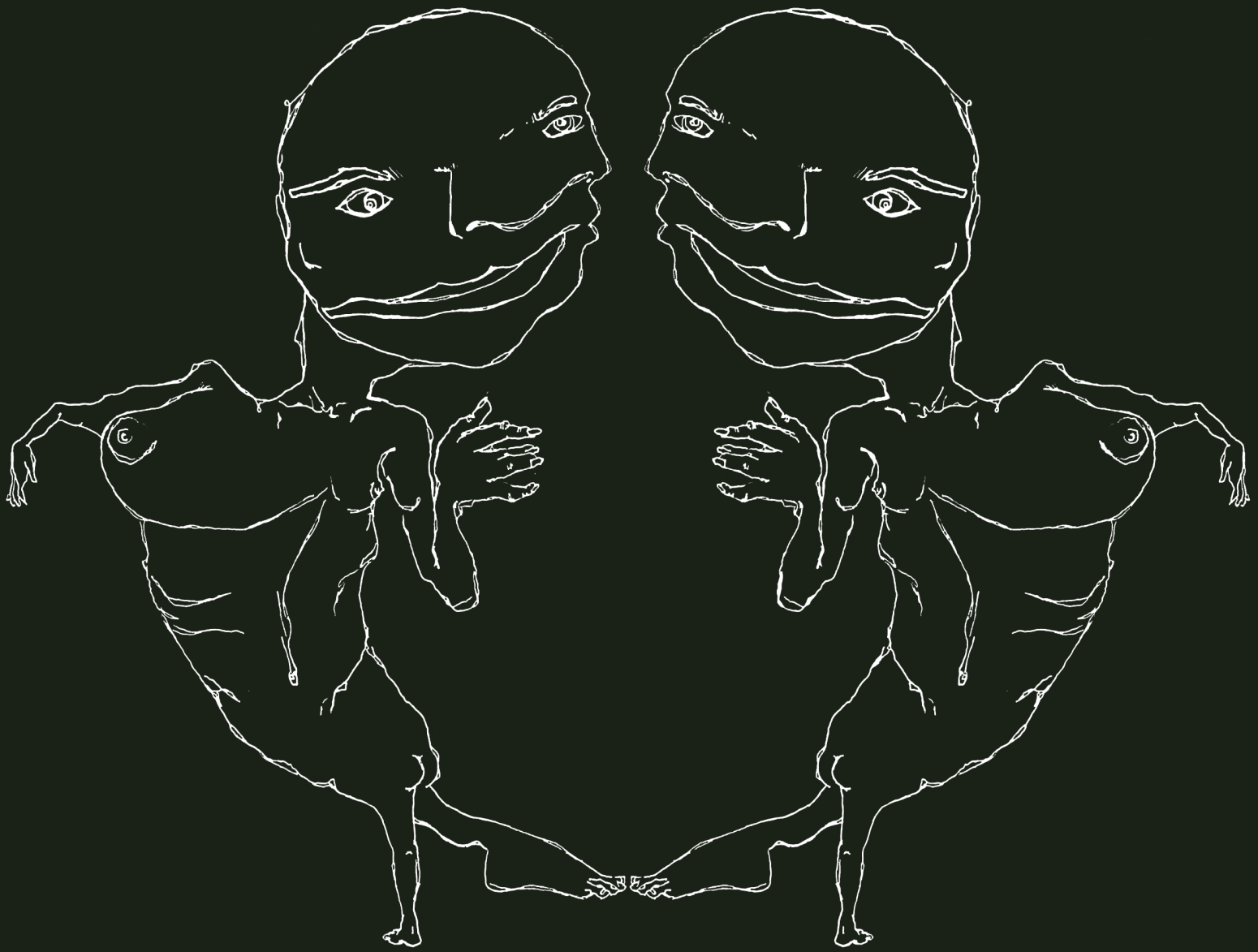
filme por meio da reflexão em torno do corpo *queer*, se valendo de um suporte teórico da teoria *queer* bem como de algumas reflexões que partem de Nietzsche e se acercam da filosofia da diferença para pensar os corpos abjetos.

Mariana Ferreira V. da Silva escreve “Ressignificação cinematográfica do fracasso em corpos periféricos: uma análise do filme Temporada de André Novais Oliveira”. Silva volta à temática do *queer* associado ao fracasso para pensar um filme da cena contemporânea e periférica no Brasil, tendo como um dos focos a constatação de uma crise instalada no cinema a partir do contexto político atual, mas sem se esquecer dos movimentos também de resistência.

“Usando a máscara: Yukio Mishima e a arte *queer* do fracasso”, de Miguel Fernandes Pereira é mais um artigo que elege como suporte teórico as associações entre *queer* e fracasso, *queer* e o antissocial, por vezes perigosas. Nesse artigo, Pereira empreende uma leitura do clássico romance de Mishima, mas agora em diálogo com a noção de fracasso, para tentar evidenciar uma certa tensão entre a vida do artista e o texto, que por vezes, estariam em polos diametralmente opostos.

Fechando as contribuições, Tiago Cruvinel assina o artigo “Ensaio sobre a sexualidade da criança-viada” no qual faz uma contextualização do termo criança-viada no Brasil para, na sequência, por meio de Butler e Preciado, efetuar uma crítica de como os corpos das crianças dissidentes são capturados por um discurso heteronormativo e LGBTfóbico, um discurso mortífero que não defende a infância, mas a mortifica.

Ao lançar um novo olhar sobre cada um desses textos, sinto que aquelas tardes de discussões renderam muitos frutos. Foram bons encontros que permitiram que cada pessoa pudesse pensar contra e para além das normas e sobre o que mortifica nossos corpos. Esses textos que aqui se reúnem servem agora como um testemunho do esforço intelectual de todas essas pessoas, que a partir de lugares enunciativos muitos diferentes, se abriram para a diferença, para pensar a diferença e para afirmar o pensamento *queer* como um dos muitos modos de dizer sim àquilo que nos faz outros, nossa esperança e nossa estranheza. Que ninguém as tire de nós. Boa leitura!



Sumário

A pele em que habitam os monstros transgêneros / 13

A resistência, o discurso e o engano do eu / 28

Linguagem de gênero e desafio queer / 38

Bixa travesty: Linn da Quebrada, as insurgências do corpo e reflexões sobre a identidade de gênero / 50

Cu: o centro do mundo / 59

Tudo sobre a minha mãe e o queer: algumas notas / 71

Torto Arado: resistência negra e corpo feminino / 82

Sexo e política em tempos de impeachment: as questões queer em trechos do documentário Excelentíssimos / 91

*Escapar de todas as
épocas: o olhar para
a vulnerabilidade em
Michel Laub / 105*

*Um conto de nenhuma
cidade: pôneis, cores e
violência na comunidade
desterritorializada / 115*

*Inventário florístico para
Orlando
+
As dobradiças
do tempo / 128*

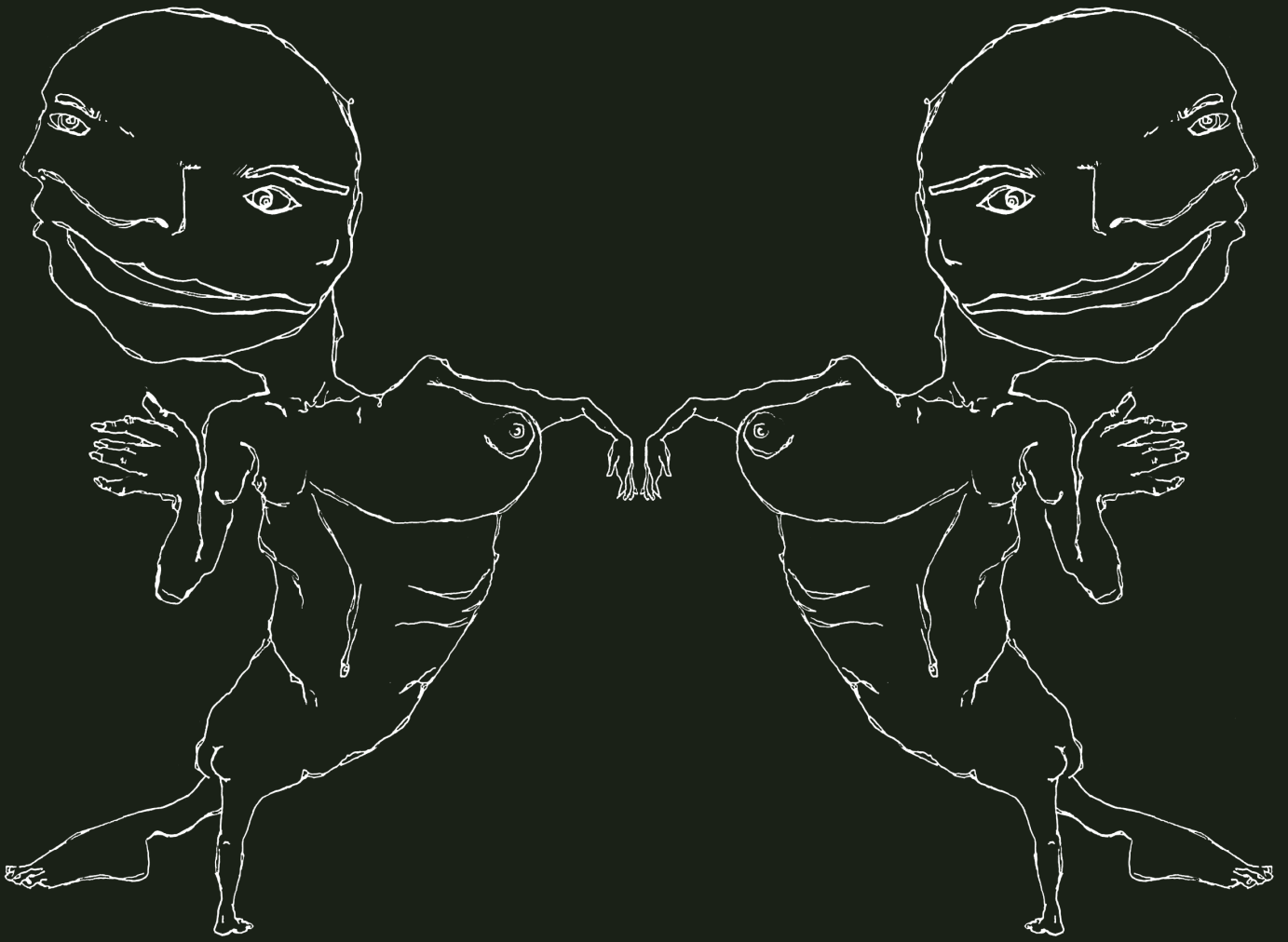
*Noll: literatura, corpo e
pensamento queer / 138*

***Tomboy: a construção de
um corpo queer / 151***

***Ressignificação
cinematográfica do
fracasso em corpos
periféricos: uma análise do
filme Temporada de André
Novais Oliveira / 164***

***Usando a máscara:
Yukio Mishima e a arte
queer do fracasso / 175***

***Ensaio sobre a sexualidade
da criança-viada / 189***



***Alessandra
Hypolita V.
Silva Lopes***

***A pele em
que habitam
os monstros
transgêneros***

O queer não é uma estrutura singular, mas uma coleção de engajamentos intelectuais, o que significa que todos os campos do estudo poderiam analisar um objeto usando essa ótica. Na

verdade, a teoria *queer* parte do pressuposto que a identidade não é fixa e não define quem nós somos. O estigma que a sociedade impõe à comunidade LGBTQIA+[1] aponta a diferença e a anormalidade em suas proximidades, congregando uma discriminação extrema, que é quase uma regra cercada de *bullying* e discriminação. Pensar a heterossexualidade como regime de controle faz conceber o discurso como campo das relações de poder instanciadas na sociedade (FOUCAULT, 1979). As identidades são construídas a partir do contexto social à qual se vinculam e, no pensamento de Judith Butler (2019), o elemento transgênero não é uma aberração social, mas uma variação da identidade baseada na performatividade da ação. Pensando em sua atuação no meio ambiente e estrutura social: “os gêneros não podem ser verdadeiros nem falsos, reais nem aparentes, originais nem derivados. Como portadores críveis desses atributos, contudo, eles também podem se tornar completa e radicalmente incríveis” (BUTLER, 2019, p. 201).

Segundo Berenice Bento (1966), a transexualidade é um desdobramento inevitável de uma ordem de gênero que estabelece a inteligibilidade dos gêneros no corpo. Tansin Spargo (1999) afirma sobre a obra de Foucault que “o *queer* pode funcionar como um substantivo, um adjetivo ou um verbo, mas em cada caso é definido contra o normal”. Uma análise dessas narrativas não-normativas, que nos apontem para estudo de gênero, tem como objetivo cruzar as fronteiras disciplinares em aspectos teóricos e metodológicos ao estabelecer diálogos entre ciência, literatura e arte. Em definição sobre o que é *queer*:

Em inglês, o termo “*queer*” pode ter função de substantivo, adjetivo ou verbo, mas em todos os casos se define em oposição ao “normal”, ou à normalização. A teoria *queer* não é um arcabouço conceitual ou metodológico único ou sistemático, e sim um acervo de engajamentos intelectuais com as relações entre sexo, gênero e desejo sexual. Se a teoria *queer* é uma escola de pensamento, ela tem uma visão profundamente não ortodoxa de disciplina. O termo descreve uma gama diversificada de práticas e prioridades críticas: interpretações da representação do desejo entre pessoas do mesmo sexo em textos literários, filmes, músicas e imagens; análises das relações de poder sociais e políticas da sexualidade; críticas do sistema sexo-gênero; estudos sobre identificação transexual e transgênero sobre sadomasoquismo e sobre desejos transgressivos (SPARGO, 2017, p. 13).

A teoria *queer* não é uma sistemática conceitual ou estrutura metodológica, mas “uma coleção de engajamentos intelectuais com as relações entre sexo, gênero e desejo sexual” (Ibidem, 2017, p. 9). A partir dessa citação, vê-se claramente que a definição de transgênero pode ser amplamente discutida em obras literárias, filmes, musicais e tantas outras manifestações artísticas. O apoderamento perspectiva *queer* pode proporcionar formas de “considerar o impensável, o que é proibido pensar, em vez de simplesmente considerar o pensável, o que é permitido pensar” (LOURO apud SILVA, 2010, p. 107). Assim, a teoria *queer* evidencia as produções artísticas e discursivas ao conceitualizá-

-las, além de realizar um trabalho crítico de desconstrução dos discursos dos próprios pesquisadores de gênero e sexualidade, dando voz aos silêncios.

Como explica Guacira Lopes Louro (2004), os teóricos desse campo constituem um agrupamento divergente. O termo *queer* representa uma apropriação de uma palavra normalmente usada para ofender e que, ao ser utilizada, torna-se resistente. Judith Butler (2019) levanta questões acerca do status de força e oposição, e variabilidade dentro do campo do gênero, que, segundo seu entender, é performativo. O *queer* recusa a existência do sujeito como pressuposto, é transitivo, múltiplo e avesso à assimilação. A teoria pretende realizar a desconstrução, defendendo indeterminação de todas as identidades sexuadas e generificadas.

“*Queer* pode ser traduzido por estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário. Mas a expressão também se constitui na forma pejorativa com que são designados homens e mulheres homossexuais” (LOURO apud BUTLER, 1999, p. 546). O sistema excludente que vivemos em sociedade é baseado em raça, classe, gênero, sexualidade, habilidade e tantos outros fatores. O transgênero, em sua maioria, sofre discriminação e assédio, e é o próprio epítome de seu fracasso em encarnar normas sociais de heterossexualidade, feminilidade e masculinidade. Nesse cerne, através da representação da pessoa transexual como um monstro, a mídia de massa ajuda a controlar e monitorar os matizes sexuais de gênero. Para que um livro de suspense ou terror funcione, é necessário que haja um grau de repulsa contra o protagonista ou assassino. No entanto, também é preciso haver uma explicação sobre os motivos do assassino cometer delitos. O mais perturbador é que a lógica do assassino transgênero está muitas vezes ligada ao signo do patriarcado. Seu status como gênero pode inicialmente suscitar algum grau de simpatia e é, então, rapidamente transformado em um status de monstro transgênero.

O corpo social dominante constrói a transexualidade como inerentemente monstruosa. Por consequência, a plateia registra o corpo transexual como um corpo não natural – ele é o produto de uma mudança proporcionada pela ciência. É tal qual a carne rasgada e costurada que, ligada de forma cirúrgica forma um corpo monstruoso. Podemos pensar numa conexão entre o transexual e o monstro personagem do livro *Frankenstein*, de Mary Shelley[2], publicado pela primeira vez em 1818, que marca a diferença desse corpo horrível, enorme e monstruoso. O romance se tornou tão famoso, pesquisado e comentado, que a audiência evoca não o jovem cientista Victor Frankenstein, mas a sua criação monstruosa. Frankenstein, ao dar a sua criatura uma audiência, abriu a moldura do romance e o monstro esboçou o que Barthes (1970, p. 95-96) chamaria de um “contrato narrativo” entre narrador e narrado.

O monstro é um poderoso aliado do que Foucault (1990, pág.47-48) chamou de “a sociedade panóptica”[3], na qual “comportamentos polimorfos foram, realmente, extraídos do corpo dos homens, dos seus prazeres mediante múltiplos dispositivos de poder, foram solicitados, instalados, isolados, intensificados, incorporados”. Nesse cerne, todo monstro é uma materialização me-

tafórica dos desejos, medos e ansiedades de um lugar e de uma época, como o monstro de peles mortas de Mary Shelley (1818) em *Frankenstein*: “é verdade, seremos monstros, isolados do mundo todo, mas por esse motivo seremos mais apegados um ao outro. Nossas vidas não serão felizes, mas serão inofensivas e livres da angústia que agora sinto”. Como afirma Peter Brooks (1995, p.106):

Um monstro também pode ser aquele que foge à definição de gênero. Nesse sentido, *Frankenstein* seria uma versão mais radical desse corpo considerável de literatura romântica e “decadente” - como *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier, *Fragoletta* de Henri de Latouche, *Sarrazine* de Balzac, *Monsieur Vénus* de Rachilde - que usa crossdressing e hermafroditismo para criar situações de ambiguidade sexual que questiona papéis de gênero socialmente definidos e transgride a lei da castração que define a diferença sexual[4].

Segundo COHEN (2000, p. 28), “O monstro sempre escapa porque ele não se presta à categorização fácil”. O monstro é aquele que questiona todos os nossos códigos culturais, inclusive a própria linguagem, e nessa vertente podemos compreender a persistente vida após a morte da criação monstruosa de Mary Shelley. Nesse sentido, podemos inferir que, uma vez que uma vez criado um monstro, quaisquer que sejam as indefinições da ordem de sua realidade, é impossível se livrar dele, “os monstros despertam uma ambivalência afetiva, uma espécie de repulsa na atração” e o monstruoso está associado a elementos enigmáticos, que se manifestam atravessados pelas metáforas e associações:

Vampiros, enterro, morte: enterre o cadáver onde a estrada se bifurca, de modo que quando ele se erguer do túmulo não saberá que caminho tomar. Crave uma estaca em seu coração: ele ficará pregado ao chão no ponto de bifurcação, ele assombrará aquele lugar que leva a muitos outros lugares, aquele ponto de indecisão. Decapite o cadáver, de forma que, acéfalo, ele não se reconheça como sujeito, mas apenas como puro corpo (COHEN, 2000, 24).

Segundo Jacques Derrida (1974, p. 143), a diferença gera aquilo que ela proíbe “tornando possível a própria coisa que ela torna impossível”. Nesse sentido, o monstro transgênero é um estereótipo recorrente comumente visto em dramas e suspenses psicológicos, pois monstros trazem como protagonistas, pessoas reais que podem viver ao lado, os assassinos – monstros reais. Já para Cohen “o monstro é a diferença feita carne, um constructo da alteridade que habita entre nós.” (2000, p.23-60).

Gilmore (2006) afirma que “os monstros incorporam tudo o que é perigoso e horrível na imaginação humana”[5]. O estereótipo do monstro transgênero nasceu com a sociedade dominante homofóbica e começou a ser difundido nos anos 50, resultante da publicidade em torno de Ed Gein[6], que usava

os corpos de suas vítimas e fazia roupas com a pele arrancada de seus corpos. Há rumores nunca confirmados de que ele era transexual. A sociedade temia que a homossexualidade existisse em todos os lugares e representasse uma ameaça. Tal fato é aparente na representação midiática de Ed Gein como efeminado, um travesti ou transexual. A partir daí, Ed Gein foi ainda transformado em personagem para a versão cinematográfica de Alfred Hitchcock, com o aclamado filme *Psycho*[7]. Outros escritores, como Thomas Harris, mineraram ainda mais a história de Ed Gein para sugerirem uma ligação entre o comportamento psicótico e o sofrimento de gênero. Essa ligação não se baseia em fatos empíricos ou mesmo numa tradução fiel da vida de Gein e seus delitos, mas em preconceitos e doutrinação cultural.

A associação cultural, cercada de homofobia e transfobia, persiste, pois a monstruosidade transgênera é uma ameaça à manutenção do patriarcado, da reprodução heterossexual e da família nuclear - produzida através da rigorosa regulamentação de gênero e sexualidade. A aderência ao gênero e à normalidade sexual é mantida através de punições que podem variar desde uma leve repressão até violência terrorista e assassinato. Visto através do prisma do paradigma foucaultiano, esses atos de disciplinamento e punição são geralmente marcados pelas diretrizes de poder, através do consentimento implícito das massas. A monstruosidade transgênera é também um fenômeno de repulsa da sociedade, de acordo com o pensamento de Julia Kristeva (1985, p. 116): “O mal deslocado para o sujeito, não deixará de atormentá-lo a partir de dentro, não mais como uma substância poluente ou contaminante, mas como o que não pode ser erradicado”[8]. Podemos assim, pensar na abjeção como um meio de separar o humano do não-humano, perturbando a identidade do próprio sujeito, não respeitando os limites e as regras. A ameaça do real é o que nos atrai para o signo do monstruoso e acaba nos devorando, pois ela é lado disforme, aquele sem máscaras ou amarras do corpo social.

Butler, em toda sua construção teórica, desvela seu interesse pelos corpos que escapam à matriz heterossexual e que, conseguinte, ficam fora da agnição de humano e constituem, então, o arbítrio do abjeto:

O “abjeto” designa aquilo que foi expelido do corpo, descartado como excremento, tornado literalmente “Outro”. Parece uma expulsão de elementos estranhos, mas é precisamente através dessa expulsão que o estranho se estabelece. A construção do “não eu” como abjeto estabelece as fronteiras do corpo, que são também os primeiros contornos do sujeito (BUTLER, 2003, p. 190-191).

Nessa seara, o monstro transgênero é produzido dentro de um funcionalismo de uma ficção ameaçadora, pois a imagem desse abjeto é uma lição de supremacia entre gêneros normativos. Ed Gein não foi o progenitor do monstro transgênero. O Norman Bates de Robert Bloch em *Psycho* e os muitos imitadores que se seguiram foram os progenitores. Esses personagens surgi-

ram da criatividade da mente humana. Monstros psicopatas são temidos por muitos. Ser assassinado violentamente, por exemplo, é um medo manifesto de muitas pessoas, particularmente quando envolve perseguição ou tortura. Quando se trata de gênero e sexualidade, temos um campo minado de medos e ansiedades, frequentemente invocados no reino do *slasher*[9].

Dada à prevalência da transfobia na sociedade, os monstros criados pela imaginação e ficção, acentuam os limites do desconhecido. Para Patrícia MacCormack em *The Queer Ethics of Monstrosity* (2012, p.260):

Os monstros emergem na ciência, na medicina, criminologia, e psicologia predeterminados por genes, cromossomos, hereditariedade, e outras razões autenticadas por uma fantasia de fenômenos que precede os discursos que os descrevem. Isto tem visto corpos reais considerados monstros e tratados como aqueles que devem ser ou curados ou ostracizados, aqueles que merecem simpatia ou extração do corpus social “saudável”. Para estudos históricos, como para todos os minoritários, este atual sistema de teratologia deve ser recordado; no entanto, uma ética *queer* muda a pretensão da ciência para a verdade nos monstros como algo que necessita a serem estudados e descritos a monstros abstractos, que exigem imaginação e renegociação de si próprio precisamente porque não podem ser estudados ou conhecidos[10].

O corpo monstruoso, portanto, converte-se em um corpo que busca nada mais que a libertação, e que pode ser narrado a partir de outros corpos narrativos, outras vozes, outras abjeções. Como afirma Cohen (2000, p. 25): “O corpo do monstro é um corpo cultural”, é uma projeção, então, o monstro existe apenas para interpretado: o *monstrum* é, etimologicamente, “aquele que revela”, “aquele que adverte”, “um glifo em busca de um hierofante”. Ele afirma que: “vivemos numa época de monstros”:

[...] Cada vez que o túmulo se abre e o inquieto adormecido põe-se em marcha (“vem dos mortos, / vem de volta para anunciar a todos vocês”), a mensagem proclamada é transformada pelo ar que dá ao seu locutor uma nova vida. Os monstros devem ser analisados no interior da intrincada matriz de relações (sociais, culturais e líterohistóricas) que os geram (COHEN, 2000, p. 26).

Frequentemente, transgêneros são vítimas da violência, assassinados em um ritmo alarmante mundo afora. Enquanto um cidadão heterossexual tem uma chance de 1 em 18.000 de ser assassinado, para um transexual esta estatística salta para 1 em 12. Em um dos levantamentos destes crimes feito em 2015, pelo *Trans Murder Monitoring*, da ONG *Transgender Europe*[11], de janeiro de 2008 a dezembro de 2014, foram 1356 mortes em 23 países da América Central e do Sul, 155 na Ásia, 112 na América do Norte, 94 em 14 países europeus, 9 em 4 países africanos e 5 em 4 países da Oceania. Neste período,

o Brasil contabilizou 689 mortes, contra 194 no México e 108 nos Estados Unidos, os maiores em números absolutos[12]. Isso significa que há mais violência física usada com os transgêneros do que é necessário para produzir efetivamente a sua morte. Há um nível quase maníaco de ódio e a violência se torna simbólica: é sobre matar tudo que a pessoa representa:

“Lésbicas, homossexuais, bissexuais e pessoas transgêneros são mais propensas a experimentar intolerância, discriminação, assédio, e ameaça de violência devido a sua orientação sexual, do que a maioria que se identifica como heterossexuais”.

Como aponta Gordene MacKenzie (1966), o “maníaco homicida que visa as minorias de gênero é quase sempre um branco, um homem heterossexual”. Entretanto, dentro de uma visão de mundo patriarcal, a antítese é criada nos trailers psicológicos. O transgênero é lançado não como vítima, mas como vitimizador. Enquanto na sociedade, a transgressão sofrida pela pessoa transexual é a que deve ser violentamente restringida. Na ficção, ocorre uma inversão da realidade e as pessoas transgêneras são representadas como violentas, perpetuando uma violência discursiva que é visitada sobre os corpos vulneráveis de pessoas transexuais ao redor do mundo, se tornando alvo favorito da mídia.

A prevalência do ódio e da violência dirigida contra as variantes de gênero na cultura midiática está mais interessada em retratar o mito do sociopata transgênero e a literatura “[...] longe de ser uma atividade marginal na nossa cultura [...] representa a última codificação de nossas crises e dos mais íntimos e sérios apocalipses” (KRISTEVA, 1985, p. 17). No romance de suspense psicológico *O Silêncio dos Inocentes*[14], de Thomas Harris, publicado originalmente em 15 de julho de 1988, o autor discute sobre a personalidade do assassino transgênero - Buffalo Bill, usando a teoria *queer*. Ele apontou, em seu personagem, sintomas que categorizam um transgênero, e o livro é, sem dúvidas, repleto de nuances que trabalham a complexidade da psique humana, abordando aspectos como os traços psicóticos da personalidade do *serial killer* e o reflexo dos traumas de sua infância no desenvolvimento e suas consequências na vida adulta.

Considerado um clássico do terror psicológico, *O Silêncio dos Inocentes* vai muito além da narrativa de suspense e terror, convidando o leitor a refletir sobre a natureza humana e suas peculiaridades, apresentando personagens com perfis psicológicos complexos e bem trabalhados. Cinco mulheres são brutalmente assassinadas e seus corpos são encontrados em localidades fortuitas nos Estados Unidos. Para chegar até ao criminoso, intitulado de Buffalo Bill, a jovem agente do FBI - Clarice Starling é designada para as investigações do caso. Como parte da investigação, ela é escolhida para visitar o assassino Hannibal Lecter, a fim de obter informações a respeito do caso. A detetive age guiada por experiências de seu passado, como a morte do pai por um assaltan-

te e seu insucesso em salvar as ovelhas que teriam as peles retiradas. Esses eventos estão relacionados com o contexto de sua vida adulta, e com sua atuação no caso Buffalo Bill - onde as vítimas tinham o mesmo propósito das ovelhas. A solução de seus conflitos do passado é presentificada e vivida na cena que finda o caso, quando Clarice atira, matando o serial killer, fazendo justiça pelas vítimas numa analogia às ovelhas e ao seu pai:

- Você ainda acorda algumas vezes, não? Acorda no escuro com as ovelhas balindo?
- Às vezes.
- Você pensa que se pegasse Buffalo Bill, se conseguisse salvar Catherine, poderia fazer as ovelhas pararem de balir, você pensa que elas também seriam salvas e você não acordaria de novo no escuro para ouvir seus lamentos, Clarice? (HARRIS, 2002, p. 161).

Buffalo Bill nunca obteve atenção de sua família, nunca teve amigos, e desde criança ele pensava que a mãe não o amava nem se preocupava com ele, somente porque ele era um menino. Ele sofreu violência por parte de seu pai e sua mãe não deu atenção a ele. A mãe era modelo, mas perdeu uma competição, o que a fez afundar em depressão e consumir drogas e álcool. Ela esperava uma menina, para que seu bebê pudesse ser modelo como ela. Por conta de toda essa problemática, ela rejeita Buffalo. Ele cresce e personifica um personagem excessivamente maquiado, vestido com roupas femininas, que sente desconforto com sua imagem:

Depois de se enxaguar pela primeira vez, Gumb[15] aplicou Friction des Bains, esfregando-a no peito e nas nádegas e usando uma esponja nas partes que não gostava de tocar. Suas pernas estavam cobertas de pêlos, mas ele decidiu deixá-las assim mesmo. Gumb esfregou-se até ficar rosado e aplicou um bom emoliente para amaciar a pele. Seu espelho de corpo inteiro tinha uma cortina para protegê-lo, estendida em uma barra à sua frente. Gumb usou a esponja para ajeitar o pênis e os testículos entre as pernas. Afastou a cortina para um lado e ficou de pé em frente ao espelho, assumindo uma pose com um quadril mais alto que o outro, a despeito do desconforto que isso causava em suas partes íntimas (HARRIS, 2002, p. 99).

De acordo com Foucault (1979), se o sexo for reprimido, ou seja, condenado à proibição, isso pode marcar a inexistência do sujeito, por conseguinte, o silêncio e o apagamento de toda uma existência. O idioma de Buffalo Bill se coloca, até certo ponto, fora do alcance do poder, mas ele perturba a lei estabelecida e de alguma forma, antecipa a liberdade que se aproxima com a retirada da pele de suas vítimas. Ele pratica o *crossdressing*[16] e quer fazer a cirurgia para mudar sua identidade, por não se sentir confortável com seu gênero masculino. Nas passagens que mostram seu esconderijo, percebemos que

ele é, na verdade, um transexual, ou que ao menos se enxerga dessa forma, e que o sequestro seguido de assassinato das mulheres sempre teve como propósito usar a derme para intenções estéticas, de modo que ele conseguisse se sentir na “pele” de uma mulher. No livro em uma citação sobre os corpos das vítimas, há uma referência explícita ao monstro de Mary Shelley:

[...] Starling tinha encontrado os macabros restos na garagem através de um “laço sinistro com um homem que as autoridades tinham estigmatizado como um monstro...! Ficava claro que a WPIK tinha uma fonte de informações no hospital.
— NOIVA DE FRANKENSTEIN!!! — Vociferava o Nacional Tattler de suas prateleiras nos supermercados (HARRIS, 2002, p. 51).

Podemos inferir que o discurso do Dr. Hannibal Lecter sobre Buffalo Bill, baseia-se na percepção de que o a homossexualidade é uma doença e de que “todos os gays são pervertidos” (BOURDIEU, 2007, p. 143). A ambivalência afetiva é marcada na narrativa e quando Clarice é enviada para entrevistá-lo, percebemos a repulsa e a atração em um diálogo de ambos, onde o psiquiatra afirma:

— Você pensou por um momento pelo menos, que estava inventando aquilo? Não, se o tivesse inventado, não lhe doeria. Estávamos falando sobre transexuais. Você disse que violência e um comportamento destruidor não são dados estatísticos do transexualismo. É verdade. Lembra-se do que dissemos sobre a raiva ser expressada como luxúria e o lúpus pressentido como urticária? Billy não é um transexual, mas pensa que é e tenta ser. Ele já tentou ser uma porção de coisas, acredito (HARRIS, 2007, p. 120).

As crisálidas de mariposa, alojadas dentro da boca das vítimas, simbolizavam a transição pretendida pelo assassino e concretizada com a retirada da derme das vítimas. Esse item torna-se um dos padrões observados em cada uma delas, o que marca a necessidade de Buffalo de se transformar em uma mulher:

— O significado da crisálida é mudança: verme em borboleta ou mariposa, **Billy pensa que deseja transformar-se. Está fazendo um traje de moça usando moças de verdade[17]**. Daí as vítimas terem que ser corpulentas — ele precisa de coisas que caibam nele. O número de vítimas sugere que ele pode ver a coisa como uma série de mudas (HARRIS, 2007, p. 118).

Buffalo Bill é um sujeito fragmentado, solitário, sem voz ativa, mas segundo o próprio Dr. Hannibal Lecter, ele não nasceu um monstro. Sua história

de vida, sua identidade e expressão de gênero o levaram a um comportamento popularmente denominado de psicopatia[18]. Embora a referência de Gein citada anteriormente tenha sido importante para a criação do estereótipo do monstro transgênero, essa não seria suficiente para perpetuar e sustentar um mito cultural tão colossal. O corpo monstruoso não é representável, ele faz parte de uma multidão de diferenças, que são apontadas como “anormais”:

Não existe diferença sexual, mas uma multidão de diferenças, uma transversalidade de relações de poder, uma diversidade de potências de vida. Essas diferenças não são “representáveis” porque são “monstruosas” e colocam em questão, por esse motivo, os regimes de representação política, mas também os sistemas de produção de saberes científicos dos “normais” (PRECIADO, 2011, p. 18).

O monstro tal como imaginado na cultura popular está desde sempre, marcado pelo hibridismo, caracterizado em uma mistura de componentes humanos e animais, como o personagem Frankenstein. Halberstam (1995) afirma que estes monstros do período gótico em diante, e antes do advento do período pós-moderno, estavam mais preocupados com violações de fronteiras envolvendo raça e espécies. Referindo-se ao monstruoso Buffalo transgênero de *O Silêncio dos Inocentes*, ele afirma:

O monstro do século dezenove é marcado pela raça ou espécie, enquanto Buffalo Bill parece ser marcado pelo gênero. Se medirmos um trabalho de pele um contra o outro, podemos ler as transições entre vários sistemas significantes de identidade (HALBERSTAM, 1995, p. 134)[19].

Uma obra literária como a de Thomas Harris, que desnuda o monstro transgênero, propõe uma revisão sobre as ideologias e os caminhos em que os valores patriarcais circulam. Apesar de décadas dos movimentos sociais, feministas e *queer*, as ideologias continuam sendo golpeadas por um ataque literal e metafórico de obras ficcionais a serviço do masculinismo, heterossexualidade e gênero-normatividade. O monstro transgênero não emerge do vácuo em Buffalo Bill, mas vem à tona levado à insanidade e à violência brutal, precedido por experiências de vida e construções sociais. Bill se torna o outro buscando a sobrevivência e, tal como a Imago[20], ele transforma-se:

— Uma lagarta transforma-se em popa dentro de uma crisálida. Então emerge, sai de dentro de seu aposento secreto de mudança como uma bela imago. Você sabe o que é uma imago, Clarice?
— Um inseto adulto, provido de asas.
— E o que mais?
Ela sacudiu a cabeça negativamente.
— É um termo da psicanálise. **Imago é uma imagem dos pais**

enterrada no inconsciente desde a infância e cercada de infantil afeto[21]. A palavra vem das imagens de seus ancestrais feitas de cera que os romanos antigos carregavam em procissões fúnebres (HARRIS, 2007, p.118).

De vítima a vitimizador, Bill se torna o assassino levado à loucura por circunstâncias que se desmancham na armadura de códigos hegemônicos de sexo, gênero, sexualidade e cultura. As representações do modelo do monstro transgênero o ligam à violência criminosa, particularmente às matanças em série com transgressão de gênero. *O Silêncio dos Inocentes* nos faz refletir sobre gênero e diferença sexual. O que se vê é uma junção de modelos mentais pré-estabelecidos e códigos interpretativos, em uma paisagem assombrada por narrativas onde a estranheza e a diferença tornam-se as encarnações do risco e da violência. Ao passo que o monstro transgênero revela pouco sobre as pessoas transexuais, ele revela a frágil psique dos homens heterossexuais-sexo-normativos. E, para que o patriarcado funcione, os verdadeiros vilões devem ser rendidos de forma invisível e a culpa transferida para um grupo sem poder. Sob a máscara do psicopata, vemos um retrato da abjeção, da anormalidade, de reversão da realidade e do horror. A pele em que habitam os monstros transgêneros é construída através da carnificina de uma guerra de gênero, imposta pelas raízes de uma sociedade transfóbica.

Notas

1.

A sigla LGBTQIA+, com base nas definições da Aliança Nacional LGBTIA, as letras LGB, referem-se à orientação sexual da pessoa, ou seja, as formas de se relacionar afetiva e/ou sexualmente com outras pessoas, e TQIA+, diz respeito a identidade de gênero, ou seja, como a pessoa se identifica, e vai além do gênero feminino ou masculino.

2.

Frankenstein ou o Prometeu Moderno é um romance de terror gótico com inspirações do movimento romântico, de autoria de Mary Shelley, escritora britânica nascida em Londres. É considerada a primeira obra de ficção científica da história. O romance relata a história de Victor Frankenstein, um estudante de ciências naturais que constrói um monstro em seu laboratório.

3.

Foucault utilizaria o termo “panóptico” em sua obra *Vigiar e Punir* (1975), para tratar da sociedade disciplinar. Desde então e até o início do século XXI, novas tecnologias de comunicação e informação permitiriam novas formas de vigilância, por vezes dissimuladas, a ponto de não serem facilmente percebidas pelos indivíduos, ou naturalizadas.

4.

A monster may also be that which eludes gender definition. In this sense, *Frankenstein* would be a more radical version of that considerable body of Romantic and “Decadent” literature --

such as Théophile Gautier's *Mademoiselle de Maupin*, Henri de Latouche's *Fragoletta*, Balzac's *Sarrasine*, Rachilde's *Monsieur Vénus* -- that uses crossdressing and hermaphroditism to create situations of sexual ambiguity that call into question socially defined gender roles and transgress the law of castration that defines sexual difference (Tradução minha).

5.

"The mind needs monsters. Monsters embody all that is dangerous and horrible in the human imagination" (Tradução minha).

6.

Ed Gein foi um assassino em série e ladrão de lápides americano. Seus crimes, cometidos em sua cidade natal de Plainfield, Wisconsin, ganharam muita notoriedade após autoridades descobrirem que Gein exumou corpos de suas lápides e fabricou troféus e lembranças a partir dos ossos e pele.

7.

Psycho é um thriller de terror psicológico americano de 1960, produzido e dirigido por Alfred Hitchcock. O roteiro, escrito por Joseph Stefano, foi baseado no romance homônimo, publicado em 1959 por Robert Bloch. Foi indicado a quatro Oscars.

8.

For evil, thus displaced *into* the subject, will not cease tormenting him from within, no longer as a polluting or defiling substance, but as the ineradicable (tradução minha).

9.

O nome *slasher* foi criado porque o princípio básico do filme é um assassino em série com uma máscara ou fantasia que vai coletando vítimas, até ser revelada sua identidade misteriosa pelo protagonista que acaba matando o vilão. Embora o termo seja por vezes utilizado coloquialmente como um termo genérico, ele é quase uma regra quando se trata de filmes de terror psicológico.

10.

Monsters emerge in science, medicine, criminology, and psychology as predetermined by genes, chromosomes, congenital destiny, and other reasons authenticated by a fantasy of phenomena that precedes the discourses that describe them. This has seen real bodies deemed monsters and addressed as those who must be either cured or ostracized, those who deserve sympathy or extraction from the "healthy" social corpus. For historical studies, as with all minoritarians, this actual system of teratology must be remembered; however, a *queer* ethics shifts science's claim to truth in monsters as something that needs to be studied and described to abstract monsters, who demand imagination and renegotiation of self precisely because they cannot be studied or known (Tradução minha).

11.

Transgender Europe (TGEU) é uma rede de diferentes organizações que trabalham para combater a discriminação contra pessoas trans e apoiar os seus direitos. Foi fundada em 2005 em Viena durante o 1º Conselho Europeu de Transgêneros e atualmente é uma ONG atuante na causa.

12.

Disponível em <<<https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2018/01/09/brasil-lidera-ranking-de-mortes-de-travestis-e-trans-um-e-morto-a-cada-48h.htm>>> Acesso em 08 de maio de 2021.

13.

Disponível em <<<https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2018/01/09/brasil-lidera-ranking-de-mortes-de-travestis-e-trans-um-e-morto-a-cada-48h.htm>>> Acesso em 08 de maio de 2021.

14.

O título do livro *The Silence of the Lambs*, foi traduzido para a edição brasileira como *O Silêncio dos Inocentes*, trocando a palavra do original *Lambs* (*Cordeiros*).

15.

Jarne Gumb é o verdadeiro nome de Buffalo Bill, homem branco, 34 anos, 1,83m, 95 quilos, cabelos castanhos, olhos azuis.

16.

Transformismo, ou a forma mais usada hoje, do inglês: *cross-dressing* é um termo que se refere ao ato de alguém possuir uma expressão de gênero (roupas ou acessórios) associados ao gênero oposto, por qualquer uma de muitas razões, desde vivenciar uma faceta feminina (no caso dos homens) ou masculina (no caso das mulheres), motivos profissionais, para obter gratificação sexual, ou outras. Quem desenvolve essa prática é chamado de Transformista ou Crossdresser, ou resumidamente conhecidos como Cd.

17.

Grifos meus.

18.

A psicopatia é um conceito psicológico de significado controverso. No entanto, a dificuldade em especificá-lo e delimitá-lo não impediu que a psicopatia se estabelecesse como um rótulo útil para designar certos quadros comportamentais e afetivos, tanto nas áreas médica e psicológica, quanto no âmbito jurídico e até mesmo entre o público leigo (Hare & Neumann, 2008).

19.

The nineteenth-century monster is marked by racial or species violation while Buffalo Bill seems to be all gender. If we measure one skin job against the other, we can read transitions between various signifying systems of identity. The switch involving these signifying systems of identity (Tradução minha).

20.

Termo criado por Carl Jung em 1912 e depois usado por Freud e outros psicanalistas. Imago designa uma imagem inconsciente de objeto, realizada e construída em idades precoces e que fica investida pulsionalmente.

21.

Grifos meus.

Referências

BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris: Editions du Seuil, 1970.

BENSHOFF, Harry M. *Monsters in the closet: Homosexuality and the Horror Film*. Manchester: Manchester University Press, 1997.

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

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BROOKS, Peter. *In body work*. Cambridge: Harvard Uni Press, 1993.

BUTLER, Judith. *Corpos Que Importam: os limites discursivos do "sexo"*. Trad. Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: N-1 Edições: Crocodilo, 2019.

_____. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 8 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

COHEN, Jeffrey Jerome. *Pedagogia dos monstros. Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

DEMME, Jonathan_disponível_em:<<https://www.telecineplay.com.br/filme/O_Silencio_Dos_Inocentes_9439>> Acesso: 03 de maio de 2020.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

GILMORE, David. *Monsters: evil beings, mythical beasts, and all manner of imaginary terror*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 2003.

HALBERSTAM, Judith. *Skin Shows: Gothic horror and the technology of monsters*. Durham, NC: Duke University Press, 1995.

HARRIS, Thomas. *O silêncio dos inocentes*. Thomas Harris; tradução 12ª ed. de Antônio Gonçalves Penna. 12ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

KRISTEVA, Julia. *Powers of horror. An essay on abjection*. Translated by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1985.

LOURO, Guacira Lopes. *Cinema e sexualidade*. Rio Grande do Sul, Revista Educação & Realidade, 2008.

MAcKENZIE, Gordene (1966). Disponível em <<<https://uwpress.wisc.edu/books/2204.htm>>> Acesso em 28 de abril 2021.

MAcCORMACK, Patricia. *Speaking of Monsters. A Teratological Anthology*. New York: Palgrave Macmillan, 20125.

PRECIADO, Beatriz. *Multidões Queer: notas para uma política dos anormais*” Estudos Feministas, Florianópolis, 19(1): 11-20. disponível em:<< https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2011000100002 >>. Acesso em 27 de abril de 2021.

SCHECHTER, Harold. *Deviant: True Story of Ed Gein, the Original Psycho* (English Edition) eBook Kindle, Harold Schechter (2010) disponível em: << <https://amzn.to/31NBjkF>>>. Acesso em 27 de abril de 2021.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Tradução de Miécio Araújo Jorge Honkis. Porto Alegre: L&PM, 2020.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo* Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SPARGO, Tamsin. *Foucault e a teoria queer: seguido de Ágape e êxtase: orientações pós-seculares* (Coleção Argos, 2). Posfácio de Richard Miskolci, Tradução de Heci Regina Candiani. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

Alessandra Hypolita Valle Silva Lopes é mestranda em Estudos de Linguagens pelo Programa de Pós-graduação do CEFET-MG.

Bruna Fernandes Barros

A resistência, o discurso e o engano do eu

Neste ensaio, busco demonstrar a relação entre o desenvolvimento do eu e do outro/mundo, e como o reconhecimento da impermanência de si por meio do - ou da impossibilidade do -

relato de si mesmo pode ser associado a uma forma de resistência, que nomeio como resistência discursiva. Considero relevante um estudo considerando as limitações do fechamento da identidade, que podem ser encontradas em inúmeros grandes autores, como Judith Butler (2015), da qual trago o conceito de relato de si. No entanto, reconhecer as limitações identitárias não é necessariamente rogar por sua eliminação, da mesma forma que compreender as limitações da linguagem não significa buscar sua abolição. Entender que o eu escapa a qualquer definição é uma forma de trabalhar com ele, para além dele. Não buscar definir a si mesmo completamente oferece abertura para si e para o mundo.

A fim de que esse tema seja aprofundado é fundamental situar o contexto atual, um mundo profundamente desigual, dominado por corporações, não pessoas, onde vidas valem muito pouco e a morte é uma solução aceitável para a manutenção da ordem e da riqueza. Como apoio desse posicionamento, os autores Han (2018) e Mbembe (2018). De início, é preciso apresentar o que considero ser a possibilidade e a consequência de todas as nossas práticas, a linguagem e o discurso.

Quem sou eu na linguagem

Saussure, na sua clássica obra *Curso de linguística geral* (1975), abordou, entre outros temas, a relatividade da linguagem. Para o autor, “é o ponto de vista que cria o objeto” (SAUSSURE, 1975, p. 15). Apesar dessa afirmação se apoiar sobre questões estruturais da língua, podemos também recolocá-la sob uma perspectiva discursiva, compreendendo que a prática da linguagem também se apoia sobre subjetividades, culturas, cenários diversos. Nesta visão, entender que o objeto se forma pelo observador é também compreender que ele está em constante mudança sem, na verdade, nunca ter sido algo em si mesmo. Visão esta que pode ser transplantada para as noções do eu. Ao observar a mim mesma, quem sou? Existe algo que pode ser definido como eu?

De Benveniste (1991) a Bakhtin (2010; 2012), em suas diferentes abordagens, a relatividade do eu é estudada e teorizada. O primeiro traz a *dêixis* como amostra da subjetividade da linguagem. O eu e o ele, por exemplo, são sempre momentâneos, apoiam-se no contexto, na situação de comunicação, nos envolvidos no cenário. Já Bakhtin (2010; 2012) vai além da estrutura linguística abordando o discurso e a prática da linguagem. O conceito de dialogismo se baseia exatamente na multiplicidade enunciativa: quando eu falo, não apenas eu estou narrando, mas também todos aqueles que me antecederam, que de certa forma falaram minha fala, escreveram meu texto juntamente comigo. Eu não sou a origem do que digo, então como poderia ser a própria origem do eu?

Onde houver um “eu” que profira ou fale e, dessa forma, produza um efeito no discurso, há primeiramente um discurso que o precede e o habilita, um discurso que forma na linguagem a trajetória obrigatória de sua vontade. Assim, não há nenhum “eu” que permaneça por trás do discurso e execute seu desejo ou sua vontade por meio do discurso. Ao contrário, o “eu” apenas vem à existência ao ser chamado, nomeado ou interpelado, para usar um termo althusseriano, e essa constituição discursiva é anterior ao “eu”; é a invocação transitiva do “eu” (BUTLER, 2019, p. 371).

É lógico compreender que necessariamente o que chamo de eu não se origina em mim mesma, assim como observar que não há rigidez na constituição de quem somos. Existe fluidez na existência de seres vivos e do mundo que criamos, tudo está em contínua mudança, a impermanência, ironicamente, é a única constante. No entanto, nossa criação do mundo mostra como repetidamente buscamos reafirmar o contrário. Buscamos rotular, fechar, delimitar, controlar compulsivamente. Mas por ser essa tarefa impossível, vivemos repetidamente a frustração de não poder controlar o incontável.

Por outro lado, a linguagem não precisa atuar como um instrumento de controle e fechamento, pode operar um movimento libertador ao se fundir a uma resistência em prol da existência. Essa existência libertadora pode surgir ao utilizarmos a linguagem como ferramenta, mas não nos restringirmos a ela, nem a tomamos como verdade em si mesma.

Resistência é um conceito que pode carregar em si certa rigidez. Na psicanálise, nomeia-se resistência a recusa do sujeito à mudança, a de fato entrar em análise. No entanto, se utilizarmos a resistência no sentido mais radical, de oposição à raiz do problema comum, à norma que se movimenta continuamente no sentido de restringir, controlar e submeter sujeitos, ela pode ser libertadora, por assim dizer.

Sobre resistência discursiva

Para Foucault (1979), a resistência, assim como o poder, não possui um único ponto focal, mas se manifesta em diferentes esferas. Sua força pode possuir intensidades diferentes em locais distintos, mas a resistência não seria uma grande massa que se concentra e se unifica, estaria presente em todos os pontos onde há poder.

Discurso é compreendido, nesse ensaio, não apenas como um processo de nomeação e criação de sentido, mas como um movimento que se manifesta na significação como prática social. Os saberes perpassam ideias de mundo e noções de verdade, assim são construídas tribos, comunidades e até países. Dentro de uma ideia em comum se formam as sociedades e individualidades, desde o conceito mais raso, como definição territorial, até ideologias elaboradas, como capitalismo ou socialismo. Na prática discursiva são consolidadas as diferentes

faces da humanidade, não se consegue sair do discurso para criá-lo ou recriá-lo, é dentro dele e por ele que as transformações acontecem, sentidos são provados e refutados.

Quando abordo o conceito de resistência discursiva, falo exatamente sobre esse movimento de significação que não simplesmente paira no mundo das ideias, mas atravessa o cotidiano, a vivência e as ações do sujeito. Resistência discursiva pode consistir no movimento consciente pelo sentido no cotidiano, buscar ressignificar sua própria existência e daqueles subalternizados, opor-se à dominação de ideias opressoras, limitadoras, atuar criticamente sobre si e sobre o mundo.

Resistir discursivamente também pode ser lido como um retorno àquilo que nunca foi, um retorno ao sem nome, sem definição, dentro da linguagem e, ao mesmo tempo, extrapolar palavras e significados. Permitir a significação fluida, que não se fixa, ou seja, permitir que a realidade simplesmente se manifeste sem a restringir a uma visão única pode ser uma grande revolução.

O paradoxo da liberdade e a opressão hegemônica

Para que exista resistência é fundamental que se compreenda a que se resiste. As estruturas de poder são baseadas principalmente no apagamento de sua origem. Como combater aquilo que não existe ou do qual não se tem consciência da existência? Se o capitalismo forneceu a legitimação completa da acumulação e exploração humana e ambiental para esse fim, o neoliberalismo velou sua origem ao oferecer uma perspectiva individualista para questões coletivas. A partir do viés neoliberal, a pobreza e a riqueza são méritos individuais, assim como todas as questões simbólicas que culminam na extrema pobreza e na legitimação da violência, inclusive – ou principalmente – pelo Estado.

O sujeito do desempenho, que se julga livre, é na realidade um servo: é um *servo absoluto*, na medida em que, sem um senhor, explora voluntariamente a si mesmo. Nenhum senhor o obriga a trabalhar. O sujeito absolutiza a *vida nua* e trabalha. A vida nua e o trabalho são dois lados da mesma moeda: a saúde representa o ideal da vida nua. A esse servo neoliberal a soberania é estranha, ou melhor, a liberdade daquele senhor que, segundo a dialética hegeliana servo-senhor, não trabalha e *apenas goza* (HAN, 2018, p. 10).

Ao relacionar a riqueza e as possibilidades humanas a um esforço individual, a racionalidade neoliberal resguarda em alguma medida, mesmo que temporariamente, suas falhas e contradições e, a partir disso, perdura. A partir da individualização dos seres não apenas é mantida a exploração, mas a desconexão completa da realidade e da necessidade de cooperação coletiva. Dissolve-

-se então a noção de comunidade, tão relevante para conquistas sociais populares, e embasa-se um Estado que funciona a favor apenas da manutenção do poder e concentração de riquezas.

Controlar o sujeito a partir da lógica da liberdade individual é extremamente violento por si só, mas para um poder neoliberal não é o bastante. Tal racionalidade autoriza a vida ao mesmo tempo em que legitima determinadas mortes. Mbembe (2016) traz o conceito de necropolítica relacionado a esse fenômeno. Para o autor, a política funciona como “o trabalho de morte” e a soberania se afirmariam como “o direito de matar” (MBEMBE, 2016, p. 128). Partindo da noção de biopoder de Foucault, Mbembe disserta sobre como as criações simbólicas institucionais cooperam na criação de vidas supostamente descartáveis, que podem ser lidas no racismo, machismo, classismo, entre outras formas institucionalizadas de discriminação e opressão.

Com efeito, em termos foucaultianos, racismo é acima de tudo uma tecnologia destinada a permitir o exercício do biopoder, “aquele velho direito soberano de morte”. Na economia do biopoder, a função do racismo é regular a distribuição de morte e tornar possível as funções assassinas do Estado. Segundo Foucault, essa é “a condição para a aceitabilidade do fazer morrer” (MBEMBE, 2016, p. 128).

A regulação da morte feita pelo Estado, assim como a racionalização neoliberal, tem sua origem apagada, é um ato amplamente normalizado pelos poderes médicos, jurídicos, pedagógicos. Este é um processo tão enraizado a ponto de se ignorar, por exemplo, que em cinco anos 100 crianças foram baleadas na região metropolitana do Rio de Janeiro[1]. Ou ainda, que mais de 400 mil pessoas morreram no Brasil, entre março de 2020 e maio de 2021, devido a ações ou inações do Estado relacionadas à pandemia do Covid-19. Digo ignorar porque, apesar de protestos pontuais, tais mortes são no mínimo toleradas em troca de uma normalidade inexistente, de uma recompensa que nunca chega. Por sequer uma morte causada por negligência estatal em um país que valorizasse a vida, tudo deveria parar. Então, por que não paramos? Porque estamos inertes em meio ao caos genocida?

Foucault (1970/1996) oferece um caminho para a compreensão de tamanho descaso por determinadas vidas. O autor estrutura uma base para orientar como se constrói um discurso hegemônico, que se baseia em sistemas de exclusão direcionando o que deve ou não ser aceito socialmente. O sistema de exclusão se constitui em: o que deve ou não ser dito, também podemos ler como a regra do tabu; quem pode ou não falar, que Foucault remete ao confinamento daquele considerado louco; e a vontade de verdade, que determina o que deve ser considerado legítimo. É importante não considerar esse processo como individual, são sistemas estruturados nos pontos de maior poder na sociedade, como judicial, político formal, pedagógico. A hegemonia de um discurso deve perpassar diferentes pontos da sociedade.

A partir desse desenho traçado por Foucault (1970/1996), é possível con-

duzir certas observações. Os sistemas de exclusão se retroalimentam, de certa maneira, a partir do que e de quem fala que algo se torna ou não verdade. Ao considerarmos o tabu, por exemplo, essa é uma forma de dominação na qual o poder do questionamento é retirado. O que não é falado, não é pensado, não é questionado, mantém-se inalterado. Na questão de limitação de quem está autorizado a falar, é estipulado também o que pode ser falado, que seria somente o que é transmitido por quem se autoriza. Por fim, a vontade de verdade representa uma compulsão pelo fato, mas tal verdade é sustentada por aqueles que podem falar e pelo que pode ser dito.

Ao associarmos os sistemas de exclusão do discurso às questões estruturais de opressão, como racismo e machismo, não é complexo compreender a dificuldade de se romper naturalizações opressoras. O oprimido não está autorizado a falar, apenas quando diz o que é amplamente aceito. No entanto, o discurso não é uma via única, é dialético, é fluido. Por mais que estruturas opressoras de poder atuem, algo sempre foge e pode se transformar. Pode-se aqui compreender o lugar da resistência discursiva.

O esgotamento da liberdade e de si

Quando falamos de liberdade na atualidade, rapidamente nos deparamos com aspectos individualistas. Em tempos de pandemia do Covid-19, a expressão da minha liberdade, como escolher usar máscara ou frequentar aglomerações, pode significar mortes. O debate sobre o alcance da minha liberdade e a do outro, assim como o zelo pela coletividade, se tornam mais frequentes, mas algo se perde. Não há apenas minha liberdade, como algo descolado da realidade social, exceto por um viés genocida neoliberal.

(...) ser livre significa originalmente *estar com amigos*. Liberdade (*Freiheit*) e amigo (*Freund*) possuem a mesma raiz indo-europeia. Fundamentalmente, a liberdade é uma *palavra relacional*. Só nos sentimos realmente livres em um relacionamento bem-sucedido, em um feliz <<estar juntos>>. O isolamento total para o qual conduz o regime neoliberal não nos torna livres de fato. Assim, nos dias de hoje, coloca-se a pergunta: para escapar à fatídica dialética da liberdade que a transforma em coerção, não deveríamos redefinir ou reinventar a liberdade? (HÂN, 2018, p. 10).

A discussão sobre resistência passa também pelo questionamento de como resistir e para que fim. A revolução sem norte, invariavelmente, tem como destino uma forma diferente com o mesmo conteúdo anterior. A habilidade neoliberal de separação não funciona apenas com o fim de fortalecer o sistema,

mas de impedir sua transformação. Aquele que pensa em si mesmo e nas vantagens para si não possui laços, nas palavras de Han (2018, p.10): “O sujeito liberal como empreendedor de si mesmo é incapaz de se relacionar *livre de qualquer propósito*.”.

A fim de sonhar um mundo diferente é necessária uma transformação individual que o extrapole, o que seria uma redundância, pois qualquer transformação pessoal supera o sujeito em si. Seria difícil descrever um ponto claro em que um indivíduo termina, o mundo começa, ou outro ser ter início. Possivelmente, o ponto de vista apenas cria o objeto porque, em determinado nível, não há separação entre eles. Tal fato pode nos fazer questionar, inclusive, a própria noção de criação como um ato que necessita de uma origem. Aquele que observa e o que é observado existem como são naquele momento, não deixam de existir no momento seguinte, mas também ambos já não são os mesmos. Então como afirmar que um criou o outro? E como afirmar que este não foi o caso se a significação de um se apoia na visão do outro? Podemos retornar aqui ao dilema do eu.

Em *Relatar a si mesmo* (2015), Butler disserta sobre como narrar a si mesmo pode atuar como uma forma de catarse transformadora, no sentido de compreender, no próprio movimento narrativo, que não há fechamento na descrição de si. Na verdade, pode não existir uma descrição que de fato se aproxime do que seria tido como a realidade do eu. A autora afirma: “(...) enquanto estou engajada em uma atividade reflexiva, pensando sobre mim mesma e me reconstruindo, também estou falando contigo e assim elaborando uma relação com um outro na linguagem.” (BUTLER, 2015, p. 69).

Butler também traz a imposição social de definir, de forma fixa, a si mesmo como uma forma de violência ética, que passa por todos os âmbitos da sociedade. Desde a rigidez do nome, do gênero, do sexo, até as características, qualidades, defeitos, e tudo mais o que é atribuído a nós ou por nós. Todos os aspectos da nossa existência são fixados e controlados, em algum nível, por leis judiciais ou morais. Tais regras estão tão internalizadas que geralmente não são questionadas e, se são, causam grande horror social, como o questionamento da heterossexualidade como natural ou do gênero intrinsecamente relacionado ao sexo.

Se a identidade que dizemos ser não nos captura e marca imediatamente um excesso e uma opacidade que estão fora das categorias da identidade, qualquer esforço de “fazer um relato de si mesmo” terá de fracassar para que chegue perto de ser verdade. Quando pedimos para conhecer o outro, ou pedimos para que o outro diga, final ou definitivamente, quem é, é importante não esperar nunca uma resposta satisfatória. Quando não buscamos a satisfação e deixamos que a pergunta permaneça aberta e perdure, deixamos o outro viver, pois a vida pode ser entendida exatamente como aquilo que excede qualquer relato que dela possamos dar. (BUTLER, 2015, p. 59).

Tal constatação se refere à ideia da busca pelo controle do significado, inclusive do significado do eu e do outro, quando na verdade esse significado talvez inexista, ou ao menos seja impossível de se expressar nos limites da linguagem. Portanto, uma forma de resistência primária, radical, talvez seja a completa recusa por rotular a si e ao mundo, ou se fixar completamente. Tal recusa possivelmente culminaria no reconhecimento da não fixidez do que chamamos de eu, o que poderia surgir num processo de tentativa de autorrelato. Esse movimento é falho, impossível de se atingir, e no reconhecimento da incapacidade de se descrever ou definir pode morar a abertura necessária para resistir a todo fechamento.

Esse movimento de recriação de si e do outro é contínuo, nas práticas mais sutis, como a forma de se pedir algo a um conhecido ou desconhecido, ou nas mais elaboradas, como na prática da clínica psicanalítica. Tal transformação de si mesmo ocorre na mesma proporção com o mundo. Nesse sentido, o que separaria o eu do mundo em que habita? Ou do outro a qual se refere, seja esse outro um ser, um objeto ou o inconsciente?

O mundo é “inconsertável”

Ao analisar nossa atual conjuntura, em um governo com tendências fascistas, uma pandemia evitável que matou milhões ao redor do mundo, a expressiva desigualdade social e a crescente destruição do meio ambiente, surge a sensação de que não há nada a ser feito. Mesmo com as inúmeras transformações no decorrer de décadas, existe uma aparente circularidade nas evoluções humanas, evoluções no sentido de transformações mais do que crescimento necessariamente.

Ao observar as estruturas discursivas, como fiz por meio de Foucault, com o apoio de autores como Butler, Mbembe e Han, é fácil identificar um viés negativo na forma como o ser humano conduziu e conduz sua existência ao se relacionar com o mundo a sua volta. Sim, ninguém está necessariamente refém do discurso e das práticas, é possível fugir à interpelação em algum nível, mas, de maneira geral, essa fuga da visão dualista e opressiva não parece ter tido sucesso até então.

Então retornamos à resistência discursiva, é possível resistir. Seres de todos os tipos resistem todos os dias. Resistem a si mesmos, resistem ao caos, resistem à destruição humana, resistem ao acaso, resistem porque precisam resistir. Mas resistem em direção a que? Muitos de nós resistem porque é necessário, a fim de cultivar a sobrevivência, não necessariamente porque vislumbram uma mudança, uma transformação sonhada. O sonho também foi cooptado pelo capital, mas sonhar talvez seja o primeiro passo de uma resistência na discursividade. Quando sonhamos um mundo diferente vamos em direção a sua possibilidade. O que mais seria necessário para a materialização do que a possibilidade nutrida coletivamente?

A verdade da racionalidade neoliberal não pode ser a única e, em diferentes níveis, ela é fragmentada todos os dias, nenhum discurso se retroalimenta por

completo. Na construção do significado da verdade, algo sempre se perde porque, de fato, aquilo nunca foi. Nessa brecha do sentido mora a liberdade da significação, mas a brecha precisa levar a algo ou logo é esquecida. O sonho coletivo de mundo deve ser pautado sobre o que foi perdido, incluindo as relações, a relação com todos os seres, com o mundo interno, com a natureza. E talvez o cultivo das relações esteja no reconhecimento de que a separação é uma grande ilusão. A comunidade se sustenta, não há eu que não esteja contido no nós.

A construção do mundo ou do outro e a noção do eu parecem estar intrinsecamente relacionadas, não são o mesmo, mas também não estão separados. Ambos são em alguma medida, mas também se modificam constantemente, o que talvez possa indicar que não eram de fato. A aparente complexidade na constituição do eu e do outro esconde a sutileza do ser sem necessariamente ser algo. Se retornarmos a mais sutil forma de existir e, nesse caso, também resistir, poderíamos finalmente nos reconhecer na compreensão do não rótulo, da impermanência.

Não há nada que possa ser consertado no mundo, nada de fato precisa de uma interferência. Na verdade, parece que a interferência humana na natureza das coisas tem causado muito mais problemas do que soluções. Tal afirmação não é uma recusa à tecnologia, à civilização ou à humanidade, é um reconhecimento do poder destrutivo da estrutura atual. O mundo não precisa ser consertado, mas nós precisamos nos re-conhecer, uma ação que, possivelmente, não terá fim. Resistir às opressões é resistir à significação de tudo o que oprime, inclusive à delimitação de si mesmo. Compreender a nossa não-origem como 'eu' é também desmistificar a verdade que nos foi contada milhões de vezes e ser capaz de sonhar uma realidade diferente.

Notas

1.

<https://brasil.elpais.com/brasil/2021-04-29/100-criancas-baleadas-em-cinco-anos-de-guerra-contra-a-infancia-no-rio-de-janeiro.html>

Referências

BAKHTIN, Mihail M. *Estética da criação verbal*. 5. ed. Trad. P. Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BAKHTIN, Mihail M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 13. ed. Trad. M. Lahud;

Y. F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 2012.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. *Corpos que importam: os limites discursivos do "sexo"*. São Paulo: Crocodilo, 2019.

BENVENISTE, Emilè. *Problemas de Linguística Geral I*. 3 ed. São Paulo: Pontes, 1991.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Tradução de Roberto Machado. São Paulo: Ed. Graal, 1979.

_____. *A Ordem do Discurso*. Aula inaugural no College de France. Pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola: 1996.

HAN, Byung-Chul. *Psicopolítica – O neoliberalismo e as novas técnicas de poder*. Tradução de Maurício Liesen. Belo Horizonte: yiné, 2018.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica. Biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte*. Traduzido por Renata Santini. Arte e ensaios - Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, n. 32 (2016). p. 122-151. Rio de Janeiro, 2016.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística Geral*. Cultrix: São Paulo, 1975.

Bruna Fernandes Barros é Doutoranda em Estudos de Linguagens pelo Programa de Pós-graduação do CEFET-MG. Bolsista do CEFET-MG. Mestre em Teoria Literária e Crítica da Cultura na UFSJ. Pesquisa com foco em Estudos da Mulher na abordagem da Análise do Discurso.

Diogo da Costa Rufatto

Linguagem de gênero e desafio queer

Porque és o avesso do avesso do avesso do avesso

(Caetano Veloso)

Considerações iniciais

*Aurora – este significante
remete, para os falantes da*

língua portuguesa, ao nascer do sol todas as manhãs. Mas também pode remeter àqueles nascidos no século passado, principalmente à princesa da Disney no filme *A Bela Adormecida*. Trazemos esse exemplo apenas com a intenção de relembrar que uma coisa pode ser ela mesma e outras ao mesmo tempo. Aproveitamos para recordar que a grande tragédia da narrativa antes mencionada é o sono profundo em que Aurora cai ao espetar o dedo no fuso de uma roca.

Uma roca é um objeto já antigo, há muito em desuso, mas que servia para fiar. Longas horas costumavam passar as mulheres, sobretudo, pedalando e fiando, transformando fibras em fios, que depois se transformariam em tecidos.

Os tecidos, por sua vez, eram tingidos, cortados e costurados até virem vestes; as mesmas vestes que eram – e ainda são – usadas para cobrir a nudez de um corpo, encobrir diferenças sexuais tidas como vergonhas por diversas sociedades. Mas também para que fossem lidas em perspectivas também construídas por sociedades. No catolicismo, por exemplo, a cor dos paramentos eclesiásticos indica a hierarquia que o sacerdote exerce na Igreja.

Fiar, na mitologia grega, também indica o destino dos seres humanos, o que era feito pelas moiras, tantas vezes reproduzidas em nossa literatura.

Outro destino para os fios é o bordado ou a tapeçaria. Nesta, verdadeiras narrativas visuais podem ser confeccionadas com a paciência e a destreza de mãos ágeis e habilidosas. Esse é um motivo magistralmente trabalhado pela grande dama da nossa literatura, Lygia Fagundes Telles, no conto “A caçada”. Nele, um homem se vê diante de uma antiga e gasta tapeçaria; e, no mais elegante estilo de tensão máxima, mas sem ruptura da autora, já não sabe mais se está defronte àquela construção imagética ou dela faz parte; se, dentro dela, é o caçador, ou a caça; se é sujeito ou objeto; se faz ou é feito; se é “eu” ou “nós”. A flecha, diz a velha dona do estabelecimento, seria apenas obra de traças, estes serezinhos minúsculos que expõem o segredo do tear. Mas fere o coração, seja do personagem, seja do corpo que também detém as mãos de cuja destreza artesanal nossos sentidos desfrutam, pois o que vemos é o resultado de muito trabalho, de muito esforço para que cada fio, cada palavra fique no lugar certo. O avesso disso é um emaranhado de nós – o que é verdade também para o bordado, embora digam que a pessoa que melhor borda é aquela que sabe fazer o avesso perfeito.

Contudo, também pode ocorrer que o avesso do pano seja exibido. É o caso do pintor argentino Luis Felipe Noé em sua incursão pelo caos. A exposição *Mirada prospectiva*, de curadoria de Cecilia Ivanchevich, que foi exibida no Museo Nacional de Bellas Artes, em Buenos Aires, de 11 de julho a 11 de setembro de 2017, traz algumas obras em que o artista rompe com a ilusão de que o objeto artístico sempre existiu, que está dado, que não é uma construção. Ele vira algumas telas ao avesso, extrapola os limites das molduras, mostra o que está oculto e que também faz parte de uma obra. É o caso do quadro “Concierto pânico”, que pode ser visto no catálogo da exposição (MIRADA, 2017, p. 11).

Se levarmos essa construção para o texto, temos a noção de que fiar é preparar as palavras para que uma narrativa seja tecida, e é comum que tam-

bém se escondam os mecanismos dessa construção. Na literatura, de modo geral, quem escreve faz um esforço para que a narrativa seja crível. Um fio narrativo aborda a vida de uma determinada personagem, passa por seus conflitos e resoluções. Não interessa muito se é fantástico ou não, o importante é ser verossímil e esconder esse esforço. A história de Jesus Cristo, por exemplo, é contada e recontada há mais de dois milênios, e quem se diz cristão pactua em acreditar que aquilo que está nos evangelhos é verdade. Quando José Saramago, porém, escreve *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, ele faz outro tipo de esforço. O modo de narrar leva à percepção que aquilo ali é uma ficção, uma invenção, uma construção. Saramago parodia a sacralidade daquele que talvez seja o mais famoso personagem da literatura ocidental fazendo uso de uma metanarrativa, invertendo os valores cristãos de verdade única, absoluta e divina – dogmática. O bordado dessa obra não apresenta um avesso assim tão irretocável – Jesus Cristo não está dado; ele foi construído. Essa constatação introduz um jogo de poder na e pela linguagem, pois, como comenta Sant’Anna (2003, p. 28, grifo nosso), “do lado da ideologia dominante, a paráfrase é uma continuidade. Do lado da contra-ideologia, a **paródia** é uma descontinuidade”.

Em relação à nossa vida, também somos construção. Para Butler (2020, p. 55, grifos da autora):

Se a noção de uma substância permanente é uma construção fictícia, produzida pela ordenação compulsória de atributos em sequências de gênero coerentes, então o gênero como substância, a viabilidade de **homem e mulher** como substantivos, se vê questionado pelo jogo dissonante de atributos que não se conformam aos modelos sequenciais ou causais da inteligibilidade.

O gênero traz marcas muito bem “bordadas” em nossos corpos, porque, de modo geral, sequer percebemos que são construções. Performar, no jogo da cisgeneridade, é parafrasear, uma vez que “na paráfrase não há tensão entre os dois jogadores, é como se estivessem jogando o mesmo jogo, do mesmo lado” (SANT’ANNA, 2003, p. 30). A inteligibilidade de gênero, na sociedade da heteronormatividade ideal, supostamente engendra o avesso perfeito. Mas basta consultar a definição de “suposição” em um dicionário, para percebermos que aí há problemas.

Você me enganou direitinho

O ativista e homem trans Lam Matos participou do episódio 11 da primeira temporada do programa *TransMissão*, apresentado por Linn da Quebrada e Jup do Bairro. Durante a conversa, ele conta já ter tido relações sociais de trabalho em que alguém o conhece, primeiramente, como homem, portanto o trata no masculino, reproduzindo as marcas de gênero da língua portuguesa.

Por algum motivo, essa pessoa fica sabendo que Lam é um homem trans e logo passa a tratá-lo no feminino. Não fará parte da argumentação essa questão da diferenciação de gênero na língua; queremos chamar a atenção a uma frase relatada por Lam: “Você me enganou direitinho”. Na entrevista, o incômodo se transforma em humor, em deboche, e ele brinca com a questão de a pessoa interlocutora dirigir-se ao seu órgão sexual (buceta), por isso a concordância se daria no gênero feminino; mas que a conversa não prosseguiria, dado que o referido órgão não responderia.

Refletindo sobre essa questão do “enganar”, surgem as perguntas: como se daria esse “engano”? Haveria uma intenção da pessoa trans em “enganar” alguém performando um gênero diferente daquele que lhe foi atribuído ao nascer? Para Butler (2019, p. 39-41):

Então, em primeiro lugar e acima de tudo, dizer que o gênero é performativo é dizer que ele é um certo tipo de representação; o “aparecimento” do gênero é frequentemente confundido com um sinal de sua verdade interna ou inerente; o gênero é induzido por normas obrigatórias que exigem que nos tornemos um gênero ou outro (geralmente dentro de um enquadramento estritamente binário); a reprodução do gênero é, portanto, sempre uma negociação com o poder; e, por fim, não existe gênero sem essa reprodução das normas que no curso de suas repetidas representações corre o risco de desfazer ou refazer as normas de maneiras inesperadas, abrindo a possibilidade de reconstruir a realidade de gênero de acordo com novas orientações.

Se tomarmos como possibilidade que uma pessoa “engana” alguém quando performatiza seu gênero, tendo ou não intenção, como ela o faz? É necessário que haja um código, marcas construídas e interpretadas socialmente, normas padronizadas para que isso aconteça. É necessário haver uma linguagem[1] que chamaremos de linguagem de gênero. Essa linguagem contemplaria, por exemplo, desde menino veste azul, menina veste rosa, até comportamentos de dominação e passividade. Poderia ser uma marca de gênero a reprodução de que apenas meninas bordam, tecem, fazem tricô e crochê, enquanto aos homens reserva-se o mundo da construção dos textos, das ideias, da razão. Poderia ser a paráfrase dos “modos de menina”, que reiteram a delicadeza como traço inerente ao feminino, ao passo que nem sequer ouvimos falar de “modos de menino”, uma vez que seriam o padrão já estabelecido como verdade absoluta, ou seja, prescindem de esforço, de nomeação; mesmo assim, nessa paráfrase de gênero, está o famigerado discurso de que homem não chora. Poderia também ser o código tácito lido nos pátios escolares, onde é comum ver meninos andando confiantes, de braços e pernas afastados, ocupando o espaço que lhes convém, enquanto meninas andam abraçadas, juntas, como que estabelecendo parcerias para se defender. Poderia ser a separação nas aulas de educação física: meninos jogam futebol; meninas, vôlei.

E por falar em futebol, essa construção tão frágil e mentirosa da mascu-

linidade é abordada por Marcos Marciano no texto *Homem com bolas*. O autor faz uma comparação entre dois ícones do futebol (e da masculinidade): Pelé e Maradona. Este último é considerado muito macho, homem com H, inclusive pela própria iteração de alguns comportamentos que podem entrar nessa linguagem de gênero e muito contribuem para a inteligibilidade de gênero de forma binária: espalhar filhos pelo mundo, abusar de substâncias tóxicas, proferir opiniões políticas fortes e, é claro, alcançar sucesso, muito sucesso em termos profissionais, em termos de gols (até com a mão!). Também acumular capital, pois, como comenta Halberstam (2020, p. 20): “Defendo que sucesso, em uma sociedade heteronormativa e capitalista, equipara-se facilmente a formas específicas de maturidade reprodutiva combinada com acúmulo de riqueza”.

Pelé, entretanto, é com frequência ridicularizado em sua própria terra, sendo tratado no feminino, em publicações na internet, por ter alegado problemas de saúde para não participar da cerimônia de abertura dos Jogos Olímpicos no Rio de Janeiro e por ter arrastado, por anos, o processo de reconhecimento de uma filha, por exemplo. Esses seriam comportamentos falhos, fracos; logo, femininos (seguindo a lógica binária dessa linguagem de gênero).

É claro que não podemos deixar de mencionar o componente de racialização que modifica todo o espectro das luzes jogadas para uma análise da questão. Mais uma vez, porém, é um esforço que escapa das lentes deste texto. Marciano relata como se deu seu acesso ao futebol da turma do bairro: ele teria que aguentar socos dos demais. Assim, provaria ter bolas (leia-se, ser homem). Na parte 2, lemos como a virilidade dominante é código para a validação da masculinidade pelos pares, como a hierarquia do gênero masculino se baseia e se calca no falo – o que também comenta Lam Matos no já citado programa. A parte 3 do texto “Homem com bolas” termina com Marciano (2019c, [s. p.]) concluindo que:

[...] não existem homens no imaginário machista. Existem, sim, esses desesperados correndo atrás de um totem impossível, grande, veíudo e incansável. Arremedados de corpos, arrogantes e hipócritas, covardes e mentirosos. Coitados que dominam a partir da misoginia, que disseminam a ideia de que homens pensam em sexo a cada dois minutos e estão sempre preparados, mas que mulheres não pensam e não fazem. Soldados desesperados e tristes de um exército que rabisca mulheres para retroalimentarem um desprezo sem sentido. Desesperados e tristes, cheios de fobia da coisa não homem, mas não têm um isso de humanidade para compreender que não são melhores que ninguém. Não veem que ser homem significa mais do que provar a todo instante e a todo custo que você consegue ter ereções.

Diante desse apanhado de marcas, códigos e normas, dessa linguagem de gênero cuja origem seria um transbordamento para este texto, mas que são produzidos e reproduzidos, arremedados e parafraseados, iterados e reiterados com

veemência por vezes nociva, perguntamos: será que não “enganamos” todos nós, trans ou cisgêneros, no dia a dia quando fazemos uso performativo da nossa ficção de gênero? Ou, nas palavras de Butler (2019, p. 37): “Se o gênero vem a nós em um primeiro momento como uma norma de outra pessoa, ele reside em nós como uma fantasia ao mesmo tempo formada pelos outros e parte da nossa formação”. Essas normas de gênero estão tão encalacradas nos nossos modos de agir, que é como se essa agência fosse o bordado de avesso perfeito, ou seja, todos os fios em seus devidos lugares e muito bem “enosados” e ocultados.

Não fio, nem desfio – desafio

Nos primórdios do YouTube, quando tudo ainda era mato, para usar a expressão debochada dos que não são nativos da internet, foi publicado o vídeo *A drag a gozar*. Trata-se de uma paródia da canção popular *A velha a fiar*, em que uma velha está fiando e diferentes criaturas passam a perturbá-la, ao que parece, infinitamente. Na versão parodiada, a *drag[2]* está em seu lugar e diferentes “identidades” (usamos aspas para evidenciar que não se trata, em sentido estrito, de identidades, nós mesmos refutaríamos tal afirmação, mas não queremos de modo algum chamar de estereótipos), de pessoas-tipo, de construtos de um determinado grupo social em dado recorte temporal, vêm lhe bolinar. São elas o Bofe Escândalo, a Monette Fashion, a Bichinha Pão com Ovo, a Amiga Moderninha, a Bolachona, o S@r@dão da Internet, a Elza Truqueira, o Michê do Boa Noite Cinderela, a Barbie, a Bill do Armário, o Padre Fervido, o Ursão Carinhoso e o Tesão Inflável. Mas, diferente da velha, a *drag*, em um certo momento, interrompe o fluxo dizendo: “Ai meu cu”. Enquanto a velha parece fiar para sempre e são as moiras que decidem quando cortar o fio do destino, ou Penélope tece durante o dia e desmancha o que fez à noite para postergar um acontecimento que lhe é inevitável, a *drag* recusa, nega, desautoriza. Não fia, nem desfia; desafia.

Mas como? No vídeo, ela o faz com um instrumento que fura – um alfinete, já que o próximo da fila é um objeto inflável e, sem ar, fica destituído. Na “vida real” (mais uma vez entre aspas porque não se trata de vida real, em que a performatividade de gênero se manifesta, mas de uma performance de gênero, em que há uma espécie de roteiro tácito, no qual estão previstos início, meio e fim; talvez seja melhor dizer na “vida fictícia”), a *drag* interrompe a reprodução quando parodia, acabando com o limite entre original e cópia; e “a paródia, por estar do lado do novo e do diferente, é sempre inauguradora de um novo paradigma. De avanço em avanço, ela constrói a evolução de um discurso, de uma linguagem, sintagmaticamente” (SANT’ANNA, 2003, p. 27). Com a licença do teórico recém-citado, a noção de sintagma talvez não seja uma boa amarração para este texto, uma vez que a *drag* não segue o fio nem o arrebenta, o que ela faz é um desafio, é perturbação da ordem preestabelecida, a exposição do avesso da linguagem de gênero – que de perfeito não tem nada. Nesse sentido, ela se aproxima da metanarrativa; portanto, seria lícito afirmar que a arte *drag* faz uso da metalinguagem de gênero?

Vejam os que acontecem no clipe *Tchau*, de Gaby Amarantos featuring Jaloo. A letra da canção aborda um dos chamados amores de carnaval, daqueles passageiros, um “amor de pica”, ou seja, algo do sexo em primeira instância. O questionamento é: “será que a gente vinga?”. Trata-se de uma relação que parecia normal, até que as farsas são reveladas. Não seria isto o que fazem as normas de gênero: fazer parecer com que pertencemos ao gênero masculino ou feminino, até que sejam reveladas as farsas, as construções, o avesso do pano?

Em termos visuais, logo de cara já somos apresentados a cores berrantes, exacerbadas. Fazem parte dos corpos perucas, próteses, tecnologias ciborgues e postizas (HARAWAY, 2009), sem que haja a preocupação de esconder essa construção. É o que costuma aparecer nas performances de *drag queens*. As *drags* exacerbam a performatividade de gênero, tornando ridículas as suas marcas. Elas expõem o gênero pelo próprio gênero. Ora, quando uma narrativa expõe a própria narrativa, a isso chamamos de metanarrativa, como fez Saramago em *O evangelho segundo Jesus Cristo*. Desse modo, torna-se lícito afirmar que a arte *drag* se vale da metalinguagem do gênero, uma vez que faz uso das próprias marcas de gênero para expor, comentar, questionar essa construção e, “atingindo a paródia, liberta-se do código e do sistema estabelecendo novos padrões de relações das unidades” (SANT’ANNA, 2003, p. 28).

Retomando a análise do vídeo, os gêneros masculino e feminino podem até estar marcados e explicitados em quase todas as personagens, mas o são por meio de marcas exageradas. Inclusive, há uma pessoa com três seios, o que é popularmente chamado de “treta” (três tetas), prenunciando o que está para acontecer. O seio é uma marca historicamente atribuída ao gênero feminino e ali se encontra, três vezes marcado, em um corpo que muito provavelmente foi designado como do gênero masculino no nascimento, dado que se vale de um adereço no pescoço provavelmente para esconder o pomo-de-adão, parte do corpo atribuída a esse o gênero, e também pela visível falta de gordura epidérmica, pela “pele solta sobre o músculo” (HOMEM, 2013, [s. p.]).

Em relação ao “homem” do clipe, podemos dizer que sua virilidade aumentada é uma marca de gênero, além da posse de uma caminhonete, que pode ser lida como uma extensão do falo.

A narrativa não é linear, fazendo uso de uma volta no tempo para mostrar outro aspecto da história, outro enquadramento. Há uma personagem com gênero não explicitamente marcado, talvez o único código visualmente inteligível seja a presença de um pouco de barba malfeita. Essa personagem repete a história da primeira com o “macho”, mas por outro viés. Há uma simultaneidade de fios, tão sintéticos quanto a mais extravagante peruca, que se encaminham para um grandessíssimo “não”.

O desfecho não se dá pela resolução de conflitos, mas pela total ruptura com a narrativa. Alguém envenenou a bebida e, quando a palavra “tchau” é cantada pela segunda vez, todas as pessoas ali envolvidas começam a tossir, passar mal e morrem. A hipérbole da negação vai ao encontro do que diz Halberstam (2020, p. 144): “Esse ethos específico de resignação ao fracasso, essa

falta de progresso, essa forma específica de escuridão, essa negatividade toda [...], tudo isso pode ser chamado de estética *queer*". Tom Zé, ainda que não se enquadre na estética *queer*, nos dá pistas sobre o que seria isso: "Eu tô te explicando pra te confundir / Eu tô confundindo pra te esclarecer". E, quando olhamos pelas lentes dos eixos parafrásico e parodístico, propostos por Sant'Anna (2003, p. 32-33):

São formas de conhecer o mundo. Por isso posso penetrar livremente em comparações até místicas e teológicas, para dizer que a paráfrase pretende ser a linguagem do Paraíso. Por quê? Porque ela é supostamente a linguagem do homem antes da queda, quando tudo era igual e indiferenciado. Já a paródia é um ruído, a tentação, a quebra da norma. Ética e misticamente a paródia só poderia estar do lado demoníaco e do Inferno. Marca a expulsão da linguagem de seu espaço celeste. Instaura o conflito. Mais ainda: é um trabalho humano, um esforço de condenados pensando o discurso celestial paterno.

É o que faz Lil Nas X no clipe de *Montero (Call Me By Your Name)*. Se é que é possível estabelecer um fio narrativo, embora já se tenha argumentado aqui pelo desafio, a personagem do clipe se encontra inicialmente no Paraíso bíblico (façamos aqui parênteses para expor que todas as personagens são interpretadas por Lil Nas X, ou seja, ele assume todas as formas). Porém, a serpente surge para perturbar o sossego, insinuando-se uma relação sexual íntima entre os dois. A seguir, o cenário é o de um julgamento, parecido com um tribunal grego, com deuses do Olimpo em uma fotografia e figurino que lembram o filme *Maria Antonieta*, de Sofia Coppola. Há uma citação talvez do Coliseu, clamando por uma condenação que entretenha a multidão. A seguir, parece que o personagem foi absolvido de suas culpas, pois está ascendendo e há um anjo à sua espera. Contudo, vemos subir um poste – um falo – ao qual a personagem se agarra e desce numa performance hipersensual de *pole dance*. Por opção, a personagem passa por diversos círculos até aterrissar no inferno, dirigindo-se ao trono do "famosérrimo" anjo caído, Lúcifer. Ainda no sentido de negação, ele não entra em embate, mas faz outra sensualíssima *lap dance* no colo do próprio Diabo, que, seduzido, se deixa enganar e acaba sendo destronado.

O rapper nos apresenta ele próprio travestido de signos que não conseguimos definir como marcas de um gênero ou de outro. Se, como já vimos, as cores azul e rosa são códigos para indicar masculino e feminino, quem são as três personagens presentes no clipe por volta de 1'16"? Duas delas portam perucas azuis, outra, uma cor-de-rosa. Uma delas está com vestido, mas azul; os códigos tradicionais de gênero são ali desmanchados, não é possível saber a que gênero pertenceriam aqueles sujeitos. Voltando ao começo: que gênero performatiza a serpente?

Não há dúvidas de que se trata de arte *queer* e de que ali estão retratados sujeitos *queer*. Como diz Halberstam (2020, p. 55): "As pessoas *queer* não

são representadas como singulares, mas sim como um conjunto de tecnologias de resistência que incluem coletividade e imaginação e um tipo de compromisso situacionista que surpreende e choca”. Lil Nas X também parodia o mito de Adão e Eva, debocha da figura dos deuses, satiriza a oposição entre bem e mal, Céu e Inferno. Para isso, ele se vale da estética *queer*, da escolha por formas não hegemônicas e não reprodutivas, inclusive manifestando que deseja *Shoot a child in your mouth while I’m ridin’* (Lançar um filho na sua boca enquanto cavalgo, em tradução livre). Semente que não cai em terreno fértil, não vinga. Esse ser do vídeo tem consciência das mentiras, das farsas, das construções, e acaba proferindo as palavras: *I don’t care if you lyin’* (Não tô nem aí se você está mentindo, em tradução livre).

Considerações finais

Começamos pela aurora e terminamos na dita escuridão infernal. Rompemos tratados, traímos ritos. Tentando fazer laço – ou aliança – com Ney Matogrosso e seu sangue latino, assumimos pecados. Invertemos, revertemos, subvertemos a moral sexual.

Nosso trajeto nunca foi linear, mas foi alinhavado por pontos diversos, quiçá soltos, sem que se fixasse uma imagem definitiva. Usamos a alegoria do fio e as noções de paráfrase e paródia para argumentar que códigos e marcas constituem uma linguagem de gênero e que dissidentes do binarismo masculino/feminino se valem de uma metalinguagem de gênero para expor a farsa, a construção social, a inteligibilidade do gênero na nossa sociedade. Por vezes, temos comentários sobre a nossa própria construção do texto, num movimento de uma “linguagem que fala sobre outra linguagem” (SANT’ANNA, 2003, p. 8).

Para interromper estas tranças ainda sem formar um penteado, no emaranhado de nós da sociedade, quem parodia ousa exercer autoria, ousa romper com o contínuo e fazer história ao manifestar um eu. Brincando com a noção de sucessão, terminemos este texto com palavras de Tom Veloso em parceria com Hiran Santos e Matheus Gonçalves, já que o abrimos com palavras do pai daquele, Caetano Veloso: “Se ficou com gosto de quero mais / É que ainda não acabou”.

Notas

1.

Entendemos linguagem como aquilo que foi marcado em um suporte físico para seja possível ler algo, ou seja, para que aconteça a atualização da virtualidade de um código construído previamente e compartilhado por dado grupo social em determinado intervalo de tempo cronológico.

2.

Thália Bombinha. É possível conhecer mais seu trabalho em seu perfil no Instagram: <https://www.instagram.com/thaliabombinha/>.

Referências

A BELA Adormecida. Direção de Clyde Geronimi. Estados Unidos: Disney, 1959. 1 vídeo (77 min). Disponível em: <https://www.disneyplus.com/pt-br/movies/a-bela-adormecida/1rc2EavpNV7U>. Acesso em: 7 maio 2021.

A DRAG a gozar. Brasil: Publicado pelo canal Kiko Cesar, 5 dez 2007. 1 vídeo (5 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tAbXi9xpY-8>. Acesso em: 7 maio 2021.

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. 4. ed. Tradução de Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. 19. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

GOSTO de quero mais. Intérpretes: Hiran e Tom Veloso. Composição: Hiran Santos, Matheus Gonçalves, Tom Veloso. In: GALINHEIRO. Intérprete: Hiran. [S. l.]: Uns e Outros, 2020. 1 CD, faixa 3 (3 min).

HALBERSTAM, Jack. *A arte queer do fracasso*. Tradução de Bhuvi Libânio. Recife: Cepe, 2020.

HARAWAY, Donna. *Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX*. In: TADEU, Tomaz (org. e trad.). *Antropologia do ciborgue: As vertigens do pós-humano*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

HOMEM. [Compositor e intérprete]: Caetano Veloso. In: MULTISHOW Ao Vivo Caetano Veloso Abraço. [S. l.]: Universal Music, 2013. 1 CD, faixa 5 (4 min).

MARCIANO, Marcos. *Homem com bolas: Parte 1*. Prisma, [s. l.], 1 jul. 2019a. Disponível em: <https://blogprisma.com.br/homens-com-bolas-parte-um/>. Acesso em: 2 maio 2021.

MARCIANO, Marcos. *Homem com bolas: Parte 2*. Prisma, [s. l.], 4 jul. 2019b. Disponível em: <https://blogprisma.com.br/homens-com-bolas-parte-2-de-3/>. Acesso em: 2 maio 2021.

MARCIANO, Marcos. *Homem com bolas: Parte 3. Prisma*, [s. l.], 8 jul. 2019c. Disponível em: <https://blogprisma.com.br/homens-com-bolas-parte-3-de-3/>. Acesso em: 2 maio 2021.

MARIA Antonieta. Direção de Sofia Coppola. Produção de Sofia Coppola e Ross Katz. Estados Unidos; França; Japão: Pathé; Columbia Pictures; Toho-Towa, 2006. 1 DVD (123 min).

MIRADA Prospectiva. *Catálogo da exposição de Luis Felipe Noé*. Curadoria: Cecilia Ivanchevich. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2017. Disponível em: <https://www.bellasartes.gob.ar/exhibiciones/luis-felipe-noe.-mirada-prospectiva/>. Acesso em: 2 maio 2021.

MONTERO (Call Me by Your Name). [Composição, roteiro e performance]: Lil Nas X. Direção: Tanu Muino e Lil Nas X. Estados Unidos: Publicado pelo canal Lil Nas X, 2021. 1 vídeo (3 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6swmTBVI83k>. Acesso em: 7 maio 2021.

SANGUE Latino. Intérprete: Secos & Molhados. Composição: João Ricardo; Paulinho Mendonça. In: A VOLTA de Secos & Molhados. Intérprete: Secos & Molhados. [S. l.]: Warner Music, 1973. 1 CD, faixa 1 (2 min).

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003.

SARAMAGO, José. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

TCHAU. Intérprete: Gaby Amarantos featuring Jaloo. Brasil: Publicado pelo canal Gaby Amarantos, 25 fev. 2021. 1 vídeo (3 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=N2S5j_nO3Xc. Acesso em: 7 maio 2021.

TELLES, Lygia Fagundes. A caçada. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Mistérios*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

TÔ. Intérprete: Tom Zé. Composição: Tom Zé; Elton Medeiros. In: ESTUDANDO o Samba. Intérprete: Tom Zé. [S. l.]: Warner Music, 1976. 1 CD, faixa 4 (3 min).

TRANSMISSÃO. Entrevistadoras: Linn da Quebrada e Jup do Bairro. Convidado: Lam Matos. Temporada 1, episódio 11. Brasil: Globoplay, 21 ago. 2019. 1 vídeo (12 min). Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/8699055/>. Acesso em: 7 maio 2021.

Diogo da Costa Ruffato é licenciado em Letras pela Universidade de Passo Fundo (RS). Especialista em tradução do inglês pela Universidade Estácio de Sá e em escrita criativa pela PUC-Minas. Publicou O livro *Fúcsia – da linguagem tripartida e Exercícios de ser e não ser*, pela editora Urutau, e *Do pó* e sua sátira *Do pau* pelo selo Leme da editora Impressões de Minas.

Fábio Garcia Ribeiro

Bixa travesty: Linn da Quebrada, as insurgências do corpo e reflexões sobre a identidade de gênero

“Eu não sou eu nem sou o outro,

*Sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o Outro.”*

*(Lisboa, fevereiro de 1914)
Mário de Sá Carneiro*

Introdução: “bixa” preta

Onde habitam as insurgências de um corpo? Dentro deste sistema de poder que limita, regula, oprime e molda o sujeito em normatividades, onde será que um corpo pode provar a sua própria desestabilização? Como um corpo mergulha em suas múltiplas identidades para provar o seu próprio desejo, conhecer a sua própria sexualidade, entender o caleidoscópio que se forma toda vez que ele tenta inutilmente se definir?

A questão dos gêneros moldados ou reduzidos ao binarismo é uma das feridas sociais que abalam corpos que não estão confortáveis diante de sua anatomia ou de sua sexualidade. Fomentar uma reflexão acerca desse tema é ferramenta para ofertar um pouco de entendimento às vidas dissidentes do gênero e entender a própria compreensão de coexistir.

Há um poder que vocifera quando corpos marginalizados buscam o seu direito de aparecer e viver. Esse poder regulatório quer esconder debaixo dos tapetes sociais a sua própria hipocrisia, a hipocrisia do desejo e daquilo que foge às normas patriarcais e machistas.

Dentro das teorias políticas pós-identitárias, o estudo *queer* é utilizado como forma de refletir e explorar como os processos de gênero precisam ser reiterados e questionados em suas materializações. No livro *Um corpo estranho*, a autora brasileira Guacira Lopes Louro busca um entendimento da definição ampla do que é ser *queer*: “colocar-se contra a normalização – venha ela de onde vier”. “*Queer* representa claramente a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada, e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora” (LOURO, 2004, p.38-39).

Faz-se necessário refletir sobre a nossa relação de coexistência. Diante das subjetividades, todo o processo de auto-observação se torna relevante para a vivência social. A busca do sujeito pelo seu reconhecimento percorre inevitavelmente o reconhecimento do outro. As interpelações acerca das identidades de gênero podem nos oferecer um pouco de lucidez quando voltamos o olhar para o direito de aparecimento de corpos que rompem essas barreiras do binarismo e das normalizações que oprimem vidas e ditam, de maneira tacanha, como devemos ou não viver.

Pretendo buscar entendimentos, neste texto, sobre como esses seres dissidentes tomam o seu corpo como arma para reivindicarem o direito de ser, aparecer e viver. Por isso, utilizarei como estranhamento - aqui como sinônimo de inconformidade com situações de repúdio - o documentário *Bixa travesty*, da cantora, compositora, atriz, ativista social e performer Linn da Quebrada e passarei por teorias de estudiosos da teoria *queer*.

Bixa travesty: o corpo como arma

A artista Linn da Quebrada é Lina Pereira, uma transexual em constante processo de mutação, que nasceu na periferia de São Paulo, em 1990. Linn ficou conhecida em 2016, ao lançar o vídeo *Enviadescer* na plataforma digital *You Tube*. A partir desse feito, o sucesso veio para a artista de modo progressivo. Atualmente, possui um programa televisivo junto com a artista Jup do Bairro no Canal Brasil, intitulado *Transmissão*, além de ter participado da minissérie global *Segunda chamada*, dos filmes *Corpo elétrico*, *Vale night*, *Sequestro relâmpago* e do documentário *Meu corpo é político*.

Criada pela tia até a adolescência, Lina já foi evangélica e sentiu no corpo as marcas da exclusão ao ser desassociada da igreja Testemunha de Jeová pelo fato de não se moldar às normas, situação que não causa nenhuma surpresa, visto a relação desconfortável de algumas instituições religiosas com as manifestações divergentes dos corpos.

Eu fui expulsa da igreja (ela foi desassociada)
Porque uma podre maçã deixa as outras contaminada
Eu tinha tudo pra der certo e dei até o cu fazer bico
Hoje, meu corpo, minhas regras
Meus roteiros, minhas pregas
Sou eu mesmo quem fabrico (A lenda – canção)

Mesmo com toda a culpa religiosa que insiste em sufocar e ditar o que pode ou não ser feito ou pensado, Lina assumiu a sua transexualidade e hoje é uma Bixa travesty, título que dá nome ao documentário produzido por Claudia Priscilla e Kiko Goifman.

O filme, estreado em 2018 no festival de Berlim, foi vencedor do prêmio Teddy Award na categoria documentário - competição dedicada ao cinema de temática LGBTI+. Em uma abordagem temática, que mescla cenas da vida privada e pública, Linn da Quebrada desconstrói questões de gênero, raça e classe e utiliza o seu corpo como arma para buscar o direito de não ser homem, nem mulher, e sim, uma trava feminina.

É válido salientar aqui a força dada ao título do filme Bixa travesty. A forma não normativa (usa-se as letras X e Y no lugar de CH e I) brinca com os cromossomos genéticos e ao mesmo tempo é utilizada para designar esse nome que é dado a quem ocupa um “lugar que é feminino, mas que tem também um lugar de bicha” (Bixa travesty, 2018, 14:50’). Cultivar esse espaço do feminino é algo que se deseja enquanto bicha travesti, senhora de seu corpo, de sua sexualidade e desejo. Para Linn, em uma cena inicial do filme, enquanto conversa na cozinha com a sua mãe e duas amigas, uma delas a cantora Liniker, é político as travestis pretas, brancas, gays, sapatões serem felizes e amadas. Acreditar no corpo e na existência é fator de amor próprio.

“Eu gosto mesmo é das bichas, das que são afeminadas, das que mostram muito a pele, rebolam, saem maquiadas”

O funk nacional é um estilo musical que muitas vezes trouxe em sua linguagem discursos machistas e objetificações da mulher. Linn da Quebrada afirma, em uma das cenas de *Bixa travesty*, que se apropriou desse discurso machista que aponta o dedo, que nomeia coisas, objetos e pessoas para criar a sua própria obra.

Por que não romper com esse discurso machista do funk e/ou se apropriar dele para as reivindicações do corpo trans? Linn da Quebrada encara o seu corpo como uma arma política para o direito de viver. Ao transformar-se em outras, Linn provoca e evoca essa insurgência do corpo, essa pluralidade identitária como território para o pertencimento.

O corpo utilizado como espaço geográfico que transmuta, estranha, transforma, é palco para que a artista quebre barreiras de gênero, sexualidade e desejo. A arqueologia do corpo é mapeada de forma a trazer à tona significações de corporeidade e formas diversas de vida.

Todas essas quebradas fazem e fizeram parte de mim. Então, eu acho que tem essa questão geográfica, mas acho que eu penso o meu próprio corpo como esse território geográfico, como esse território a ser explorado, como essas quebradas; ainda pensando o corpo como essa arqueologia mesmo, como esse processo de escavação, de descobertas, de territórios, de rachaduras que se fazem, de terremotos que modificam com as coisas, que transformam, que me fazem outra, mesmo (BIXA TRAVESTY, 2018, 35:00’).

Linn da Quebrada utiliza o seu discurso para se representar e reivindicar direitos, mas também fala em nome de mulheres trans, lésbicas, travestis, gays, ciborgues e tantos outros gêneros que se formam através do território geográfico que é seu por direito: o corpo – esse elemento que precisa ser mapeado e questionado para que vidas não-vivíveis se tornem reconhecidas.

Utilizar o corpo para reivindicar espaços, para compor protagonismos, para exercer direitos, para compor subjetividades... Ser o que há de feminino, masculino e também fugir às normas e binarismos.

Paul Beatriz Preciado chama esse processo de encruzilhada, “porque ela é o único lugar que existe. Não existem margens opostas. Estamos todos na encruzilhada.” (PRECIADO, 2019, p.30).

Judith Butler, em sua obra *Problemas de gênero*, afirma que o “O próprio sujeito das mulheres não é mais compreendido em termos estáveis ou permanentes” (BUTLER, 2019, p.18). Ora, essa representação política do corpo não pode ser resumida a um simples binarismo. As identidades podem ser reconstruídas através de subversões dessas estruturas de poder.

“A minha pele preta é meu manto de coragem, impulsiona o movimento”

Linn da Quebrada utiliza a performance do palco e a voz para nos mostrar que o gênero pode se rebelar e exigir o direito de existir. Através da dramatização musical que Linn envolve o seu público. Em meio a roupas justas que mostram as curvas de seu corpo e maquiagem carregada, Linn estimula o movimento corporal para provocar cenas sexualizadas. Ela compartilha o palco com outra artista trans, Jup do Bairro, e é esse um de seus territórios de aparecimentos e protestos.

Durante a apresentação da música *A lenda*, aos 4:52' do documentário, podemos assistir a um furacão no palco, que rebola, provoca e estimula reflexões acerca dos versos:

Eu tô bonita?
Tá engraçada
Eu não tô bunita?
tã engraçada
Me arrumei tanto pra ser aplaudida
mas até agora só deram risada (A lenda)

Pode-se perceber pelos versos que, muitas vezes, travestis, trans e sujeitos *queers* são palco para o escárnio de uma sociedade desigual, que não compreende a liberdade do desejo e das manifestações identitárias. Quando Linn clama a sua vaidade e beleza, ela fala em nome de todas aquelas pessoas excluídas de seu direito de aparecer, de transitar por ruas sem sofrer abusos psicológicos e/ou físicos, ela evoca um espaço de pertencimento social democrático.

Diante da plateia, Linn da Quebrada está abarcando corpos marginalizados e promovendo para si e para os fãs o direito de aparecer, de utilizar a sua performance para o reconhecimento.

Judith Butler, em *Corpos em alianças e a política das ruas* nos fala sobre essa necessidade de agrupamento de vidas precárias para o direito de aparecer:

Podemos encarar essas manifestações de massa como uma rejeição coletiva da precariedade induzida social e economicamente. Mais do que isso, entretanto, o que vemos quando os corpos se reúnem em assembleia nas ruas, praças ou em outros locais públicos é o exercício – que se pode chamar de performativo – do direito de aparecer, uma demanda corporal por um conjunto de vidas mais vivíveis (BUTLER, 2015, p.31).

Quando essa plateia se une à artista em comunhão, temos muito mais que um evento musical, há um manifesto político de expressões de identidades, há resistências que se juntam para lutar pelo exercício da liberdade de existir,

de viver. É o que Butler chama de política das alianças (2015, p.77), quando pessoas se unem, cada uma com a sua singularidade em um gesto generalizado para lutar contra a precariedade.

“Ela tem cara de mulher, ela tem corpo de mulher, ela tem jeito, tem bunda, tem peito e o pau de mulher!”

Nos 24:30' do documentário, Linn e Jup do Bairro estão dentro de uma sauna em uma conversa que sugere reflexões relevantes para a ação de corpos não-binários. Linn aborda a questão que, durante alguns anos atrás, a questão de gênero estava muito ligada ao processo de feminilização do corpo. Muitas mulheres trans estavam ligadas aos implantes de silicones e hormônios, depilações e trejeitos femininos e, atualmente, essa barreira tem sido rompida. Pode-se pensar nas questões de travestilidade, masculinidade e feminilidade sem a efetuação de transformação apenas do sujeito masculino/feminino ou feminino/masculino.

A artista Jup do Bairro, nessa mesma conversa, contesta a validação do corpo como existência. Jup se abre diante do processo de algumas pessoas não a reconhecerem como ela é, quem ela é... Tornar-se uma figura mitologicamente engraçada é um desconforto, visto que as pessoas aproximam dela não de forma afetiva, mas sim, apenas pelo seu lado andrógino e caricato. Diante dessas posições, pode-se refletir sobre como as estruturas de poder, mesmo diante de insurgências, ainda atuam sobre determinados corpos.

Sexo e gênero possuem significações diversas, visto que um gênero masculino não necessariamente precisa vir de um corpo visto como masculino, nem um gênero feminino precisa ser encaixado em um corpo visto como o de mulher. Sabemos que entre o sexo biológico e os construtos sociais de gênero existem diferenciações e, em última instância, que o próprio sexo biológico nada mais é que uma construção cultural. Segundo Butler (2003, p.26) “o gênero é culturalmente construído: conseqüentemente, não é o resultado causal do sexo nem tampouco tão aparentemente fixo quanto o sexo.”

Para uma pessoa se identificar com o seu gênero, é necessário que essa identificação encontre afetividade. Um gênero não se limita apenas às corporificações biológicas e sim, identifica-se com questões de personalidade, valores, individualidades, desejos, personalidade. Deve-se levar em conta as percepções de determinado sujeito acerca de sua subjetividade, das construções identitárias e escolhas que esse sujeito faz, das performatividades que esse sujeito se reitera para se compor.

Podemos entender, diante disso, que existem diversas possibilidades de gênero, que ultrapassam o masculino e feminino, como citado por Butler (2003, p.26).

Se o gênero são os significados culturais assumidos pelo corpo sexuado, não se pode dizer que ele decorra de um sexo desta ou daquela maneira. Levada a seu limite lógico, a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos. Supondo

por um momento a estabilidade do sexo binário, não decorre daí que a construção de “homens” se aplique exclusivamente a corpos masculinos, ou que o termo “mulheres” interprete apenas corpos femininos. Além disso, mesmo que os corpos pareçam não problematicamente binários em sua morfologia e constituição (ao que será questionado), não há razão para supor que os gêneros devam ser permanecer em número de dois.

Se o gênero é um construto social, os gêneros fluidos (designação para pessoas que passeiam entre o neutro, o masculino e o feminino de forma variável) também devem encontrar espaços de representação dentro das relações e existências sociais para o seu pertencimento. Isso é salientado aos 37:20’ do filme, na seguinte fala de Linn:

Eu acho que eu sou a trava que tem medo do escuro. Acho que é disso que eu tenho medo. Tenho medo do escuro, tenho medo de ficar sozinha ou medo de não pertencer. Eu acho que pelo medo de não pertencer eu acabei inventando um lugar para mim mesma, para que eu pertencesse, pelo menos, a mim. Já que não tem um lugar onde me cabe, então que eu inventasse esse espaço, um espaço que me coubesse, mas que também é temporário. Não quer dizer que vou caber aqui para sempre. Logo, eu acho que vou precisar ir para outros lugares (BIXA TRAVESTY, 2018, 37:20’).

“Linn da quebrada vem dos cacos de um espelho que antes refletia um homem”

Aos 47 minutos de documentário, Linn está revendo fotos e vídeos do arquivo de sua amiga Núbia. Em uma cena que ilustra uma intimidade de amigas, as duas reveem momentos vividos em grupo. Ali estão imagens e cenas que contam histórias, relatam a trajetória da amizade e da própria transformação de Lino em Linn da Quebrada. Podemos passear os olhos por nus da artista, como a cena em que Linn tenta introduzir o pênis em uma bolha de sabão ou o momento em que ela explora o seu ânus (esse vídeo acabou resultando em uma foto que ilustra o seu disco *Pajubá*, de 2017, dentre outras).

Através desse arquivo podemos também visualizar a época em que Linn sofreu com um câncer nos testículos, em 2014, aos 24 anos. As cenas, embora gravadas com material amador, representam o artístico e toda a reprodução de um corpo doente que resiste, utilizando a arte como ferramenta para romper a tristeza, o tédio e suportar o momento. No processo de perda dos cabelos e das internações hospitalares, uma das cenas que chamam a atenção é o relato reproduzido:

O câncer, ele de certa forma sou eu, ele é parte de mim. São células em mim que não querem morrer e que continuam a crescer, e daí me fez tanto pensar metaforicamente e concretamente, mas me trazer mais concretamente para o corpo, do que há em mim que não quer morrer. E a quem

pertence esse corpo doente? Os médicos e as médicas, o hospital passa a ter um controle, uma disciplina, um poder sobre o meu corpo, a decidir sobre o meu corpo, sobre o meu tratamento, a decidir qual é o estado de saúde que eu devo atender, em que eu devo estar. As pessoas que estão próximas a mim também passam a ter um pouco mais de controle e a querer decidir sobre o meu corpo, sobre quais melhores decisões devo tomar (BIXA TRAVESTY, 2018, 50:00’).

O câncer desistiu de tomar o controle do corpo dessa mulher depois de seis meses de quimioterapia, pois sempre há resistência e a sujeição também é uma forma de produzir. Foi ali, nos quartos de um hospital oncológico, que Linn começou a compor para se fazer ouvir e para se sentir viva... Foi ali que Linn criou resistência e ressignificou em seu corpo, em seus desejos e anseios; foi ali que ela transformou a sua fragilidade em potência. Em 2017, estava curada da doença.

“E que amanhã, amanhã seja diferente para elas”

Nos últimos minutos do documentário, a câmera foca o discurso de Linn da Quebrada, que aconselha, de forma espetacular, que será sempre o seu próprio transtorno, que apesar de receber o mínimo de afeto e de reconhecimento de uma vida vivível, não será classificada dentro de patologias de gênero. Linn afirma que continuará sendo o transtorno para as teses daqueles que insistem ainda em classificá-la e que continuará o seu processo de transmutação, pois sua vida sempre está em obra, e que por muito tempo será um transtorno para aqueles que teimam enquadrá-la em normas.

Considerações finais

O desenvolvimento do presente trabalho teve por finalidade refletir sobre como os corpos dissidentes do gênero buscam, em seu cotidiano, ser reconhecidos dentro de seus processos performativos.

Através do olhar de Linn da Quebrada, pode-se constatar que a resistência dos corpos, mesmo apesar de inseridos dentro de um sistema de poder, mesmo que subvertidos dentro desse mesmo sistema, podem ser um armas para colocar sob os holofotes as questões de gênero.

Empoderar-se diante das diversidades e pluralidades identitárias e corporais é fator relevante para o exercício da performatividade. Inserir-se em um mundo que insiste em rotular, oprimir e normatizar de maneira que subverta, reformule onde barreiras são quebradas são papéis primordiais para a nossa própria condição de seres em constante transformação.

Através do exercício performático de Linn da Quebrada, pode-se pensar em como os “exilados” do gênero utilizam o seu discurso para estar e pertencer a um mundo que é seu por direito.

Referências

BIXA TRAVESTY. Direção: Claudia Priscilla e Kiko Goifman. Produção: Evelyn Mab e Kiko Goifman. Intérprete: Linn da Quebrada, Jup do Bairro. Roteiro: Claudia Priscilla, Kiko Goifman e Linn da Quebrada. Fotografia de Karla Meneghetti. Gravação de Caetano Brenga Bitencourt, Fábio Braga, Kiko Goifman, Nu Abe. São Paulo: Arteplex, 2019. DVD.

LOPES LOURO, Guacira. *Um corpo estranho*: Ensaios sobre sexualidade e teoria *queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. 89 p.

PRECIADO, Paul B. *Um apartamento em Urano*: Crônicas da travessia. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*: Feminismo e subversão da identidade. 18. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas*: notas para uma teoria performativa de assembleia. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

QUEBRADA, Linn da. *Pajubá*. São Paulo: YB Music, 2017.

Fábio Garcia Ribeiro é graduado em Letras pelo Centro Universitário UNISEB. Pós-graduando em revisão de textos pela PUC-Minas.

***Fernando
Antônio
Siqueira
Ferreira***

***Cu: o centro do
mundo***

***Adentrando a caverna
sagrada***

***O livro *Pelo cu: políticas
anais*, escrito pelos auto-
res Javier Sáez e Sejo Car-
rascosa (2016), traz***

um bom panorama para adentrar nessa caverna sagrada, portadora de mistérios mil que é o cu. Segundo os autores, a mulher é construída socialmente como um ser penetrável, “deve procriar, satisfazer o homem, ser passiva, humilde, dócil, boa mãe, reduzir a sexualidade à sua vagina” (2016, p.30), que é concebida como o buraco, o lugar a ser penetrado. Por esta lógica, o homem que por ventura for penetrado, é equiparado a esse estatuto inferior de mulher, logo, “se o homem penetrado desfruta com isso, é alguém que o busca, deseja, valoriza... então o castigo e a desonra social são totais” (2016, p. 32), ou seja, um “homem” penetrado agride sua própria virilidade, se rebaixa ao feminino, perde seu “status superior”, pois um homem deve ser impenetrável. Sendo assim, não existe um homem que, depois de utilizar seu cu passivamente, devém “mulher”. O que existe primeiro são cus, penetráveis ou não penetráveis e, em função disso, o cu “produz” o sujeito mulher e o sujeito homem.

Seguindo pelas pregas vertiginosas do cu, no ano de dois mil e quatorze, o então deputado, Jair Messias Bolsonaro, presidente do Brasil em 2021, desafortunadamente, disse em uma entrevista à TV Câmara sobre a criminalização da homofobia, “Não é porque faz sexo pelo órgão excretor que tem de fazer uma lei para ele”**[1]**, uma ofensiva endereçada a esses sujeitos, às bichas que querem ter seus direitos civis por meio do cu.

Um gel lubrificante**[2]**, muito conhecido por ser usado nas relações anais, traz em suas indicações de uso “para te ajudar a sentir mais conforto e prazer, é indicado em casos de falta de lubrificação vaginal decorrentes de problemas hormonais ou uso de medicamentos e também para trazer novas sensações em suas relações”. Incrivelmente, em nenhum momento, a palavra anal é citada, mesmo que grande parte dos clientes da marca sejam as bichas. Talvez, com muito esforço e imaginação, pode-se compreender, nas entrelinhas deixadas pelas palavras “novas sensações”, alguma referência ao coito anal.

Segundo o relatório do Grupo Gay da Bahia**[3]**, umas das maiores organizações para os direitos LGBTQIA+ do país, no Brasil, a cada 19 horas, uma pessoa gay, lésbica, trans ou travesti é assassinada. Uma amarga realidade para um país que se vende como o berço da diversidade, mas poderia ser também, o país da hipocrisia, como suscita Trevisan sobre certas relações homossexuais mantidas no “sigilo”.

(...) grande parte de nossos banheiros públicos (masculinos), onde os machos ostentam entre si fartas ereções (e iniciativas libidinosas) tão fáceis e fartas quanto sua mesma capacidade em fora dali vangloriar-se de suas conquistas femininas”, uma realidade muito bem conhecido pelas “bixas” e pelos “machos” do Brasil, esse país que se diz “impenetrável (TREVISAN, 2018, p.40).

O que esses três fatos trazem à tona é a ratificação de uma praga de dimensões bíblicas que há muito assola estas terras: o ódio lgbtbófico, herança de uma colonização cristã que sempre abominou o sexo fora dos fins da procriação,

ainda mais o sexo entre pessoas de sexualidades dissidentes. Muito dessa perseguição tem um alvo, há muito estabelecido, o cu: esse buraco, considerado por grande parte da sociedade, como merecedor de desprezo, medo, fascinação, ódio e muito desejo. Segundo Saez e Carrascosa, o cu é “o grande lugar da injúria, do insulto”, é o que se pode perceber em várias expressões de nossa linguagem cotidiana, assim como na expressão suscitada pelo ignóbil deputado. Na penetração anal, o “sujeito passivo está no centro da linguagem, do discurso social, como o abjeto, o horrível, o mal, o pior” (CARRASCOSA e SAEZ, 2016, p. 27).

Mesmo que o sexo anal e toda a gama de prazeres anais não sejam um atributo somente das bichas, é somente a elas relegado o peso de sustentar a prática de “tamanho pecado”, ainda mais porque se deliciam e buscam essa prática. Saez e Carrascosa (2016, p. 29) nos trazem uma explicação bem interessante a respeito dessa afirmação.

Muitos homens hetero penetram analmente suas mulheres (de repente este ato já não é tão asqueroso, mas preferem não falar dele); muitas mulheres penetram em seus maridos (disso se fala ainda menos); muitos homens penetram outros homens em praias, parques, banheiros, saunas, e pelo fato de serem ativos, não se consideram gays, nem bichas, nem sodomitas, nem homossexuais: bichas são os penetrados.

Uma cultura fundada por alicerces patriarcais, criadora de cus impenetráveis, forjou e alimentou o ódio contra aqueles que praticavam o “crime contra natura” ou o “pecado nefando”, ambas designações de crimes que eram julgadas na inquisição, Trevisan traz o seguinte relato da denúncia de um rapaz, feita, é claro, sob forte coerção, ao Santo Ofício, contra um sacerdote, no século XVI. A riqueza de detalhes do relato e sua minuciosa descrição denotam uma grande curiosidade sobre o ato do pecado. Poderia até ser facilmente confundida com um conto erótico:

(...) se deitou com a barriga para baixo e disse a ele confesante que se pusesse em cima dele, e assim o fez e dormiu com o dito clérigo carnalmente por detrás, consumando o pecado da sodomia, metendo seu membro viril desonesto pelo vaso traseiro do clérigo como um homem faz com uma mulher pelo vaso natural por diante, e este pecado consumou tendo poluição (TREVISAN, 2018, p. 143).

O “pecado nefando” de outras épocas, pelas palavras do então deputado, continua de alguma forma a vigorar, pois através de suas palavras, o sexo anal torna-se sujo. Ao associá-lo à excreção, configura-se uma outra forma de dizer “pecado nefando” ou “crime contra natura”; tornar os corpos bichas em corpos abjetos. O comentário é uma agressão, uma forma de punição aos sujeitos que desejam ser penetrados, àqueles que abdicam de sua virilidade, que praticam este sexo “contra natureza”, porque esses sujeitos borram certas fronteiras ex-

tremamente delimitadas pela heteronormatividade. Ao mesmo tempo em que há negação de uma experiência dita “suja”, o sexo anal, há afirmação de uma outra dentro da ordem, o “sexo limpo”, o sexo dentro da heteronormatividade. A autora Judith Butler, ao dialogar com a Mary Douglas, traz o conceito de poluição. Quando se quebra, destrói, expande certos limites do corpo socialmente hegemônico, segundo Douglas, “a poluição é um tipo de perigo” que costuma acontecer onde há “fronteiras da estrutura, cósmicas ou sociais” muito bem definidas. Conforme a autora, a “pessoa poluidora” está sempre errada, pois ultrapassou alguma fronteira. Nesse sentido, a homossexualidade já se apresenta com um “*status* poluído”.

(...) as ideias sobre separar, purificar, demarcar e punir as transgressões tem a função principal de impor um sistema a uma experiência intrinsecamente desordenada. Somente pela exageração da diferença entre dentro e fora, acima e abaixo, masculino e feminino, com e contra é que se cria uma aparência de ordem (BUTLER *apud* DOUGLAS, 2003, p. 188).

Sendo assim, a autora sugere que todos os sistemas sociais são vulneráveis em suas margens e que todas as margens, em função disso, são consideradas perigosas. A homossexualidade, essa prática que cria corpos penetráveis, guarda em si quase que uma vocação para borrar e atacar essas frágeis fronteiras, e dessa forma, acaba sustentando a alcunha de incivilizada e antinatural. Enquanto o coito, com a finalidade de procriação, confere aos que o praticam um *status* natural, aproximando os indivíduos a Deus (sendo Deus visto como a heteronormatividade, um sistema de conduta sagrado que deve ser respeitado e replicado). “Deus, portanto, criou os seres humanos à sua imagem, à imagem de Deus os criou: macho e fêmea os criou” (Gênesis 1:27). O coito anal traz à tona a figura do Diabo, aproximando quem os pratica a esta figura lasciva e misteriosa. Trevisan nos explica o sexo “contra a natureza”, sendo aquele em que o espermatozoides masculino não é despejado no “vaso natural da mulher”. Por essa perspectiva, a sodomia, seria um pecado gravíssimo, por trazer à procriação o máximo de desordem possível. O pecado era tão grave que não se prescrevia.

Como se tratava de um desvio ditado diretamente pelo demônio, a Igreja e a Inquisição associavam sua prática com a bruxaria e as heresias dos cátaros e templários. Em suas confissões aos verdugos inquisitoriais, muitas bruxas confirmavam o pressuposto eclesiástico de que o demônio preferia possuí-las pelo ânus, sendo também essa a forma de relação sexual predileta durante as orgias do Sabbat (TREVISAN, 2018, p.118).

Sendo Deus o senhor da ordem, um modelo de normalidade, das relações que se dizem naturais, logo seria o Demônio o senhor do caos, pai das relações

desviantes, da anormalidade e dos coitos “antinaturais”. No entanto, ao ir um pouco além desse pobre maniqueísmo cristão e compulsoriamente heteronormativo, não estariam as bruxas, nos seus ritos e suas orgias, praticando um ato sagrado? Nesse sentido, a poesia de Waldo Motta nos arrebatava para um lugar em que práticas marginais também são consideradas sagradas; onde o cu, o “órgão excretor”, essa caverna sagrada, também pode ser a morada de Deus.

Ó Deus serpentecostal/ que habitai os montes gêmeos,/ e fizestes do meu cu/ o trono do vosso reino,/ santo, santo, santo espírito/ que, em amor, nos forjais,/ felai-me com vossas línguas,/ aticai-me o vosso fogo,/ dai-me as graças do gozo/ das delícias que guardais/ no paraíso do corpo (MOTTA, 2008, p.75).

Waldo Motta, homem, negro e bicha, talvez por um acaso ou por obra de um anjo torto, ironicamente nascido em um estado chamado de Espírito Santo, através de seus versos manifesta, de forma radical, a religião. O poeta eleva, em júbilo, as práticas e os corpos marginalizados a um status divino, prestando-lhes honrarias e criando rituais com as palavras dignas dos livros sagrados e dos cultos eclesiais. Os poemas de Waldo se equipararam a orações, preces e salmos, não se ajoelham ao que o *status quo* profere como sagrado e digno de reverência. Motta não modela o status desses corpos marginais para se adaptarem a um sagrado normatizado, no qual possam ser aceitos. Ele amplia o conceito de sagrado ou talvez restitui seu verdadeiro significado tornando, em essência, esses corpos “abjetos” em sujeitos sagrados.

Religião/ A poesia é a minha/ sacrossanta escritura,/ cruzada evangélica/ que deflagro deste púlpito./ Só ela me salvará/ da goela do abismo./ Já não digo como ponte/ que me religue/ a algum distante céu,/ mas como pinguela mesmo,/ elo entre alheios eus (MOTTA, 2008, p.53).

O poeta, que passou por uma *via crucis* de inúmeras segregações durante a vida, “abençoado” por suas vivências marginais, adotou a postura, segundo Trevisan (2018, p.259), de um “profeta-bicha”. Ouvindo o chamado dos céus, o poeta “fustigava os fariseus da sexualidade”, como se vê nos versos

Ai, varões soberbos e perversos, / que me ofendeis buscando nas mulheres/ o que em mulher nenhuma encontrareis. / [...] Circuncidai-vos para o Senhor, / que aprecia a nudez do varão/ e há muito aguarda o vosso amor. / [...] Tirai o prepúcio de vossos corações (TREVISAN *apud* WALDO, 2018, p. 259).

Waldo, talvez seguindo seu chamado profético ou até mimetizando o

modus operandi de alguns líderes religiosos, gostava de proferir seus versos em público, assumindo, de certa forma, a figura de um pastor subversivo. Sem medo de parecer profano, o poeta, segundo Trevisan (2018, p. 258), “trabalhava com inversões e deslocamentos de sentido. Ousou abordar o sagrado a partir da *desmunhecação* e do obsceno, instaurando um tom de ambiguidade” em seus versos.

Segundo o relato de Erly Vieira[4], em uma dessas ocasiões em que o poeta se apresentava, ele se enunciou da seguinte maneira: “Meu nome é Edivaldo Motta. Edi, pra quem não sabe, em gíria gay, significa (...)”. Então, Waldo calmamente explicou aos atenciosos ouvintes o significado de Edi, uma gíria gay para designar essa parte tão temida, desejada e cheia de mistérios do corpo humano, o ânus. Ao inserir o Edi em sua apresentação, o místico poeta inverte as questões colocando na frente, em seu frontispício, em um lugar de nobreza, uma parte do corpo que sempre foi atacada, fustigada e interdita. Nesse sentido, a obra do poeta se encontra com a filosofia de Preciado, na qual o ânus tem “um lugar especial e à maneira militante - é produtora de utopias”. Em um dos manifestos do filósofo, “os trabalhadores do ânus são os novos proletários de uma possível revolução contrassexual”. Conforme o filósofo, o ânus carrega em si três atributos que lhe conferem um poder contrassexual.

Um: o ânus é o centro erógeno universal situado além dos limites anatômicos impostos pela diferença sexual, onde os papéis e os registros aparecem como universalmente reversíveis (quem não tem um ânus?). Dois: o ânus é uma zona primordial de passividade, um centro produtor de excitação e de prazer que não figura na lista de pontos prescritos como orgásticos. Três: o ânus constitui um espaço de trabalho tecnológico; é uma fábrica de reelaboração do corpo contrassexual pós-humano. O trabalho do ânus não é destinado à reprodução nem está baseado numa relação romântica. Ele gera benefícios que não podem ser medidos dentro de uma economia heterocentrada. Pelo ânus, o sistema tradicional da representação sexo/gênero vai à merda (COLLING e LEOPOLDO *apud* PRECIADO, 2016, p.15).

O profeta bicha mergulhou nas entranhas do corpo para criar uma cosmologia sagrada de práticas de amor pouco ortodoxas e marginalizadas, segundo as palavras de Trevisan (2018, p 259) “(...) inventar uma poesia terminal, relacionada com as entranhas e o cóccix - ou região anal, por ele considerada epicentro de todos fenômenos sagrados e pedra fundamental do nosso corpo.” Nas palavras do próprio poeta, o cu é “lugarzinho por onde/ o espírito entra nos ossos, é neste lugar terrível/ a casa do Deus dos deuses/ e a entrada dos céus”. Assim, Waldo suscita o orgulho passivo de que nos falamos Saez e Carrascosa e propõe algo que encontra a ética anal de Paco Vidarte, “que vai negar o poder, uma política do buraco que cansou da troca desigual dos discursos marcados” (COLLING e LEOPOLDO, 2016, p.16).

Para além de negar o poder e criar uma política do buraco, Motta cria

uma espécie de religião do buraco, o “cucentrismo”, na qual o ânus se torna um portal onde as bichas, segundo Berçaco (2008, p. 93).

é a língua, a fala, o verbo. O verbo, como nos ensina a Bíblia se fez carne (homem) e habitou entre nós. O ânus, sinônimo de fala, de poesia, de palavra, é o meio, o veículo que leva o homem a Deus, portanto é intermediário entre o homem e o ser Supremo.

Portanto, o cu passa a ser o lugar por onde os sujeitos “abjetos” podem chegar aos céus, uma passagem por onde estes seres “poluidores” possam adentrar em um território sagrado onde suas práticas deixam de ser “sujas” para se tornarem sagradas, “desfrutando as gostosuras/ da árvore da vida eterna, / entre suspiros e cânticos/ de louvor ao nosso Deus” (MOTTA, 2008, p.73).

O poeta místico, ao enobrecer certas partes marginais do corpo, adota em suas narrativas certas simbologias de duplo sentido, nas quais a serpente acaba se aproximando das narrativas de algumas tradições sagradas, como o Yoga, uma forma de ascese vinda Índia. Nesta prática, há um *Chakra*, um centro energético sagrado do corpo humano chamado *Muladhara*, presente na base da coluna vertebral entre o ânus e os órgãos genitais, que é o local de morada da *Kundalini*. Nas palavras de Eleade (1996, p. 202) “Enrolada oito vezes (tal como uma serpente) ao redor de si mesma, brilhante como o relâmpago, dorme *kundalini*, obstruindo com a boca (ou cabeça) a abertura do *linga* (falo). *Kundalini* fecha dessa maneira o *brahmadvara* (porta de *Brahman*)”. Entenda-se por *Brahman* um poder criador, uma das três divindades supremas do hinduísmo ao lado de *Shiva* e *Vishnu*. Então, trata-se de uma serpente adormecida que mora próxima ao ânus, lugar que guarda o poder de um deus, uma grande simbologia digna dos versos de Motta.

Ao eleger o cu como um portal sagrado por onde se vislumbra todo o poder das divindades, o poeta contesta o ideal de grande parte das religiões que elegeram as partes superiores do corpo como belas e sagradas, nas quais a cabeça seria a morada do espírito santo. “Ó Deus serpentecostal/ que habitai os montes gêmeos, / e fizestes do meu cu/ o trono do vosso reino, / santo, santo, santo espírito/ que, em amor, nos forjais (...)”. A visão do cu como um território sagrado aproxima os versos do poeta ao conceito de corpo grotesco proposto por Bakhtin (2008, p.23), um corpo que não está separado do mundo, um corpo que não se coloca como isolado, perfeito ou acabado, “mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites”. Este corpo tem sua ênfase nas partes em que se abre ao mundo exterior, se mostra como penetrável, ou seja, “onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências”. Neste sentido, o cu tão proferido pelo poeta se torna seu arauto, lugar de anúncio de muitas benesses do mundo.

O cu, na obra do poeta, não só se faz morada de Deus e origem da vida,

mas também um lugar por onde se domina uma espécie de parte heroica capaz de enfrentar ou receber grandes monstros. Dependendo do ponto de vista, um receptáculo possível de tragar um grande um demônio, como a serpente bíblica chamada Leviatan.

Seu sopro faz o carvão pegar fogo, e da sua boca saltam chamas. /Tanta força reside em seu pescoço que o terror vai adiante dele./ As dobras da sua carne são fortemente unidas; são tão firmes que não se movem./ Seu peito é duro como pedra, rijo como a pedra inferior do moinho. /Quando ele se ergue, os poderosos se apavoram; fogem com medo dos seus golpes (Jó 41:21-25).

A grande e terrível serpente, em seus versos, uma clara alusão ao *phalo*, é domada pelo cu, um ser que pode também ser comparado a *kundalini* do hinduísmo. O coito anal ganha sentidos bíblicos e o orifício torna-se capaz de dominar o maior e mais terrível monstro aquático, temido pelos maiores senhores da terra e até pelos deuses, esses sujeitos impenetráveis. “Pelo rabo/ Fisguei/ O Leviatan”. Além da alusão ao sexo anal, é possível vislumbrar, através desses versos, a alma do trabalho do poeta. Através do cu, o poeta aceita o caos trazido pela serpente gigantesca, não a teme, mas a recebe com prazer, aceita o caos, se regozija e cria através deste caos.

Taberna culu dei

De acordo com o dicionário, a palavra tabernáculo significa “Nos primórdios nômades do povo judeu, templo em forma de tenda, transportável” (BUARQUE DE HOLANDA, 2008, p. 761). Logo, em uma livre tradução, Tabernáculo Dei significaria o templo de Deus ou o lugar onde a divindade faz sua morada. Porém, no modo como Motta divide as palavras, Taberna Culu Dei leva o leitor a outro lugar, onde o cu se faz a morada dos Deuses. Em outras palavras, se torna o próprio centro do mundo de onde emana toda energia vital capaz de animar todas as coisas. Além disso, Waldo tira o caráter sério de tabernáculo, o templo sagrado, e o transforma em taberna, um ambiente de prazer e divertimentos. Taberna Culu Dei se apresenta quase como uma oração, um cântico que celebra a penetração anal.

As palavras de louvor no poema são inspiradas por versículos bíblicos, que criam uma composição digna de ser entoada em cultos religiosos, mas com um grande, porém: essas entoações sacras se referem aos prazeres do concúbulo anal no qual a simbologia do fogo, muitas vezes utilizada na bíblia para queimar e punir, traz seu tom erótico, fruto do prazer anal capaz de elevar, de forma ardente, seus praticantes aos céus. “Vim para lançar fogo à Terra (...)”, assim se inicia o poema.

O cu, este lugar portador de prodígios, morada de divindades, o buraco

guloso capaz de sugar até o monstruoso *Leviatan*, na cosmovisão homoerótica do poeta torna-se o que nas pesquisas do mitólogo Campbell é nomeado como o “centro do mundo” e na obra de Eliade com o “*axis mundi*”. Um lugar de abertura e intenso fluxo de vida que é representado, em forma física, como “circulação da substância alimentar”, em sua forma dinâmica como um “jorro de energia” e na forma espiritual, a que mais interessa a esta pesquisa, uma “manifestação da graça”; em outras palavras, na obra de Motta, o ato de ser enrabado. De acordo com Campbell, essas variedades se manifestam alternando-se entre si, representando “três graus de condensação de uma mesma força vital”.

Uma colheita abundante é o sinal da graça de Deus; a graça de Deus é o alimento do espírito; o resplandecente raio é o precursor da chuva fertilizante e, ao mesmo tempo, manifestação da energia liberada por Deus. Graça, substância alimentar, energia: esses elementos se precipitam sobre o mundo vivo e, sempre que falham, a vida se decompõe em morte (CAMPBELL, 2007, p.44).

O que na boca de tantos dogmáticos ganha contornos de morte e vergonha, pelas palavras de Waldo, se reinventa em contornos de vida, em ciclos de graça, “Claro, claro/ É pelo talo/ Que começa/ O fruto/ A vida/ Medra/ Do rabo”. O centro do mundo, o ponto pelo qual o mundo gira, um lugar onde, segundo Campbell, brota a “árvore da vida, isto é, o próprio universo, cresce nesse ponto” é o “ponto umbilical” por onde viajam as energias da eternidade, um território de “contínua criação”, o ponto de onde brota a própria vida que reside em cada uma das coisas.

Outra simbologia que aparece muito em textos sagrados, como a Bíblia com seu Monte Sinai, é a “montanha cósmica, com a cidade dos deuses, tal como um lírio de luz, no seu topo; em suas depressões, estão as cidades dos demônios, iluminadas por pedras preciosas” (CAMPBELL, 2007, p.46).

No trecho seguinte, com uma nítida alusão aos prazeres de uma cópula anal, o poeta traz, em seus versos, elementos fálicos como “árvore da vida” ou “montanha santa” que estão entrelaçados com alguns elementos anais, como “tabernáculo supremo”, ou “esconderijo do altíssimo”, para formar quase que uma oração que narra, em tom sagrado, “entre suspiros e cânticos”, os prazeres de ser penetrado pelo cu.

Desejo ser hóspede cativo/ deste tabernáculo supremo,/ habitar na montanha santa,/ descansando em justa paz/ no esconderijo do altíssimo,/ desfrutando as gostosuras/ da árvore da vida eterna,/ entre suspiros e cânticos/ de louvor ao nosso Deus (MOTTA, 2008, p.73).

Waldo brinca com certos conceitos, como em “Desejo ser hospede cativo/ deste tabernáculo supremo”, versos que trazem a ideia dos esfíncteres anais, músculos que têm a função de abrir o ânus, mas podem também prender, manter cativos aqueles que por ventura lá se adentrem.

Desposando este rochedo/ podereis vencer a morte./ Mas quem há de se abrigar/ neste fogo devorador?/ Quem poderá habitar/ nesta fogueira perpétua? Só quem se fizer criança/ brincarà no fojo do dragão/ e o criancião adentrará/ a mão/ na forja serpentecostal (MOTTA, 2008, p.73).

O poeta, nos versos acima, através de sua composição com os versículos bíblicos, elabora uma espécie de ascese pelo fogo, que pode ser interpretada, em seu sentido estrito simbólico, como o usado em várias religiões ou também como o fogo que arde dentro dos corpos, o tesão, o desejo erótico produzido pelo enrabamento. O poeta usa a simbologia do falo como “rochedo” e do buraco como “fojo do dragão” e “forja serpentecostal”, expressões evocadas para criar o caminho da ascensão, juntamente com a simbologia da criança, enquanto pureza, inocência adicionada aos versos para dizer que aquele que entra pela “forja” deverá ter a pureza de uma criança para despertar lá dentro a serpente “serpentecostal” e assim se regozizar, ascender ao paraíso através do “rochedo” que vai adentro.

TABERNA CULU DEI é um dos vários exemplos em que a ascese sacro erótica e bicha de Waldo Motta se faz presente. Nos versos do poeta, o cu, segundo Berçaco (2008, p. 93) “O ânus, sinônimo de fala, de poesia, de palavra, é o meio, o veículo que leva o homem a Deus, portanto é intermediário entre o homem e o ser Supremo” assim este mesmo lugar que é alvo de injúrias, maledicências e proibições, nos versos de Waldo se ressignifica, adquire um tom sagrada e transformador.

No cu de Exu

“No cu/ de Exu[5]/ a luz.” Através do haicai, nos versos de Motta, a luz brota do cu desta divindade intermediária entre os Deuses e a humanidade, o senhor das encruzilhadas, um ser de muitas facetas, muitas vezes relegado à marginalidade, inclusive associado ao demônio. Assim Waldo, pela força de seus versos, segundo Berçaco (2008, p.25), vem desterritorializar “os cerebrais, epistêmicos e culturais centros de poder” através de uma tática que batizou de “cucentrismo”, na qual ele inverte “a referência transcendental de nossa civilização logocêntrica” criando uma “policromia de vozes”, dando voz, lugar e sacralidade a corpos abjetos e práticas dissidentes.

O profeta bicha traz para seus versos, versículos, cânticos e orações, algo que vai além de um mero “orgulho passivo”. Waldo torna o ser penetrável em

um ser sagrado, do qual a “vida medra/ do rabo”. Pela força de suas palavras é possível estes seres “marginais” viverem “desfrutando as gostosuras/ da árvore da vida eterna, / entre suspiros e cânticos” de prazer.

Que seus versos sacro eróticos, imbuídos de sua poética da vadiagem e também da viadagem, possam adentrar profundamente nos recônditos deste Brasil que se pretende “impenetrável”. Que os “varões soberbos e perversos” desta noção possam tirar o prepúcio de seus corações para quitar-lhes a muralha de Jericó com que cobrem o próprio cu. Só assim poderemos “habitar na montanha santa, / descansando em justa paz” nesta terra de Vera Cruz.

Notas

1.

<https://congressoemfoco.uol.com.br/direitos-humanos/stf-deve-julgar-nesta-quarta-acao-para-criminalizar-a-homofobia-chamada-por-bolsonaro-de-palhacada>

2.

<https://www.onofre.com.br/ky-gel-lubrificante-flow-kit-com-3-unidades-5g-cada.html>

3.

<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/05/ao-menos-uma-pessoa-e-morta-por-dia-no-brasil-por-homofobia-diz-relatorio.shtml>

4.

<http://www.overmundo.com.br/overblog/a-desbundada-poesia-erotico-mistica-de-waldo-motta>

5.

Representante das potências contrárias ao homem. Os afro-baianos assimilam-no ao demônio dos católicos; mas, o que é interessante, temem-no, respeitam-no (ambivalência), fazendo de objeto de culto. (CASCUDO, 2012, P.286).

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 7 ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BERÇACO, Ériton Bernardes. *Exus, Cus e Ecos: a Poética Erótico-sagrada de Waldo Motta*. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2008.

BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio. *Mini Aurélio - O Dicionário da Língua Portuguesa*. 7ª ed. Curitiba: Positivo, 2008.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*. Tradução por Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMPBELL, Joseph. *O Herói de Mil Faces*. Tradução por Adail Ubirajara. São Paulo: Pensamento, 2007.

CARRASCOSA, Sejo; SAEZ, Javier. *Pelo Cu: Políticas Anais*. Belo horizonte: Letramento, 2016.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 12ª ed. São Paulo: Global, 2012.

ELIADE, Mircea. *Yoga - Imortalidade e Liberdade*. São Paulo: Palas Athena. 1996.

MOTTA, Waldo. *Transpaixão: coletânea*. 2ª ed. Vitória: Edufes, 2008.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso: A Homossexualidade no Brasil, da Colônia à Atualidade*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

Fernando Antônio Siqueira Ferreira é mestrando em Estudos de Linguagens pelo Programa de Pós-graduação do CEFET-MG, na área de edição; bacharel e licenciado em Artes visuais pela UFMG; ilustrador e autor independente. Idealizador do ALMA - Ateliê de Livros Mal Criados e membro do grupo de estudos e pesquisa LLEME (Leitura Literária, Edição e Ensino). É autor dos livros *Pequeno Livro de Malcriações para Crianças Bem Criadas* e *Figuras de Liberdade – Memórias de um Artista Viajante*.

Gustavo Henrique Sousa Assis

Tudo sobre minha mãe e o queer: algumas notas

***“[...] porque se é mais autêntica quanto mais se parece com o que
sonhou para si mesma.”***

(Tudo sobre minha mãe)

***Este trabalho consiste em
um ensaio sobre o filme de
Pedro Almodóvar,***

Todo sobre mi madre (no Brasil, *Tudo sobre minha mãe*), lançado na Espanha em 1999. Apoiado em alguns teóricos *queer*, a intenção é a de mostrar as multiplicidades presentes na obra. Para tanto, foram evidenciados os trabalhos de Judith Butler e Paul B. Preciado, além de outros escritores *queer*, no intuito de “borboletear” entre teoria e cinema.

Todo primeiro contato com o cinema de Pedro Almodóvar há de ser uma experiência de deslocamento. Sua filmografia, composta por mais de 20 filmes, é como uma grande narrativa inacabada. Este é um cineasta que não esgota uma mesma história, uma mesma cor, um mesmo movimento. O filme *Tudo sobre minha mãe* é um dos mais aclamados do diretor, além de lhe render premiações como Oscar, Cannes e Goya.

Em um primeiro momento, uma tentativa já falha de delinear o movimento *queer* enquanto teoria e modo de vida, os escritos de Butler (2020) e Preciado (2011) são discutidos. Em seguida, se desenham algumas notas sobre as personagens principais de *Tudo sobre minha mãe*: Manuela, Agrado, Huma, Rosa e Lola.

Um bonde chamado queer

A afirmação (e, em alguns casos, o questionamento) de que corpos importam (BUTLER, 2020) nunca foi tão contundente. Não é mais possível pensar o sujeito sem colocar em xeque os lugares que ocupa. Gênero, sexo, sexualidade, raça, poder e desejo entram em uma equação complexa necessária para tentar esclarecer socialmente sujeitos e/ou grupos. Este é, sumariamente, o intuito da teoria *queer*: compreender os corpos abjetos (*queer*) enquanto potências políticas.

Tal teoria é criada como um seguimento (ou ainda, como rizoma) do trabalho de alguns dos importantes filósofos pós-estruturalistas: Foucault, Derrida, Deleuze. Sexualidade e poder, desconstrução e discurso, multiplicidades e devires. Foucault estrutura sua teoria das estratégias de poder por meio de discursos e controles. Derrida aponta para os binarismos operantes. Deleuze defende a multiplicidade, em contraponto aos conceitos pivotantes de Eu e identidade.

Tendo como território crítico essa filosofia, a teoria *queer*, que nasce em meados da segunda metade do século XX, se propõe a estudar o abjeto. Advindos de diversas áreas e partindo dos Estudos Culturais, teóricos buscam a articulação de conceitos e interpretações que abraçam o *queer* como uma potente vivência política. A teoria *queer* não tem o formato convencional de estudo ou escola, mas é fluida, “um acervo de engajamentos intelectuais com as relações entre sexo, gênero e desejo sexual” (SPARGO, 2017, p. 13).

O surgimento desse pensamento vem em contraponto ao movimento homossexual dos anos 1960, que prezava pela normatização da vida homossexual, pelo “orgulho gay” e o enquadramento aos padrões da vida heteronormativa. O *queer* é uma crítica aos comportamentos binários e normativos da sociedade contemporânea. Unidos pelo estigma da abjeção, os movimentos feministas, LGBTs e negros veem nessa teoria um modo de pensar a transversalidade de pro-

blemáticas comuns (como o racismo, a LGBTfobia e o feminicídio), colocando em xeque uma sociedade comandada por dispositivos de poder. Nesse sentido, é possível pensar o movimento *queer* como um “espírito iconoclasta de alguns membros dos movimentos sociais expresso na luta por desvincular a sexualidade da reprodução, ressaltando a importância do prazer e a ampliação das possibilidades relacionais” (MISKOLCI, 2012, p. 22).

A ressignificação de símbolos dogmatizados no viver contemporâneo é necessária para a sobrevivência dessas mesmas singularidades julgadas como anormais. A teoria *queer* compromete-se a criar e analisar táticas de vivência, tais como contestar a linguagem binária, manusear xingamentos e usá-los como força, além de experimentar modos de contornar a heteronormatividade exacerbada. Por exemplo, a palavra *queer* é um xingamento em inglês, o que em língua portuguesa poderia significar algo como esquisito ou bicha (no Brasil, muitos teóricos propõem o termo *cuir*). Este termo, criado pelo regime heteronormativo para diminuir e violentar verbalmente um grupo, retorna para o *queer* enquanto potência de ressignificação e afirmação. Nesse sentido, Butler diz:

Se o termo *queer* deve ser um local de contestação coletiva, o ponto de partida para um conjunto de reflexões históricas e perspectivas futuras, ele terá que continuar a ser o que é no presente: um termo que nunca foi plenamente possuído, mas que é sempre e apenas apropriado, torcido, estranhado [*queered*] por um uso anterior que se orienta para propósitos políticos urgentes e expansivos (BUTLER, 2020, p. 377).

Assim, retomar a noção de *queer* e inverter seu significado causa uma desordem nos princípios do próprio termo, tirando seu sentido de xingamento (usado pela heteronormatividade) a um grupo. A heteronormatividade se instaura pela heterossexualidade compulsória (termo empregado pela teórica feminista Adrienne Rich em *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*, 1980), sendo a projeção da heterossexualidade como um “dato natural”. Preciado, leitor de Monique Wittig, aponta que a autora

chegou a descrever a heterossexualidade não como uma prática sexual, mas como um regime político que faz parte da administração dos corpos e da gestão calculada da vida no âmbito da biopolítica. Uma leitura cruzada de Wittig e de Foucault teria permitido, desde o início dos anos 1980, dar uma definição de heterossexualidade como tecnologia biopolítica, destinada a produzir corpos *straight* (PRECIADO, 2011, p. 12).

São visíveis os dispositivos da heteronormatividade branca instaurados em instituições, no Estado e nos âmbitos da vida social e privada. Exemplo: uma travesti é surrada e assassinada por um grupo de homens heterossexuais. Como

numa espécie de cadeia alimentar, o “cidadão de bem” que se depara com essa notícia cria suas próprias barreiras, compreendendo o ser travesti como “sujo” e indesejável, e o opressor como sua meta, combatendo “o mal do mundo”. Não é necessária uma pesquisa delongada para encontrar relatos e notícias que provam tal comportamento: o movimento *Black Lives Matter* teve seu estopim em 2020 com o assassinato de George Floyd pela polícia americana, e as manifestações foram taxadas rapidamente como terrorismo. Portanto, constata-se que essa heteronormatividade tem um rosto branco, masculino, estatal, rico, mas a heterossexualidade só é possível por meio da diferença, por seu oposto – ou opostos. Sendo assim, “em vez de ser uma tentativa de sair da oposição ou de invertê-la, a teoria *queer* pode ser vista como uma investigação de como a oposição moldou as hierarquias políticas e morais do saber e do poder” (SPARGO, 2017, p. 38).

Dando complexidade à ideia, Butler (2020) questiona o pressuposto da heterossexualidade como universalidade. Não há dúvidas (poucas vezes podemos dizer isso) de que ela opere na normalização do gênero enquanto categoria natural, ou seja, a ideia de sexo biológico, mas o próprio conceito (ou espaço) de gênero é excessivo à ideia de uma matriz heterossexual. Butler ainda nos diz que

O gênero não é nem uma verdade puramente psíquica, concebida como “interna” e “oculta”, nem é redutível a uma aparência de superfície; pelo contrário, seu caráter flutuante deve ser qualificado como um jogo entre a psique e a aparência (em que esta última inclui o que aparece nas palavras). Além disso, esse “jogo” é regulado por restrições heterossexistas, embora, por essa mesma razão, não de todo redutível a elas (BUTLER, 2020, p. 387).

Encontrar-se em um gênero é um processo de descoberta. Por mais que esteja ligado ao processo dogmático da produção de corpos *straight* (PRECIADO, 2011), esse processo não é redutível simplesmente a essa produção e às restrições heterossexistas. Este é o momento de driblar tal “jogo”. Não se nasce homem ou mulher, indo no sentido oposto do que se acredita, sendo que o gênero não se refere somente ao “homem” e a “mulher”, mas a uma gama infinita de identificações de gênero, corporais, desejantes, sexuais.

O gênero não é o efeito de um sistema fechado de poder nem uma ideia que recai sobre a matéria passiva, mas o nome do conjunto de dispositivos sexopolíticos (da medicina à representação pornográfica, passando pelas instituições familiares) que serão o objeto de uma reapropriação pelas minorias sexuais. (PRECIADO, 2011, p. 14)

Pensando nos múltiplos aspectos do gênero e os problemas de identificação, podemos ainda dizer que identificações múltiplas, como transgêneros não-binários, têm o poder de desestabilizar a produção de corpos *queer* norma-

tizados (como as tentativas de encontrar cientificamente os indícios da homossexualidade ou da transexualidade). Em termos deleuzianos, isso pode ser percebido como criação de linhas de fuga, ou seja, sempre fazer fugir.

Um conceito importante para a obra de Butler, a performatividade é um dos possíveis olhares para o gênero, entendendo-o como uma construção dos campos sociais e teóricos. A autora mostra que o sexo biológico mantém uma carga significativa do gênero desde os primeiros momentos da vida de um indivíduo, negando a ele a reivindicação de ter um pênis e ser uma menina. O gênero se torna uma significação do que o indivíduo é, o que representa e como se relacionará.

Butler (2020) constata tais fatos e os inverte, mostrando existências além do binário masculino-feminino. A teoria da performatividade se encontra, por exemplo, na performance de uma *drag queen* que mostra como a representação do gênero está distante do gênero em si. Ao entender tais constatações, o conceito de performatividade se mostra claro. Sua principal ideia é de que não existe um gênero precedente à vivência social, pois todos são criados social e culturalmente. Performar e atravessar os gêneros é a prova de que o gênero não existe. Ao imitar o gênero, mostra-se que o próprio gênero é uma estrutura imitativa e repetitiva:

Se uma expressão performativa é provisoriamente bem-sucedida (e eu sugeriria que seu “êxito” é sempre e apenas provisório), não é porque uma intenção tenha êxito em governar a ação do discurso, mas apenas porque essa ação ecoa ações anteriores, e acumula a força da autoridade com a repetição ou a citação de um conjunto prévio de práticas autorizantes. Isso significa, então, que uma expressão performativa “obtem êxito” na medida em que ela conte com o apoio e encubra as convenções constitutivas pelo qual é mobilizada. Nesse sentido, nenhum termo ou declaração pode funcionar performativamente sem a historicidade acumulada e dissimulada de sua força (BUTLER, 2020, p. 375).

Para Preciado (2014), as inscrições e transformações corporais não são performances teatrais, são fatores na vida de transexuais e transgêneros. O autor cita o exemplo de Venus Xtravaganza (do filme *Paris is burning*), que se passou por mulher, branca, americana (a questão da passabilidade) e foi morta devido a isso. Ao questionar a teoria de Butler, Preciado diz que

ao acentuar a possibilidade de cruzar os limites dos gêneros por meio de performances de gênero, [Butler] teria ignorado tanto os processos corporais e, em especial, as transformações que acontecem nos corpos transgêneros e transexuais, quanto as técnicas de estabilização do gênero e do sexo que operam nos corpos heterossexuais (PRECIADO, 2014, p. 93).

Essa estabilização será chamada por Preciado (2011) de sexopolítica: a forma

como o sistema heterocentrista e patriarcal cria uma massa de corpos *straight*, ou seja, normalizados. Ao relegar o corpo em favor de um simples “teatro” (como a experiência trans é muitas vezes lida, algo como “brincar de se vestir de mulher”), a singularidade é subjugada pelo regime da sexopolítica. Não é uma questão de ignorar a performatividade em favor dos corpos hormonal e cirurgicamente transformados, mas sim de uma performatividade que acolha a construção desses corpos como técnicas de supressão da ideia de sexo biológico e gênero estável. Como veremos adiante, este é o caso de Agrado. A história da personagem é uma história do corpo, um discurso a favor do amor a seu corpo. Assim,

O corpo não é um dado passivo sobre o qual age o biopoder, mas antes a potência mesma que torna possível a incorporação próstética dos gêneros. A sexopolítica torna-se não somente um lugar de poder, mas, sobretudo, o espaço de uma criação na qual se sucedem e se justapõem os movimentos feministas, homossexuais, transexuais, intersexuais, transgêneros, chicanas, pós-coloniais... As minorias sexuais tornam-se multidões. O monstro sexual que tem por nome multidão torna-se *queer* (PRECIADO, 2011, p. 14).

Por mais utópico que pareça (pelo menos no Brasil de 2021), conseguimos perceber nessa multidão a potência de ação política contra o regime sexopolítico. Assim como a teoria *queer* precisou repensar a categoria de mulher (também com um rosto: branco, cisgênero, heterossexual) como sujeito único do feminismo, a multidão *queer* teria o poder de redesenhar o futuro dos grupos mais vulneráveis socialmente.

Tomemos como exemplo a experiência trans. A patologização da transexualidade surge como uma maneira de restringir a liberdade corpórea de travestis, transexuais e transgêneros. Mesmo sendo um movimento histórico, no Brasil, para que se tenha acesso à cirurgia de redesignação sexual e também por ser um facilitador para a troca de documento, é necessário o diagnóstico de “transtorno de identidade de gênero”.

Passar por toda essa triagem implica manter-se presente em “tratamento” por alguns anos. Provar a veracidade trans para médicos cisgêneros (e seu discurso científico padronizado) é uma verdadeira contradição. A agressão contra esse grupo se intensifica na medida que se entendem como trans. Além disso, a categorização se reflete no modo como serão entendidas socialmente e quais tipos de interações e representações serão capazes de realizar. É necessário mudar-se para Urano para sentir-se acolhido em uma casa, como diz Paul Preciado (2000).

Além disso, o processo de construção do corpo travesti é bombardeado por referências midiáticas de baixa qualidade significativa. A construção da imagem da travesti começa muito antes de sua descoberta, com a representação televisiva e fílmica quase sempre ligada à caricatura, à vergonha de “assumir-se” ou à extrema sexualização. Tudo isso envolto por discriminações diretas ou indire-

tas. Retira-se a imagem de uma mulher para dar lugar a um símbolo carregado de estereótipos que se internalizam na própria experiência trans. Essas ações estão encobertas por uma certa “agenda *straight*”, na esperança de desqualificar (ou seja, matar) os corpos que não se enquadram e “deixar passar” aqueles corpos que se rendem a esse regime. Segundo Preciado, a maior ferramenta usada politicamente contra esses corpos é a territorialização da sexualidade:

O corpo *straight* é o produto de uma divisão do trabalho da carne, segundo a qual cada órgão é definido por sua função. Uma sexualidade qualquer implica sempre uma territorialização precisa da boca, da vagina, do ânus. É assim que o pensamento *straight* assegura o lugar estrutural entre a produção da identidade de gênero e a produção de certos órgãos como órgãos sexuais e reprodutores. Capitalismo sexual e sexo do capitalismo. O sexo do vivente revela ser uma questão central da política e da governabilidade (PRECIADO, 2011, p. 12).

Pois um corpo anormal não é governável e a potência de uma multidão de corpos anormais, inaceitáveis, não é controlável. “Essa multiplicidade de anormais é a potência que o Império Sexual se esforça em regular, controlar, normalizar” (PRECIADO, 2011, p. 13). O autor nos lembra de duas coisas importantes: a primeira é que o corpo não é passivo sob o biopoder. As tentativas não deixam de existir, mas a experiência trans, homo, bi, *queer* é o lugar da desterritorialização da heterossexualidade. Por mais que corpos se encolham para caber na caixinha *straight*, para que “passem”, a experiência do gênero e da sexualidade continuam vivas, o desejo continua vivo, aguardando o momento no qual todas essas amarras (pelo menos na tentativa) explodirão. Preciado, ao discutir sobre a desterritorialização, diz:

O corpo da multidão *queer* aparece no centro disso que chamei, para retomar uma expressão de Deleuze, de um trabalho de “desterritorialização” da heterossexualidade. Uma desterritorialização que afeta tanto o espaço urbano (é preciso, então, falar de desterritorialização do espaço majoritário, e não do gueto) quanto o espaço corporal. Esse processo de “desterritorialização” do corpo obriga a resistir aos processos do tornar-se “normal”. Que existam tecnologias precisas de produção dos corpos “normais” ou de normalização dos gêneros não resulta um determinismo nem uma impossibilidade de ação política. Pelo contrário, porque porta em si mesma, como fracasso ou resíduo, a história das tecnologias de normalização dos corpos, a multidão *queer* tem também a possibilidade de intervir nos dispositivos biotecnológicos de produção de subjetividade sexual (PRECIADO, 2011, p. 14).

E, ao deixar-se desterritorializar, ou seja, não se fixar em um território, é possível a experimentação política de um corpo que, “como fracasso ou resíduo”, se faça potente em sua singularidade. A segunda ideia que o autor nos lembra é a de que “os corpos não são mais dóceis” (PRECIADO, 2011, p. 15). E não há exceção

possível: travestis que injetaram silicone industrial, homossexuais desenhando o abdômen com silicone, mulheres e homens cisgêneros fazendo cirurgias plásticas para se parecerem com bonecos e desenhos, Orlan e suas performances-cirurgias plásticas para se parecer com mulheres de obras da História da Arte, Olivier de Sagazan e suas máscaras de barro criando corpos impossíveis, Agrado e sua história como a história da construção de seu corpo (siliconado, cirúrgico, deformado por causa de brigas). Retomamos a ideia de desterritorialização como criação de potências e desvios da heterossexualidade. Essa desterritorialização é o que permite a diferença se sobressair ao discurso da sexopolítica, não se deixar prender, mas viver no próprio corpo o desejo, a diferença. Não uma diferença entre sexos, gêneros, oposições binárias. Prezamos por uma diferença que esteja alinhada à diversidade, aos desejos aberrantes e excessivos, aos pequenos poderes possíveis e responsáveis, pois

Não existe diferença sexual, mas uma multidão de diferenças, uma transversalidade de relações de poder, uma diversidade de potências de vida. Essas diferenças não são “representáveis” porque são “monstruosas” e colocam em questão, por esse motivo, os regimes de representação política, mas também os sistemas de produção de saberes científicos dos “normais” (PRECIADO, 2011, p. 18).

Tudo sobre Agrado, Huma, Manuela, Rosa e Lola

Tudo sobre minha mãe é um filme sobre encontros. Manuela, Agrado, Huma e Rosa são mulheres que se encontram por meio do amor, da morte e da vida. Manuela é uma mãe. Agrado é a uma travesti prostituta e se torna assistente. Huma é uma atriz apaixonada por Nina, atriz *junkie* e parceira de cena na peça *Um bonde chamado desejo*. Rosa é uma freira que está grávida de uma travesti.

Todas são atravessadas por Lola (“Você não é uma pessoa, Lola. É uma epidemia.”, diz Manuela), mulher e travesti que teve um filho com Manuela e outro com Rosa. Manuela perde seu filho em um acidente de carro após tentar conseguir um autógrafo de Huma. Sai de Madrid rumo a Barcelona, se encontra com Agrado, amiga de longa data e salva a amiga em uma briga. As duas se encontram com Rosa para pedir emprego, mas acabam simplesmente se tornando amigas próximas.

O filme vai se desenrolando a partir disso, perpassando temas como morte, sexualidade e amor de mãe, de amigas, de irmãs. A narrativa é contada do ponto de vista dessas mulheres, sendo uma ode ao feminino e sua multiplicidade. Contrariando a ideia psicanalítica de uma mulher quase mítica e também na contramão do feminismo conservador, *Tudo sobre minha mãe* enaltece os diferentes corpos possíveis do feminino. Não há uma hierarquia entre prostituta, freira, atriz, enfermeira, cozinheira, mas todas caminham juntas, escrevendo a história de suas vidas.

Almodóvar faz de seu filme um “museu” do feminino, enaltecendo Bette Davis e Eve Harrington, protagonistas de *All About Eve* (em tradução lite-

ral, Tudo sobre Eve, mas em português o título é *A Malvada*), Blanche DuBois e Stella Kowalski, protagonistas de *Um bonde chamado desejo*, e também enaltecendo todas as atrizes, mulheres trans, mães. Essa ode é recorrente no trabalho do diretor, mas em *Tudo sobre minha mãe* há uma certa virada. Aqui, se valoriza o amor por um certo feminino *queer*, das “margens”.

Começamos pensando algo sobre Lola. Mulher, travesti e pai, a personagem é falada durante todo o filme. Rouba Agrado, sua amiga próxima, depois engravida Rosa e foge. Manuela, ao sair de Madrid para Barcelona, vai encontrar Lola para contar a história de seu filho, recém falecido (filho que Lola não sabia da existência). Quando, no fim do filme, Lola volta para Barcelona na ocasião do enterro de Rosa (que morreu parindo seu filho) e descobre a existência de seus filhos, ela diz que sempre quis ser pai. Esse desejo tem o poder de descolar a ideia de que gênero e sexualidade são sinônimos, sendo que as ideias são quase opostas. Lola é uma mulher com pênis, o que não anula suas chances de paternidade nem a exclui de um certo discurso patriarcal.

Manuela, ao contar sua história com Lola a Rosa, diz que Lola tem o pior de um homem e o pior de uma mulher. A personagem então conta sobre a transição de seu marido (ou já seria a esposa?), que foi trabalhar em Paris e voltou “com um par de tetas maior que a dela”. Então, começa a se mostrar machista, reprimindo a esposa ao vestir um short ou saia curta, ao mesmo tempo que se relacionava sexualmente com “qualquer coisa que passava”. Manuela ainda diz: “Nós mulheres fazemos de tudo para não ficarmos sozinhas. [...] [Nós mulheres somos] um pouco lésbicas”. Tal paradoxo mostra esse corpo que se cria como *straight*. A personagem se questiona: “Como é possível ser tão machista com aquele par de peitos?”, mostrando também que a experiência de transição de gênero não é necessariamente uma reviravolta do desejo e de comportamentos arraigados. Para rever tais conceitos internalizados é necessário um movimento revolucionário, que deve ser criado e colocado em prática. Esse é o caminho de Rosa: uma freira que se apaixona por Lola, engravida e tem sua vida caída em pedaços. Lola, soropositiva, contaminou a freira e seu filho. Mesmo assim, Rosa se mantém viva, presente. Sua história não passa pelo ressentimento. O que se mostra são as dores carregadas das experiências vividas, mas essa dor é sempre o pretexto para alguma resolução. A dor não paralisa.

Agrado talvez seja o ponto mais esperado e revolucionário do filme. A personagem tem um ar refrescante, que se sente confortável em seu corpo e em sua autenticidade. Seu nome foi dado por sempre querer agradar às pessoas, tarefa que realiza de forma autêntica. Agrado é um corpo que se constrói com a história da personagem, mas seu corpo é também sua própria história. Deve sempre “estar gostosa” e “atenta aos últimos avanços tecnológicos de cirurgia e cosmética”, afinal “uma mulher é seu cabelo, as unhas, uma boa boca para chupar ou fofocar”. Por isso mesmo ela não gosta das *drag queens*, que “confundiram circo com travestismo”. Não devemos ler essa fala como algo da ordem do ódio, mas perceber seu tom de auto conservação e uma certa “competição”. A questão da performatividade na personagem de Agrado está alinhada àquilo que

Butler e Preciado defendem, no sentido de uma constante reiteração do caráter performático do gênero por meio de transformações corporais permanentes. Na ocasião de Huma e Nina não poderem se apresentar no teatro por causa de brigas do casal, Agrado sobe ao palco para contar sua história e entreter o público:

Cancelaram o espetáculo. Aos que quiserem será devolvido o ingresso. Mas aos que não tiverem o que fazer e já estando no teatro, é uma pena saírem. Se ficarem, eu irei diverti-los com a história de minha vida. Adeus, sinto muito [aos que estão saindo]. Se ficarem aborrecidos, ronquem, assim RRRRR. Entenderei, sem ter meus sentimentos feridos. Sinceramente. Me chamam Agrado, porque toda a minha vida sempre tento agradar aos outros. Além de agradável, sou muito autêntica. Vejam que corpo. Feito à perfeição. Olhos amendoados: 80 mil. Nariz: 200 mil. Um desperdício, porque numa briga fiquei assim [mostra o desvio no nariz]. Sei que me dá personalidade, mas, se tivesse sabido, não teria mexido em nada. Continuando. Seios: dois, porque não sou nenhum monstro. Setenta mil cada, mas já estão amortizados. Silicone... – Onde? [Grita um homem da plateia]. Lábios, testa, nas maçãs do rosto, quadris e bunda. O litro custa 100 mil. Calculem vocês, pois eu perdi a conta. Redução de mandíbula, 75 mil. Depilação completa a laser, porque a mulher também veio do macaco, tanto ou mais que o homem. Sessenta mil por sessão. Depende dos pelos de cada um. Em geral duas a quatro sessões. Mas se você for uma diva flamenca, vai precisar de mais. Como eu estava dizendo, custa muito ser autêntica, senhora. E, nessas coisas, não se deve economizar, porque se é mais autêntica quanto mais se parece com o que sonhou para si mesma.

O monólogo tem um caráter revolucionário, o que deixa a personagem de Agrado ainda mais complexa. Aqui, desejo e corpo se alinham em favor de um orgulho de si mesma, buscando a imagem que sonhou de si mesma. Porque ser autêntica é seguir-se, sem as amarras sociais, políticas, de gênero (ou, pelo menos, apesar disso). De fato, é usar essas amarras como parte da experiência de transformação, como mote para a desterritorialização, para “como fracasso ou resíduo, [...] intervir nos dispositivos biotecnológicos de produção de subjetividade sexual” (PRECIADO, 2011, p. 14). Ao fato de colocar seu corpo diante da plateia e deixar-se chamar, Agrado desloca a história de seu discurso para a história de seu corpo enquanto sua singularidade.

Ademais, pode-se pensar em *Tudo sobre minha mãe* como uma fonte inesgotável de (im)possíveis imagens e corpos do feminino, singularidades que se tornam multiplicidades (não há exclusão de uma pela outra), da criação de uma multidão *queer* feminina que preza pela diferença e pela união. Cinco mulheres (cinco multidões, cinco singularidades) que homenageiam todas as possibilidades de ser.

Referências

BUTLER, Judith. *Corpos que importam: Os limites discursivos do "sexo"*. São Paulo: n-1 edições; Crocodilo Edições, 2019.

MISKOLCI, Richard. *Teoria queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

PRECIADO, Beatriz. *Multidões queer: notas para uma política dos "anormais"*. *Revista Estudos Feministas*, v. 19, n. 1, p. 11-20, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2011000100002> Acesso em 11/05/2021.

PRECIADO, Beatriz. *Manifesto Contrassexual*. São Paulo: N-1 Edições, 2014.

PRECIADO, Paul. *Um apartamento em Urano: Crônicas da travessia*. 1 ed. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2020.

RICH, Adrienne. *Compulsory heterosexuality and lesbian existence*. Routledge, 2007.

SPARGO, Tamsin. *Foucault e a teoria queer: seguido de Ágape e êxtase: orientações pós-seculares*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

Tudo sobre minha mãe. Direção: Pedro Almodóvar. Produção de Agustín Almodóvar. Madrid: El Deseo, 1999.

Gustavo Henrique Sousa Assis é mestrando em Estudos de Linguagens pelo Programa de Pós-graduação do CEFET-MG. Bacharel em Comunicação social pela PUC-Minas. Participa do grupo de estudos Literatécnica no CEFET-MG. Possui publicações sobre as relações entre cinema, literatura e teoria *queer*.

***Joarle
Magalhães
Soares***

***Torto Arado:
resistência
negra e corpo
feminino***

***Reconhecer-se e tornar-
-se reconhecido para enten-
der a sociedade, o mundo e
seu funcionamento. A partir
desse entendimento, encon-
trar um lugar de identida-
de, de afirmação e também***

de resistência. Essa busca marca a vivência de muitos corpos constituídos por uma vulnerabilidade social que está sempre em confronto com discursos de autorização condicionantes da formação do sujeito. Os problemas que caracterizam essas questões, tão bem trabalhados pela filósofa americana Judith Butler, são o ponto de partida para analisar, neste ensaio, como o romance *Torto Arado*, de Itamar Vieira Júnior, contribui para aprofundar discussões sobre a precariedade da vida de populações quilombolas, ligadas ao campo, que vivem no interior do Brasil.

O escritor faz um retrato da relação do homem com a terra, a partir da voz de três personagens femininas, apontando questões históricas, políticas e sociais que envolvem o direito ao território. É possível analisar esse caminho narrativo sob o viés de conceitos como corpo racializado, corpo feminino, precariedade, vulnerabilidade, resistência e violência para que melhor se compreenda de que maneira o romance expõe chagas desse sistema social rural brasileiro. Apesar dos estudos de Judith Butler terem como objeto contextos sociais distintos, de outros países, e ligados à temática *queer*, há neles contribuições teóricas que se aplicam também à história contada por Itamar Vieira Júnior. A começar pelo reconhecimento de si mesmo.

A capacidade do sujeito de reconhecer e tornar-se reconhecido é gerada por um discurso normativo cuja temporalidade não é a mesma da perspectiva de primeira pessoa. Essa temporalidade do discurso desorienta nossa própria perspectiva. Portanto, segue-se que só podemos reconhecer e ser reconhecidos sob a condição de sermos desorientados por algo que não somos, sob a condição de experimentarmos uma descentralização e “fracassar” na tentativa de alcançar nossa identidade pessoal (BUTLER, 2017, p. 47).

Em *Torto Arado*, essa temporalidade do sujeito se reconhecer e tornar-se reconhecido fica bem marcada na divisão do romance em três partes e na alternância que ocorre entre as três narradoras, que relatam a história em primeira pessoa. Cada uma a seu momento. Enquanto nas duas primeiras partes (Fio de corte e Torto arado) ainda não há um reconhecimento profundo de si mesmo, o que vai sendo construído aos poucos, na parte final (Rio de sangue), esse reconhecimento chega fortalecendo as personagens e evidenciando a ancestralidade que as constituem. Para entender de que maneira isso ocorre, é preciso, inicialmente, apresentar um resumo sobre o desenvolvimento do romance.

Bibiana e Belonísia são duas irmãs, com um ano de diferença na idade, que nasceram no interior da Bahia, no sertão da Chapada Diamantina, onde vivem com os pais e os irmãos na comunidade de Água Negra. A localidade é formada por famílias de trabalhadores rurais descendentes, na sua maioria, dos africanos escravizados no Brasil, na época da colônia. Os moradores vivem do que produzem sob um regime de servidão. Devem fornecer grande parte do que colhem aos donos da fazenda Caxangá, o território onde, há décadas, a comunidade se estabeleceu. Também não podem construir casas de alvenaria e, por isso, moram

em barracos de barro, pouco resistentes ao tempo. A história aborda a vida das irmãs desde a infância até a maturidade. A narrativa começa no dia em que elas provocam um acidente doméstico. Ao manusear uma faca antiga, guardada pela avó Donana, em uma mala embaixo do colchão, ambas acabam se ferindo. Belonísia tem a língua decepada e fica muda a partir de então. Esse episódio inicial liga diversos acontecimentos anteriores e posteriores a ele, que culminam no ato de resistência fruto da consciência política e de identidade que as irmãs e a comunidade vão desenvolver.

O romance é narrado a partir da visão de Bibiana, Belonísia e do olhar de uma terceira personagem, que não faz parte da família e também não é humana, embora tenha uma existência ancestral. É Santa Rita Pescadeira, uma entidade que se manifesta nas rodas de Jarê, uma crença mantida pela comunidade. A primeira parte, Fio de corte, é apresentada sob o olhar de Bibiana, enquanto a segunda, Torto arado, é narrada por Belonísia. As visões das irmãs se complementam e unem os pedaços que constituem a história. No entanto, na leitura da terceira parte, Rio de sangue, se descobrem pontos fundamentais para entender essa construção. Pelo olhar de Santa Rita Pescadeira a história de Bibiana e Belonísia encontra a “História com H maiúsculo”, como o próprio autor da obra define[1].

Essa entidade ancestral mostra o caminho para entender como as irmãs passam a perceber a própria identidade e de que forma os fatos revelados definem os rumos da vivência das duas. São resultados da vulnerabilidade social imposta aos corpos negros, aos corpos femininos, aos corpos dos trabalhadores do campo.

A alteridade e a relação de poder que constituem o relato apresentado na história ficam mais bem demarcadas quando a fazenda Caxangá passa a ter novos donos, Salomão e Estela. A passagem que ilustra como essa relação se deu, logo após a compra da fazenda, é descrita na ocasião em que o casal volta à Chapada e vai à casa de Firmina, uma das moradoras de Água Negra.

Almoçaram na casa de Firmina numa das visitas à fazenda, enquanto escolhiam o lugar para construir a casa-grande. Firmina matou uma galinha para receber os novos donos de Água Negra, fez um pequeno banquete com abóbora e quiabo, picadinho de palma e arroz. Ela se sentia apenas uma inquilina, embora morasse ali havia mais de quarenta anos, e apesar de o dono estar ali fazia tão pouco tempo, sentia como se devesse favores por estar na terra alheia. Salomão comeu o que lhe serviram. A mulher não tocou na comida, dizia que tinha uma alimentação especial, agradeceu por tudo, mas ficou claro que sentia nojo. Das casas em condições ruins, das roupas, da precariedade de não se ter água encanada (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 210 e 211).

Em outro trecho, que trata dos planos de Salomão para as terras onde Bibiana e Belonísia vivem, também é possível identificar traços que marcam a vulnerabilidade de Água Negra diante do sistema territorial e social que molda

os corpos dessa comunidade, por meio da marginalização e exclusão.

Aquela fazenda parecia ser a menina dos olhos do novo senhor. Ele almejava se tornar um grande produtor de café, sem saber se era possível o cultivo naquela terra. Depois quis criar porcos. Por último, quis fazer de Água Negra um santuário ecológico, extasiado que estava com a abundância de água e mata preservada, que resistiam à depredação da Chapada. Em nenhum dos seus planos o povo de Água Negra tinha lugar. Eram meros trabalhadores que deveriam ser deslocados para dormitórios. Deveriam viver efetivamente longe da fazenda, porque eram intrusos em propriedade alheia (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 211).

Essa marginalização do povo de Água Negra é originária dos tempos da escravidão e se relaciona à formação do eu de Bibiana e Belonísia antes mesmo delas nascerem. Como afirma Butler (2017), é algo que existe antes mesmo do nascimento e que se sustenta como ação da linguagem, do discurso que atravessa o corpo racializado e que também o origina. Há uma construção que vai sendo materializada e que vai moldando a origem desses corpos.

A terra também é determinante para a vivência das personagens e remete à ancestralidade. Como a história é contada a partir da perspectiva das populações que vivem no campo, a natureza não está externa ao homem. A terra é um corpo, o autor cria um sentimento de humanidade para que os personagens se conectem ao ambiente. Aquele chão onde vivem, a natureza e o clima ganham personalidade própria e moldam a forma como a comunidade se relaciona com o mundo. Olham para a natureza quase como se fosse uma pessoa, o que fica latente na relação de Belonísia com a roça. “A terra era seu tesouro, parte do seu corpo, algo muito íntimo” (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 246).

Essa relação com a terra conduzirá os episódios de violência narrados em *Torto Arado*. Como o reconhecimento desses corpos negros passa pela terra, a relação dos moradores de Água Negra com a propriedade não se baseia apenas em uma relação econômica, no sentido patrimonial. A luta pela terra é a busca pelo direito à vida, pelo direito de existir. A luta é feita contra a precariedade da vida e pelo direito de integridade corporal e autodeterminação, como bem pontua Judith Butler.

Ao mesmo tempo, essencial para tantos movimentos políticos é a reivindicação de integridade corporal e autodeterminação. É importante afirmar que nossos corpos são, em certo sentido, nossos, e que temos o direito de reivindicar direitos de autonomia sobre eles. Essa afirmação é tão verdadeira para as reivindicações de direitos de lésbicas e gays à liberdade sexual quanto para as reivindicações do direito de pessoas trans à autodeterminação, assim como para as reivindicações de pessoas intersexuais de estarem livres de intervenções médicas e psiquiátricas coercivas. Ela continua sendo verdadeira para que todas as reivindicações sejam livres de ataques racistas, físicos e verbais, assim como a reivindicação do feminismo à liberdade reprodutiva, e

também para aqueles cujos corpos trabalham sob coação, econômica e política, sob condições de colonização e ocupação (BUTLER, 2019, p. 45 e 46).

A busca pela autonomia está evidenciada no episódio do assassinato do personagem Severo. O marido de Bibiana é quem vai iniciar a tomada de consciência política da comunidade e começar a reivindicar os direitos do povo de Água Negra. Essa busca vai se caracterizar como parte de uma aspiração normativa com o propósito de maximizar a proteção e as liberdades da população quilombola retratada na história. O uso da violência será a forma encontrada para combater esse despertar pelo direito de existir. O assassinato de Severo funciona como uma maneira de tornar invisível Água Negra e manter a comunidade em um *status* de não existência.

Se a violência é cometida contra aqueles que são irreais, então, da perspectiva da violência, não há violação ou negação dessas vidas, uma vez que elas já foram negadas. Mas elas têm uma maneira estranha de permanecer animadas e assim devem ser negadas novamente (e novamente). Elas não podem ser passíveis de luto porque sempre estiveram perdidas ou, melhor, nunca “foram”, e elas devem ser assassinadas, já que aparentemente continuam a viver, teimosamente, nesse estado de morte (BUTLER, 2019, p. 54).

O relato do que sucedeu após a morte de Severo reforça o que Butler diz ser uma vida que não pode ser passível de luto. Dois trechos narrados por Santa Rita Pescadeira traduzem esse sentimento vivido por Bibiana e pela comunidade. No primeiro, transcrito a seguir, os moradores são obrigados a derrubar o portão do cemitério para que Severo fosse sepultado junto a Zeca Chapéu Grande, o pai das irmãs.

Fazia tempo que não enterravam ninguém na Viração. O portão estava fechado por determinação de Salomão, o dono que sucedeu a família Peixoto. Alguém se lembrou de perguntar a Bibiana para onde ela queria que o corpo fosse levado. Queria que o marido fosse para a Viração, para descer ao lado de Zeca Chapéu Grande. Os irmãos e Zezé carregaram o corpo pelo caminho de terra. Belonísia seguiu atrás unida aos sobrinhos. Hermelina caminhava amparada por Servó e pelas filhas.

O pequeno portão estava cerrado com corrente e cadeado. Pararam a marcha para decidir o que fazer. Bibiana, que passou quase todo o velório sem falar, pediu que o cemitério da Viração fosse aberto, num tom de voz que muitos não conseguiram escutar. Seguiram o que julgavam ter ouvido. Foram muitas as mãos agitadas sacudindo o portão velho, como muitos antepassados haviam agitado o corpo para fugir dos castigos e grilhões do cativo. O portão tombou no chão como uma corrente se desfazendo no ar (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 208 e 209).

Enquanto, nesse primeiro trecho, a privação do direito ao luto se dá por ordem de Salomão, o proprietário das terras, que não autoriza sequer o enterro de Severo, no segundo a invisibilização do corpo racializado passa a ser imposta pelo descaso do poder público, ao não proceder com uma investigação para que se descubra a real causa do assassinato.

Pareceu, durante um breve período, que as coisas haviam mudado, talvez houvesse justiça para o que tinha ocorrido. Iriam investigar a morte de um homem simples como investigariam a morte de um fazendeiro ou de qualquer homem poderoso da cidade. Mas, algumas semanas depois, surgiu a notícia de que o inquérito havia sido concluído. Que haviam descoberto um plantio de maconha numa área próxima aos marimbus. Que Severo havia sido morto numa disputa do tráfico de drogas na região (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 216).

A morte de Severo, assim como a de Zeca Chapéu Grande e até a de Tobias (o homem com quem Belonísia viveu) são pontos estratégicos do enredo para que a história seja contada pelo viés das três narradoras, de modo a evidenciar a força feminina presente em cada uma delas. O corpo negro feminino é uma potência de resistência no romance. O autor, Itamar Vieira Júnior, em entrevista ao programa Roda Vida (TV Cultura), assinala essa intenção, ao responder uma pergunta sobre o carisma das personagens.

Percebi que essa história precisava ser narrada pelas personagens mulheres. É um exercício que a gente faz de tentar aproximar essa história da realidade. E essa foi a realidade que eu encontrei no campo brasileiro nos últimos anos, de encontrar mulheres que exercem essa posição de poder, de liderança nas suas comunidades, nas suas famílias, no interior do Nordeste, principalmente, que são os lugares por onde eu caminho. E contar essa história, pra mim, de uma comunidade que vive em situação de servidão, tributária desse regime de escravidão, que parece nunca ter acabado em nosso país, eu queria contar uma história que falasse das personagens mais vulneráveis desse sistema. Porque a gente tem ali os homens e as mulheres numa situação de extrema vulnerabilidade, mas as mulheres também são atravessadas pelo machismo, pelas forças do patriarcado. Dentro desse contexto, com este grupo, elas estão numa situação de maior vulnerabilidade ainda. E, paradoxalmente, elas vêm exercendo essa posição de liderança, essa posição de poder em suas comunidades. E como a literatura é o terreno da liberdade, eu posso me deslocar para o lugar que eu quero, que eu desejo, exercer essa alteridade. Não foi nenhum obstáculo escrever essa narrativa a partir das personagens femininas (VIEIRA JÚNIOR, 2021, Roda Viva).

Ao assumirem o protagonismo na família e na comunidade, Bibiana e Belonísia também passam a expor as visões diferentes que têm do mundo. Enquanto Bibiana sonha em ser professora e foge para a cidade para se formar, regressando depois com uma família de muitos filhos, Belonísia é uma força da natureza, privada da maternidade e cuja única educação que lhe interessa são os ensinamen-

tos do pai sobre a terra. Aos poucos, ambas desenvolvem uma consciência política ao seu próprio modo. Bibiana se aproxima de sindicatos e movimentos sociais para reivindicar seus direitos. Belonísia luta no campo, enfrentando a violência machista e a ganância dos poderosos, ela não se vê dissociada da terra. Cada uma é uma voz com maneiras distintas de olhar o mundo.

Esse olhar feminino marca, então, uma posição na história da comunidade de Água Negra. O livro trata de permanências, mas na junção desses três corpos femininos (Bibiana, Belonísia e Santa Rita Pescadora) o ato de resistência se constitui. O ciclo de permanência no regime de servidão é quebrado pela morte de Salomão, episódio revelado pela “encantada”. A personagem, por não ser humana, possui uma ampla visão que liga o passado ao presente e cria condições de caminhos para o futuro, soando como a própria consciência social do leitor. Santa Rita Pescadora se incorpora em Bibiana e Belonísia para que a comunidade de Água Negra, com a misteriosa morte de Salomão (a onça), conseguisse resistir à violência e, dessa forma, passasse a existir.

Meses depois, a notícia dos assassinatos trouxe funcionários de órgãos públicos, que ouviram moradores num processo de reintegração de posse. Aquela chegada foi celebrada com alívio. Tudo permanecia incerto, não havia prazos para a solução do problema, mas aquela movimentação indicava que a existência de Água Negra já era um fato. Não eram mais invisíveis, nem mesmo poderiam ser ignorados (VIEIRA JÚNIOR, 2019. p. 527).

A resistência em *Torto Arado* pode ser encontrada também nas crenças do povo. As noites de Jarê, comandadas por Zeca Chapéu Grande, eram uma manifestação pela qual a comunidade se afirmava, antes mesmo de iniciar a tomada de sua consciência política, quando Severo e Bibiana voltaram da cidade grande para Água Negra. A religião, praticada exclusivamente na Chapada Diamantina, mescla referências da umbanda, do candomblé, do catolicismo, do xamanismo e do espiritismo, sendo regida pelos encantados, entidades presentes no cotidiano da comunidade, como a Santa Rita Pescadeira. Foi por meio da manifestação dela que Zeca Chapéu Grande se tornou um líder espiritual da comunidade, capaz de preparar remédios e realizar tratamentos para curar o povo. Também com a bênção dos encantados, ele intermediava conflitos entre os trabalhadores. O Jarê aparece como uma resistência espiritual, cultural e política muito antes das lutas sindicais. Era a forma como a comunidade entendia o mundo e sua realidade.

Uma realidade formada pela profunda desigualdade brasileira forjada na escravidão, a partir da escritura fundiária e de fenômenos como a seca do sertão. Algo que ainda é possível encontrar nos rincões do Brasil. Esse cenário, que também foi retratado há décadas em outros romances literários como *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, e *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, ainda persiste e inspirou a história de Itamar Vieira Júnior. A ferramenta usada para rasgar a terra, o torto arado, que dá nome ao livro, é um objeto que faz a ligação temporal dessa

realidade que ainda persiste no século XXI. Usado por Belonísia e por seus antepassados na lida com a terra, ele atravessa o tempo para representar a herança escravocrata de tantas desigualdades.

Esse simbolismo aparece também nas palavras não ditas por Belonísia desde a infância, quando ficou muda. A faca mantida escondida por Donana (furtada por ela tempos atrás da bolsa de um convidado ilustre da fazenda Ca-xangá) é um símbolo de silenciamento. Ao perder a língua e, conseqüentemente, a voz, Belonísia acaba falando pelas mulheres negras que são violentadas (fisicamente e pelo preconceito) e esquecidas pelas políticas públicas do governo. Ao mesmo tempo, no caminhar da história, a faca, que havia sido descartada por Donana, é resgatada por Belonísia, nos pertences de Tobias, para dar voz a ela novamente, tanto na busca pela sua identidade como mulher negra e trabalhadora do campo, como na emancipação de Água Negra, diante de Salomão e do sistema de servidão que ele representava. A faca é o instrumento utilizado no ato de resistência orquestrado por Bibiana, Belonísia e Santa Rita Pescadeira. “Essa faca corta a vida das personagens muitas vezes, é um símbolo desse duplo que são as irmãs, que se dividem para depois ser uma só”, explica o autor em entrevista ao jornal El País[2]. As irmãs, que foram unidas na infância após o acidente com a faca, acabaram se dividindo pelos rumos que a vida de cada uma delas tomou, mas se unem novamente para materializar a tomada de consciência pelo direito à terra e, mais ainda, para encontrar e afirmar sua identidade, no direito de existir como mulheres negras.

Notas

1.

Afirmção foi feita em entrevista para o canal no YouTube “Litera Tamy”, publicada em 9 de out. de 2019 e disponível no endereço <https://www.youtube.com/watch?v=KRMOUcycaS0> (Acesso em 20 abr. 2021).

2.

Entrevista publicada em 3 de fev. 2021, disponível no endereço <https://brasil.elpais.com/cultura/2020-12-02/tudo-em-torto-arado-ainda-e-presente-no-mundo-rural-brasileiro-ha-pessoas-em-condicoes-analogas-a-escravidao.html> (Acesso em 21 abr. 2021).

Referências

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BUTLER, Judith. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

ENTREVISTA COM ITAMAR VIEIRA JÚNIOR. *Programa Roda Viva*. São Paulo: TV Cultura, 15 de fevereiro de 2021. Programa de TV.

VIEIRA JÚNIOR, Itamar. *Torto Arado*. São Paulo: Todavia, 1ª ed., 2019.

Joarle Magalhães Soares é jornalista vinculado ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Minas Gerais. Mestre em Linguística. Especialista em Criação e Produção em Rádio e TV. Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens do CEFET-MG. Pesquisador na área da análise do discurso e do telejornalismo.

Juliano Vasconcelos Magalhães Távares

***Sexo e política em
tempos de impeachment: as questões
queer em trechos do
documentário
Excelentíssimos***

Introdução

***16.04.2016 – Por 367 vo-
tos a 137[1], a Câmara dos
Deputados aprova parecer
da Comissão Especial,***

admitindo jurídica e politicamente a acusação, e autoriza, no Senado Federal, a instauração do processo de *impeachment* contra a então presidenta Dilma Rousseff.

Essa data foi explicitada no sentido de contextualizar o estudo. Em suma, grande parte das filmagens de *Excelentíssimos* (2018)[2] foi realizada durante o período pré-*impeachment* até a instauração do processo. Para a realização deste artigo, foram identificados e analisados três trechos do filme que possuem forte relação com o movimento *queer* que, segundo Louro (2001, p.546), significa “colocar-se contra a normalização – venha ela de onde vier”, em especial a “heteronormatividade”.

Assim, o trabalho foi dividido em quatro seções: a primeira delas traz uma discussão sobre questões relacionadas ao formato documentário, depois são apresentadas características do filme *Excelentíssimos*. Posteriormente, são trazidos aspectos teóricos relativos à política *queer* e são feitas análises relativas aos trechos selecionados, bem como considerações finais.

1. Documentário: aspectos gerais

De acordo com Nichols (2005), qualquer filme pode ser considerado um documentário[3], isso por que “mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela” (NICHOLS, 2005, p.26). No entanto, o autor divide o cinema da seguinte forma: há dois tipos de filme, o primeiro deles envolve a satisfação dos desejos. Normalmente, é chamado de ficção. Por outro lado, também existem os documentários de representação social, que geralmente não envolvem a ficção. Tal material faz parte da realidade em que vivemos, ou mesmo daquilo que pode vir a acontecer. “Esses filmes também transmitem verdades, se assim quisermos. Precisamos avaliar suas reivindicações e afirmações, seus pontos de vista e argumentos relativos ao mundo como o conhecemos, e decidir se merecem que acreditemos neles. (NICHOLS, 2005, p.27).

O autor explica ainda que, no que diz respeito aos documentários, é possível classificá-los em subgêneros, de acordo com seus traços característicos, sendo divididos entre poéticos, expositivos, participativos, observativos, reflexivos e performáticos. Isso não significa que esses aspectos determinem a estrutura do filme como um todo, ou seja, que estejam presentes em todo o documentário, mas sim que sejam a forma dominante na tela. (NICHOLS, 2005). Como o objetivo deste estudo recai especificamente sobre o subgênero participativo, somente as características desse gênero serão explicitadas.

Ainda segundo Nichols (2005), assim como antropólogos que fazem trabalhos de campo, documentaristas também vivem em meio a outras pessoas, participando das ações que estão ocorrendo. No entanto, há um detalhe importante: o documentarista continua interessado em comover, persuadir o público. Essas informações muito dizem sobre o gênero participativo, no qual:

o cineasta desce o manto do comentário com *voz-over*,^[4] afasta-se se da meditação poética, desce do lugar onde pousou a mosquinha da parede e torna-se um ator social (quase) como qualquer outro. (Quase como qualquer outro porque o cineasta guarda para si a câmera e, com ela, um certo nível de poder e controle potenciais sobre os acontecimentos.)” (NICHOLS, 2005, p.154).

Para o autor, quando o cineasta entra na “cena”, o foco sai das generalizações trazidas por uma sequência de imagens sob uma determinada perspectiva e vai para o encontro entre o cineasta e o tema apresentado. Assim, todos que fazem parte daquele filme, inclusive o cineasta, estão envolvidos em uma mesma “arena histórica”. “Como ‘cinema-verdade’, a ideia enfatiza que essa é a verdade de um encontro em vez da verdade absoluta ou não manipulada” (NICHOLS, 2005, p.155). No caso de *Excelentíssimos*, o cineasta-narrador se apresenta ao público logo no início da trama.

Outra característica do documentário, independentemente do subgênero, é o engajamento por meio da representação. Assim como representantes eleitos pelo povo, “os documentaristas muitas vezes assumem o papel de representantes do público. Eles falam em favor dos interesses dos outros, tanto dos sujeitos temas de seus filmes quanto da instituição ou agência que patrocina sua atividade cinematográfica” (NICHOLS, 2005, p.28). Em relação ao engajamento, Deleuze (2005) afirma que, especialmente no Terceiro Mundo, o cineasta está diante de um “público que falta”, referindo-se a fatores como alienação ou analfabetismo. Portanto, é preciso que o cinema contribua para a invenção de um povo. Então, “o povo que falta é um devir, ele se inventa, nas favelas e nos campos, ou nos guetos, com novas condições de luta, para os quais uma arte necessariamente política tem de contribuir” (DELEUZE, 2005, p. 260).

2. Sobre o filme

Como o próprio diretor Douglas Duarte afirma, *Excelentíssimos* tem esse nome porque é a maneira como os parlamentares são designados, mas também há uma ironia a esses representantes do povo. Afinal, segundo o próprio cineasta, o fato de muitos desses parlamentares não perceberem que isso é uma ironia diz muito acerca deles. Ainda de acordo com o diretor, “o filme quer, de certa forma, intervir no debate político, esclarecer um pouco a ideia das pessoas e tirá-las dessa falta de rumo que estamos vivendo”. (DOUGLAS, 2018). Duarte conta ainda que, inicialmente, a ideia era construir um retrato do Congresso Nacional, mas quando iniciou os planos para as filmagens, percebeu que seu projeto teria que passar por uma mudança, pois já naquele momento, a questão do *impeachment* de Dilma Rousseff era recorrente na Casa Legislativa (EXCELENTÍSSIMOS..., 2018).

Para Escorel (2018a), isso gerou algumas lacunas no filme, afinal, há certa

ambiguidade entre a proposta inicial de filmar os bastidores do Congresso, o que está presente no título, e acompanhar o que estava acontecendo naquele momento histórico para o país. Também não fica claro como o diretor já dedica certo tempo do documentário ao então pouco expressivo deputado federal Jair Bolsonaro. Se a edição do filme foi finalizada em abril de 2018, como o então diretor teria previsto a ascensão de Bolsonaro à Presidência da República? Fica a dúvida se algumas sequências do filme foram inclusas posteriormente (ESCOREL, 2018a). Já para Haddad (2018), embora esse não seja o tema central do filme, imagens como a do então deputado federal Jair Bolsonaro discursando demonstram o fortalecimento da bancada conservadora do Congresso Nacional a caminho das eleições de 2018.

De fato, os dois lados (direita e esquerda) são, em vários aspectos, apresentados no filme. Sem dúvida, há uma variedade de exemplos de como o Brasil estava dividido naquele momento, o que notadamente se reflete nos dias atuais. Foram necessários meses de filmagens nas dependências da Câmara dos Deputados (isso é citado no início do documentário). Não por acaso, os trechos que serão analisados neste estudo, todos relativos à política *queer*, foram captados justamente nessa fase do processo.

O filme foi lançado em circuito nacional no dia 22 de novembro de 2018, tendo feito parte de festivais como o Festival de Cinema de Brasília. O trabalho foi desenvolvido a partir de uma coprodução da Esquina Filmes com o Canal Curta!^[5]. Tanto o trailer^[6] como o filme estão disponíveis no YouTube. No caso da produção completa, é possível comprar ou alugar^[7]. A duração é de 152min.

3. Movimento *Queer*: o abraço na diferença

De acordo com Louro (2001, p.546), “*queer* pode ser traduzido por estranho, ridículo, excêntrico, raro, extraordinário. Mas a expressão também se constitui na forma pejorativa com que são designados homens e mulheres homossexuais”. Ainda segundo a autora, mesmo sendo utilizado pejorativamente, movimentos homossexuais passaram a fazer uso do termo, imprimindo-lhe um novo sentido: fazer oposição, contestar contra os mais diversos tipos de normalização, em especial, a heteronormatividade. O que não quer dizer que a própria estabilidade e normalização propostas pelo movimento homossexual dominante também não sofram críticas do grupo. Afinal, ser “*queer* representa claramente a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora” (LOURO, 2001, p. 546). De maneira mais enfática, Preciado afirma que:

a política de multidão *queer* não repousa sobre uma identidade natural (homem/mulher) nem sobre uma definição pelas práticas (heterossexual/homossexual), mas sobre

uma multiplicidade de corpos que se levantam contra os regimes que os constroem como “normais” ou “anormais”: são os *drag kings*, as *gouines garous*, as mulheres de barba, os transbichas sem paus, os deficientes-ciborgues (PRECIADO, 2011, p. 16).

Embora esse movimento tenha partido das ruas, um grupo bem diversificado de intelectuais e estudiosos também passou a utilizar esse termo em seus trabalhos e levar o assunto a uma perspectiva teórica. Louro (2001) aponta vários deles: Michel Foucault, que tratou da multiplicação das sexualidades, Jacques Derrida, que propõe a desconstrução de binarismos e Judith Butler, que escreveu, por exemplo, sobre as relações entre sexo e gênero, as quais são fundamentais para este estudo.

Para Butler (2019), a distinção entre sexo e gênero, originalmente concebida para questionar aspectos biológicos, atende à tese de que o sexo não tem relação com o gênero. O gênero seria culturalmente construído, o que leva a concluir que um não é a causa do outro, um não reflete o outro e, por fim, um não se restringe ao outro. Portanto, “supondo por um momento a estabilidade do sexo binário, não decorre daí que a construção de ‘homens’ aplique-se exclusivamente a corpos masculinos, ou que o termo ‘mulheres’ interprete somente corpos femininos” (BUTLER, 2019, p.24). A autora vai além: mesmo que em geral esse binarismo (no corpo humano) não traga problemas, isso não significa que o número de gêneros tenha que estar limitado a dois. Pelo contrário, “quando o *status* construído do gênero é **teorizado como radicalmente independente do sexo**, o próprio gênero se torna um artifício flutuante” (BUTLER, 2019, p. 24, grifo meu).

No entanto, essa drástica ruptura também gera problemas. “Podemos referir-nos a um ‘dado’ sexo ou a um ‘dado’ gênero, sem primeiro investigar como são dados o sexo e/ou gênero e por que meios? E o que é afinal? o ‘sexo’? [...] Teria o sexo uma história?” (BUTLER, 2019, p. 25). Diante de perguntas que certamente até então poucos de nós havíamos nos feito, a autora dá respostas que provocam reflexões: “talvez o próprio construto chamado “sexo” seja tão culturalmente construído quanto o gênero; a rigor, talvez o sexo tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nenhuma” (BUTLER, 2019, p. 25). Portanto, o gênero não pode ser visto como uma simples inscrição cultural inserida em um sexo previamente determinado, “ele é o meio discursivo/cultural pelo qual “natureza sexuada” ou ‘um sexo natural’ é produzido e estabelecido [...]” (BUTLER, 2019, p. 25). Em um primeiro momento, isso pode parecer não fazer nenhuma diferença no cenário social em que vivemos, mas para a autora, essa construção cultural do gênero acabou levando a “ruínas” que surgiram no debate contemporâneo. Afinal, passa-se “a impressão de que o gênero é tão determinado e tão fixo quanto na formulação de que a biologia é o destino. Nesse caso, não a biologia, mas a cultura se torna o destino” (BUTLER, 2019, p. 26). E disso para as velhas controvérsias acerca das questões sexuais não é um caminho longo, ou tudo é determinado a partir do

sexo ou as pessoas são assim porque assim o decidiram e, ao menos para parte da sociedade, nada disso é (e talvez nunca venha a ser) da ordem natural. É o que trataremos agora.

De acordo com Emcke, a ideia de uma ideologia original ou ordem natural diz respeito a uma suposta superioridade do “nós” que estaria atrelada à tradição familiar: “quando a sociedade era ‘pura’, quando todos supostamente compartilhavam os mesmos valores, quando as mesmas convenções prevaleciam, nesse passado imaginado tudo era ‘mais verdadeiro’, ‘mais autêntico’, ‘mais correto’” (EMCKE, 2020, p.115). Em meio a isso, o presente nem sempre é visto positivamente e as pessoas passam a ser enxergadas e valorizadas a partir dos ideais originais. Além disso, todos os indivíduos (e corpos) que estão fora desse tipo de vida são vistos como “antinaturais”, “doentes”, “indesejados”, algo que não estava previsto na natureza. “Dependendo do contexto político ou ideológico, a crítica ao ‘antinatural’ ou ao ‘não original’ está associada à acusação de ‘ocidentalização’, ‘degradação da verdadeira fé’, ‘doença da modernização’, ‘pecaminosidade’ ou ‘perversão’” (EMCKE, 2020, p. 115, grifo meu). É interessante observar como esse discurso ganhou força no Brasil nos últimos anos. Os trechos de *Excelentíssimos* que serão analisados foram captados em 2016 e já demonstravam tal comportamento.

Posto isso, a autora se volta para a relação entre a naturalidade/originalidade de um corpo com seu reconhecimento social e legal. Afinal, questiona Emcke:

em uma era de ciborgues, das impressoras 3D, das inovações biogenéticas e sintéticas, da medicina reprodutiva, do Antropoceno, que tipo de conceito de naturalidade é esse que ainda deveria existir e que se vincula a direitos legais? **Por que um corpo modificado ou indefinido deveria ter menos dignidade, menos beleza ou menos reconhecimento?** (EMCKE, 2020, p. 118, grifo meu).

A autora atenta para o fato de que muitos de nós, independente do gênero ou sexualidade, não nos identificamos com certas características que temos. No caso dos transexuais, isso é algo muito mais comum. Em verdade, “há uma enorme variedade de pessoas trans, de experiências e práticas performativas de apresentação e expressão de si mesmo” (EMCKE, 2020, p. 122), mas também é verdade que muitas passam a se apresentar (fisicamente) como se sentem internamente, dentro de um modelo masculino ou feminino. Mesmo assim, repetidamente são interpeladas por um nome com o qual não se identificam: “um nome também sempre confirma uma existência social. A maneira como sou interpelada também determina minha situação no mundo. Se me são constantemente relacionadas palavras pesadas ou ofensivas, isso desloca minha posição social.” (EMCKE, 2020, p. 121).

Daí a importância de se conceder o direito básico dessas pessoas serem reconhecidas legalmente por um novo nome, diferente de um nome de nas-

cença com o qual não se identificam (e talvez nunca tenham se identificado), independentemente de terem passado por tratamentos ou cirurgias de redesignação sexual. No período em que as imagens de *Excelentíssimos* foram gravadas, essa ação ainda não era permitida no Brasil, mas de alguma forma já fazia parte das discussões em vários âmbitos da sociedade, inclusive na Câmara dos Deputados, como veremos a seguir.

3.1 O queer em cena

Há três trechos no filme *Excelentíssimos*, de Douglas Duarte, que envolvem questões *queer*, uma delas ocorrida durante o período *pré-impeachment* de Dilma Rousseff. Outras duas ocorreram durante a votação que instaurou o processo em abril de 2016. Tratemos da primeira delas:

3.1.1 1º trecho: uma discussão que revela muitos preconceitos

O cineasta traz, no filme, uma sessão da CPI Funai e Incra[8] realizada às vésperas do *impeachment*, com o objetivo de tomar o depoimento do então secretário de Finanças e Administração da Confederação Nacional dos Trabalhadores na Agricultura (Contag), Aristides Veras dos Santos. Mas o que interessa a este artigo é uma discussão que ocorre especificamente entre os deputados federais Éder Mauro (PSD) e Érika Kokay (PT), durante a sessão. A discussão acontece logo após a fala do deputado federal Eduardo Bolsonaro (PSL), que ao lado de seu pai, o então deputado federal Jair Bolsonaro (sem partido), está presente na sessão. Eduardo chega a pedir que se reserve um tempo de sua fala para as palavras de Éder Mauro, mas o próprio Eduardo afirma que regimentalmente não seria possível. Isso era o que Érika estava dizendo que poderia ser feito (ela e outros deputados já haviam pedido “questão de ordem” algumas vezes na sala, diante de perguntas feitas a Aristides que não faziam parte do objeto da CPI e que, portanto, iam contra o regimento daquela Casa Legislativa). Com isso, Éder replica: “qual o problema, Érika, está com medo de quê? Você tá como medo de quê?” (EXCELENTÍSSIMOS, 2018, 98min45) Ao que a deputada responde: [...] “o senhor está no Parlamento e me respeite, me respeite!”. Ela diz isso várias vezes. A resposta do deputado é imediata: “[...] quem é você para me pedir respeito? Quem é você para me pedir respeito? Quem é você para me pedir respeito, quando tem um projeto nesse parlamento para que crianças troquem de sexo? Ou você não tem um projeto para isso? Criança trocar de sexo, é uma vergonha para você [...]”. Nesse momento, os dois já estão frente a frente, a uma certa distância, apontando o dedo incisivamente um para o outro, conforme figura 1, repetindo praticamente as mesmas palavras. Tal cena nos leva a associar Kokay à Antígona, na reflexão de Butler (2014), na medida em que ambas transgridem as normas de gênero e assumem posturas masculinas diante

do poder. No caso de Antígona, esse poder é representado pelo rei Creonte[9]. Já no caso de Kokay, fica nítido, pelas cenas do filme, que ela é uma das únicas mulheres dentro de um recinto lotado de homens que seguem o modelo heteronormativo e, mais do que isso, ela é a única mulher que se pronuncia (e ainda enfrenta um deles). É importante lembrar, ainda, que a Câmara dos Deputados é uma das instâncias máximas do poder legislativo no país, sendo tradicionalmente dominada por esses homens.

Figura 1 – Deputados discutindo (dedo em riste)



Fonte: Excelentíssimos (2018)

Além disso, embora o filme seja a representação de um cineasta diante de uma realidade e, por essa razão, passou por várias edições, o debate acalorado entre os dois deputados parece não ter sofrido cortes. O projeto ao qual o deputado Éder Mauro se referia era o 5002/2013, de Érika junto ao então deputado federal Jean Wyllys (Psol) e previa que transexuais pudessem oficialmente mudar de nome, a partir dos 18 anos, sem autorização dos pais e sem a necessidade de terem passado por diagnósticos ou qualquer tipo de tratamento (cirúrgico ou não). O projeto também previa que, caso fossem menores de 18 anos, seria necessária autorização dos pais. Sem isso, o adolescente teria que “recorrer à assistência da Defensoria Pública para autorização judicial, mediante procedimento sumaríssimo [...]” (SILVEIRA, 2013). Ainda segundo a proposta, as pessoas trans poderiam utilizar um nome social, sem a necessidade de alterar os documentos em cartório, sendo que a aceitação do novo nome seria obrigatória em órgãos públicos e empresas em geral (SILVEIRA, 2013). Já em relação ao sexo, a troca poderia ser feita pelo SUS após os 18 anos. A autorização dos pais, antes dos 18 anos, também era um dos requisitos necessários. Se os pais

não concordassem, o caso teria que ir à justiça, como inclusive já ocorria naquela época. Ou seja, as palavras do deputado, além de equivocadas, têm forte relação com a suposta superioridade de um “nós” tratada por Emcke (2020). Afinal, apenas por apoiar tal causa, Kokay não mereceria respeito do deputado Éder Mauro (*Quem é você para me pedir respeito?*)?

3.1.2 2º trecho: a justificativa do “sim” na instauração do *impeachment*

Fato é que o desrespeito parece mesmo não estar ligado somente à figura da deputada. Se o problema fosse somente ela, certamente Mauro não teria justificado seu voto em plena instauração do *impeachment* com as seguintes palavras, “em nome do meu filho, Éder Mauro, filho de quatro anos e do Rogério, que **juntos com minha esposa formamos a família no Brasil que tanto esses bandidos querem destruir** com proposta de que criança troque de sexo e aprenda sexo nas escolas com seis anos de idade [...], eu voto sim” (EXCELENTÍSSIMOS, 2018, 120min52, grifo meu). É importante ressaltar que, nesse caso, o discurso não ficou registrado apenas nas câmeras da equipe de Douglas Duarte, mas em TVs de todo o Brasil.

Sem dúvida, a sua justificativa evidencia a seguinte divisão: de um lado, aqueles que, de alguma forma, se consideram “mais corretos” por fazerem parte da tradicional família brasileira. Do outro lado, aqueles que não se inserem nesse modelo, ou que de alguma forma, entendem esses novos modos de viver a vida. Nas palavras de Mauro, são os “bandidos” que querem destruir a tradicional família brasileira (como a dele). Então, sua contribuição é o “sim” ao *impeachment* para livrar o país desse mal, lembrando que tanto Kokay como Wyllys faziam parte de partidos esquerdistas naquele período. Nesse sentido, vale lembrar Preciado:

a sexopolítica é uma das formas dominantes da ação biopolítica no capitalismo contemporâneo. Com ela, **o sexo (os órgãos chamados sexuais, as práticas sexuais e também os códigos de masculinidade e de feminilidade, as identidades sexuais normais e desviantes) entra no cálculo do poder**, fazendo dos discursos sobre o sexo e das tecnologias de normalização das identidades sexuais um agente de controle da vida (PRECIADO, 2011, p.11, grifo meu).

Mas as palavras de Preciado não se atêm apenas a uma justificativa exibida em um documentário. Vão muito além disso: embora tenha dado entrada na Câmara dos Deputados em 2013, o projeto de lei nunca foi à votação naquela Casa Legislativa, seguramente em razão de seu teor. Foi preciso que o Supremo Tribunal Federal autorizasse que pessoas trans mudem de nome e sexo sem necessidade de cirurgia[10], o que veio a ocorrer somente em 2018, cinco anos depois da criação do projeto.

3.1.3 3º trecho: o voto gay e a reação ao voto

A última sequência no filme que envolve a política *queer* é o voto do então deputado federal Jean Wyllys, conhecido nacionalmente por ter participado de um programa de televisão aberta e, nesse programa, ter se assumido gay. Ao votar contra o *impeachment*, ele afirmou, entre outras palavras, que “[...] quero dizer que estou constrangido por participar dessa farsa, dessa eleição indireta [...]” e que seu voto seria “[...] em nome dos direitos da população LGBT [...]” (EXCELENTÍSSIMOS, 2018, 127min18). A sequência mostra também que sua fala gera forte reação de ambos os públicos que estavam acompanhando a votação na Esplanada dos Ministérios. De um lado, brasileiros contrários ao *impeachment* o aplaudem; do outro, parte dos favoráveis ao processo o atacam com palavras como “veado”, “bichona”, como se a sexualidade de Wyllys tivesse relação com um processo que definiria o futuro do país:

Figura 2 – Público em reação ao voto de Wyllys



Fonte: Excelentíssimos (2018)

As palavras pejorativas utilizadas para se referirem ao deputado também revelam a suposta superioridade de um “nós”, como se o fato de Wyllys ter uma sexualidade diferente da convencional o descredenciasse para atuar como parlamentar e votar de acordo com suas próprias convicções. Esse fato ainda é reforçado, pois apenas a questão da sexualidade se destacou fazendo parte das discussões. Em relação a todos os outros deputados, tal questão sequer é mencionada.

Considerações Finais

Como foi dito, o cinema-documentário é uma representação da realidade, que reflete fortemente o olhar do cineasta. Por isso, não foi intuito, neste artigo, relacionar os personagens que aparecem nos trechos selecionados a questões político-partidárias brasileiras. Logicamente, também não poderia ser apagado o contexto em que as imagens foram captadas (lembrando que dos três trechos selecionados, o conteúdo de dois deles foi transmitido em rede nacional). Fato é que, após análise desses trechos, fica evidente a constatação de como a questão sexual, segundo palavras de Preciado (2011), entra no cálculo do poder. Em uma das maiores instâncias legislativas do país, a heteronormatividade impera e, mais do que isso, mesmo em tempos que muitas vezes dizemos “modernos”, corpos dissidentes, sejam eles homossexuais ou pessoas que apoiam causas transexuais – considerando apenas os exemplos do filme – constantemente não têm voz. E quando isso acontece, acabam sendo alvo de críticas abusivas somente por serem o que são e não se encaixarem em uma suposta tradição familiar. Por isso, a importância de se incentivar pessoas *queer*, ou que simpatizam com as causas *queer*, a adentrarem o meio político.

Notas

1.

<https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/plenario/discursos/escrevendohistoria/des-taque-de-materias/impeachment-da-presidente-dilma>.

2.

O autor deste artigo desenvolve estudos acerca de quatro filmes relacionados ao *impeachment* da então presidente Dilma Rousseff, *Democracia em Vertigem*, *Excelentíssimos*, *O muro* e *O processo*, sendo que o segundo envolve, em sua trama, questões relacionadas ao movimento *queer*.

3.

Há inúmeras definições relacionadas ao termo “documentário”. No entanto, nesse estudo, utilizaremos a seguinte: “se o documentário fosse uma *reprodução* da realidade (...) teríamos simplesmente a réplica ou cópia de algo já existente. Mas ele não é uma *reprodução* da realidade, é uma representação do mundo em que vivemos. Representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares (NICHOLS, 2005, p. 47).

4.

Voz alheia que se sobrepõe às imagens, recurso muito comum em documentários (LINS; MESQUITA, 2008).

5.

O Curta! dedica-se às artes, cultura e humanidades. São assuntos do canal: música, cinema, dança, teatro, artes visuais, história, filosofia, literatura, psicologia, política e sociedade. Documentários em curta, média e longa-metragens predominam na programação, que traz também séries e cinema de ficção. (<https://canalcurta.tv.br>).

6.
<https://www.youtube.com/watch?v=Vt1ucindUYI>.

7.
<https://www.youtube.com/watch?v=YhQ4w8O0kMs>.

8.
“A CPI Funai Inkra foi criada em 11 de novembro de 2015 sem objeto definido, demonstrando desde início a clara determinação política de atender a interesses da bancada ruralista. A meta é única: desvalidar direitos de comunidades etnicamente diferenciadas constitucionais constituídos pela CF de 1988, criminalizando movimentos sociais e profissionais que atuam no cumprimento de sua profissão” (COMITÊ QUILOMBOS, 2017).

9.
“Na trágica ficção do dramaturgo grego Sófocles, Antígona é filha de Édipo em sua relação incestuosa com sua mãe, Jocasta. Juntos eles tiveram quatro filhos, entre eles Polinice e Étéocles que matam um ao outro na disputa pelo trono de Tebas. Com a morte dos dois irmãos de Antígona, o trono é tomado pelo tio Creonte, que decreta que o corpo de Polinice seja deixado nu e desenterrado. Defendendo um enterro digno para seu amado irmão, Antígona rebelar-se declarando seu direito ao luto e enterrando o corpo de Polinice, contra a medida do rei Creonte [...]” (VIEIRA, 2016, p. 461 - 462).

10.
<https://www.conjur.com.br/2018-mar-01/stf-autoriza-trans-mudar-nome-cirurgia-ou-decisao-judicial>

Referências

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

BUTLER, Judith. *O clamor de Antígona: parentesco entre a vida e a morte*. Santa Catarina: UFSC, 2014.

COMITÊ QUILOMBO. *Manifesto de repúdio ao relatório final da CPI Funai-Inkra 2 e de apoio aos indiciados*. Brasília: Associação Brasileira de Antropologia, 2017. Disponível em: http://www.aba.abant.org.br/files/20190221_5c6efc9053117.pdf. Acesso em 28 abr. 2021.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007. 338p.

DOUGLAS Duarte fala sobre *Excelentíssimos*. Ccine10. Canal Ccine10, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e-VJK9IM1dqE>. Acesso em 20 jul. 2020.

EMCKE, Carolin. *Contra o ódio*. Belo Horizonte: Editora yiné, 2020.

SCOREL, Eduardo. *Excelentíssimos – outro retardatário na tela*. Piauí, São Paulo, 08 nov. 2018a. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/excelentissimos-outro-retardatario-na-tela/>. Acesso em 22 jul. 2020.

EXCELENTÍSSIMOS. Douglas Duarte. Esquina Filmes; Canal Curta!, 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_h3WmMBZ4q0. Acesso em 05 nov. 2020.

EXCELENTÍSSIMOS, filme sobre o impeachment de Dilma Rousseff, estreia hoje. São Paulo: Justificando. Disponível em: <http://www.justificando.com/2018/11/22/excelentissimos-filme-sobre-o-impeachment-de-dilma-rousseff-estreia-hoje/>. Acesso em: 20 jul. 2020.

HADDAD, Naief. “Excelentíssimos”, filme sobre o impeachment de Dilma, é uma decepção. Folha de S. Paulo, São Paulo, 22 nov. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/11/excelentissimos-filme-sobre-o-impeachment-de-dilma-e-uma-decepcao.shtml>. Acesso em 23 jul. 2020.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. 92p.

LOURO, Guacira L. *Teoria queer: uma política pós-identitária para a educação*. Estudos feministas. Florianópolis, v.9, n.2, p.541-553, 2001. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2001000200012>. Acesso em: 04 maio 2021.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2005. 270p.

PRECIADO, Beatriz. *Multidões queer: notas sobre uma política dos “anormais”*. Estudos feministas. Florianópolis, v.19, n.1, p.11-20, jan./abr. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2011000100002>. Acesso em 05 maio 2021.

SILVEIRA, Wilson. Projeto de lei estabelece direito à identidade de gênero. *mbito Jurídico*, 2013. Disponível em: <https://ambito-juridico.jusbrasil.com.br/noticias/100495477/projeto-de-lei-estabelece-direito-a-identidade-de-genero>. Acesso em 23 abr. 2021.

VIEIRA, Marcos. *Tragédia e aprendizado*. Cadernos Pagu. Campinas, n.46, p.461-469, jan./abr. 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8645918>. Acesso em: 01 maio 2021.

Juliano Vasconcelos Magalhães Tavares é doutorando em Estudos de Linguagens pelo Programa de Pós-graduação do CEFET-MG. Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da PUC-Minas. Especialista em Produção de Mídia Eletrônica pelo UNI-BH e graduado em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, pela UNESP.

Luan dos Santos Silva

***Escapar de
todas as épocas:
o olhar para a
vulnerabilidade
em Michel Laub***

“Você pode escapar de uma época, mas não de todas as épocas

O tribunal da quinta-feira, Michel Laub

***Em O tribunal da quin-
ta-feira, romance escrito***

por Michel Laub e publicado em 2016, acompanhamos o narrador protagonista José Victor.

Ele é, segundo suas próprias palavras, um homem branco, paulista, publicitário e com uma carreira bem sucedida. A narrativa propõe um convite a pensar sobre o vírus da AIDS e o que viraliza na internet, exposição e vulnerabilidade. Para além disso, a história de José Victor se embaralha com o percurso da pandemia da própria Síndrome da imunodeficiência adquirida. Há, desta forma, uma tensão entre as incoerências e uma questão: até que ponto é possível atribuir alguma legitimidade para esse narrador que problematiza e brinca com sua própria confiabilidade, a exemplo de Bentinho de Machado de Assis, um narrador distante da imparcialidade.

Já no início da narrativa[1], José Victor reflete sobre todas as vezes em que foi diagnosticado como infectado por diversos microrganismos e/ou por resposta biológicas e, sabendo assim que estava doente. Desta forma, aponta para as outras tantas vezes em que não soube[2]. E, se a AIDS pode apresentar uma longa janela imunológica, é pela janela da memória que José Victor se relembra das brincadeiras de troca-troca e das primeiras experiências sexuais que, desde a primeira vez, já foram um convite a se evitar o uso de preservativos e do contato pele com pele. Para que se entenda o contexto desse jovem que se inicia na vida sexual, é necessário recuar alguns passos, para 1961. Segundo Timerman e Magalhães (2015, p. 79 – 81), com o surgimento das pílulas anticoncepcionais, ocorreram uma expressão corporal, a busca por liberdade sexual, a organização dos movimentos feministas e o movimento negro. Nessa mesma esteira, os movimentos de lutas pelos direitos homoafetivos. O sistema capitalista, como era de se esperar, vendeu tudo que pôde se aproveitando do desejo de liberdade sexual[3]. Esse contexto, nas décadas de 60 e 70, propõe muita experimentação afetiva e descoberta do corpo.

No romance, José Victor introduz ao leitor um grande amigo chamado Walter que, segundo o narrador, são amigos de longa data e, por esse motivo, se sentem à vontade para trocarem e-mails sobre fezes, sexo e mesmo fazerem brincadeiras de humor duvidoso sobre o vírus do HIV que se alastrava pelo mundo. Se José Victor se percebia na heterossexualidade, Walter, seu amigo, tem seu desejo expresso por uma bissexualidade. Apesar disso, os e-mails que eles trocam têm, de ambos, piadas que reproduzem um discurso em tom misógino e preconceituoso ao mesmo tempo que, em outros momentos, são sensíveis à dor dos outros – em toda narrativa todos os personagens possuem muitas camadas.

Estranhamente, o vírus do HIV tem muito em comum com essas mensagens que eles trocam. Para que se compreenda a relação, pensemos no ano de 1981 em que o Centro de Controle e Prevenção de Doenças de Los Angeles identificou cinco jovens com um caso raro de Pneumonia. Os estudos iniciais logo apontaram que aquela doença tinha ligação com o fato desses jovens serem gays. Os termos “pneumonia gay”, “câncer gay” e “peste gay”[4] começam a circular, tanto na comunidade médica quanto na linguagem popular. Análises

constatarem o contato sexual como, naquele momento, a causa responsável. Já em 1982, haitianos fora de uma prática de contato sexual homoafetivo e crianças que receberam transfusão de sangue apresentam os mesmos sintomas da doença. Neste mesmo ano ocorre aqui no Brasil o primeiro caso. Mesmo sendo comprovado por pesquisas que esse vírus não tinha uma ligação direta com a comunidade gay, mas sim com o contato sexual sem uso de preservativo, transfusão de sangue e contato com fluidos corporais, o preconceito nunca abandonou esse grupo (TIMERMAN e MAGALHÃES, 2015). O vírus da AIDS, semelhante a uma mensagem, a um post em uma rede social ou mesmo a um vírus cibernético, se espalhou. E isso sem escolher destinatário, contudo a mensagem, o discurso e o preconceito foram junto[5].

Walter apresenta Teca a José Victor e, do lugar de quinta namorada, todas com contato sexual sem preservativo, ela se torna esposa[6]. O interesse do narrador diminui na mesma proporção em que buscar algo fora do casamento se torna uma opção. É o momento em que mais uma personagem é adicionada: Dani, a estagiária ou redatora-júnior, com o corpo firme que seus vinte e poucos anos lhe proporcionam. Com Dani, José Victor se sente à vontade com as estranhezas de seus comportamentos sexuais, para vivenciar aventuras e fantasias de dominação. Ela sempre responde com entusiasmo aos experimentos sexuais que eles se propõem tentar. Dani, por ser de uma geração pós-coquetel, não tem a dimensão dos riscos por um contato sexual desprotegido. Talvez tenha ouvido falar, vagamente, das várias pessoas, incluindo as famosas, que morreram em decorrência da AIDS[7].

Uma das fantasias que José Victor tem é a de bater em Dani. Essa fantasia ressoa um episódio vivido não por ele, mas por seu amigo Walter. De volta aos anos oitenta, Walter e os amigos foram visitar a travesti do bairro e foi então que “os amigos o seguraram e bateram nele com um pedaço de madeira. Eles repetiram golpes na altura dos quadris e dos rins” (LAUB, 2016, p. 11). Ele assistiu sem participar, pois algo em Walter já estava diante daquela dor. Faço menção ao texto de Susan Sontag, *Diante da dor dos outros*, no qual a autora, ao pensar em imagens da guerra e da barbárie discute, entre outros assuntos, o desgaste que as imagens de horror causam, seja pelo uso excessivo, pela falta de reflexão sobre essas imagens, pela banalização ou recorrência. Sontag, neste texto, ainda está muito próxima do seu outro ensaio, *Sobre fotografia*. Assim, a autora tem como ponto de partida imagens fotográficas, o que não nos impede de pensar sobre como essas imagens de vulnerabilidade podem nos colocar diante da dor desse outro (SONTAG, 2003).

Nesse mesmo sentido, em outro texto, Sontag apontará que essa relação entre sexualidade e barbárie foi potencializada pela AIDS, quando que afirma que “a aids assinala um momento decisivo nas atitudes atuais em relação às doenças e à medicina, bem como à sexualidade e às catástrofes” (SONTAG, 2007, S/N). Desta forma, a barbárie da AIDS e o preconceito endereçado a essa comunidade dissidente foi exaurindo o poder de impacto, de luto e do valor individual das pessoas que foram morrendo. Pois bem, no site da Associação

Nacional de Travestis e Transexuais – ANTRA, há relatos de que eventos como esse, presenciado por Walter, são recorrentes pois, segundo o site, nosso “país passou do 55º lugar de 2018 para o 68º em 2019 no ranking de países seguros para a população LGBT.” Isso indica um aumento vertiginoso de casos de violência contra travestis e transexuais que está, como podemos inquirir, ligado ao discurso de ódio e ao ultraconservadorismo da extrema direita, visto que “nos dois primeiros meses dos anos, entre 1/01 e 28/02/2020 (inclusive ano bissexto em 2020), o Brasil apresentou aumento de 90% no número de casos de assassinatos em relação ao mesmo período de 2019” [8]. Conforme o romance, o que Walter observou como sendo uma “brincadeira” de espancar a travesti, realizada por seus amigos, não é um ato isolado e muito menos restrito aos anos oitenta. Posteriormente, Walter visita a travesti:

O travesti ainda lembrava de Walter, o único que não tinha batido nele tanto tempo antes, o único dos meninos que ele olhou nos olhos enquanto apanhava. Eu sabia que você era como eu, o travesti disse. Essas coisas a gente sabe de cara, eu soube quando você entrou na minha casa aquela vez. Mas se você quer um conselho, meu bem, evite ocupar o posto de bicha oficial de Bariri quando ele ficar vago (LAUB, 2016, p. 62).

A travesti relembra do olhar de Walter e reconhece um semelhante. Aconselha, ainda, que Walter não se direcione ao trabalho nas ruas. O trabalho de dissertação de Joao Felipe Zini Cavalcante de Oliveira intitulado “*E travesti trabalha?: divisão transexual do trabalho e messianismo patronal*” aponta que “Apesar de não haver dados oficiais, estima-se que 90% das travestis e transexuais, em algum momento da sua vida, já se valerem da prostituição para subsistir” (OLIVEIRA, 2019, p. 76). O estudo ainda aponta para a dificuldade de se inserir no mercado de trabalho e a ausência de políticas públicas que empurram as travestis para a prostituição. No romance, a travesti ainda acrescenta, na conversa com Walter, que “este não é um lugar para nós. O mundo é tão maior que isso aqui. E você tem tão pouco tempo, meu bem, por mais que tente negar. Nós nascemos condenados a isso. Não pense que você vai escapar” (LAUB, 2016, p. 63). Conforme se pode perceber na narrativa, o impacto dessa conversa com a travesti não muda o rumo das brincadeiras entre Walter e José Victor. Dentre os assuntos que eles conversam em trocas de e-mail gostaria de destacar dois. Em primeiro lugar, as piadas que Walter faz ao descrever seus hábitos:

O problema de tomar café é que dá vontade de fumar, e aí dá vontade de beber, e aí dá vontade de cheirar, e quando cheiro sempre acabo dando o cu.

Ontem levei meu irmão burro para passear, ele estava com vontade de engolir e desengolir as coisas [...] apresentei meu tubo de engolir e desengolir a um lugar que ele apreciou muito: a sauna Moustache’s (LAUB, 2016, p. 9 e 30).

Para ler essas mensagens, retomo aqui algo que discorri acima sobre o movimento de liberdade sexual impulsionado pela pílula anticoncepcional. Segundo os autores livro *Histórias da AIDS*, em decorrência desse processo de descoberta sexual, surgiram várias saunas. Nesses lugares, os clientes pagavam um aluguel de um armário, às vezes havia uma cama ou mesmo corredores mal iluminados no qual os visitantes caminhavam se esbarrando e se conhecendo. Em meio aos banhos de sauna, ocorria a socialização e o refúgio para que alguns dessem vazão ao desejo em meio a uma sociedade que recriminava veementemente qualquer manifestação homoafetiva. Algumas saunas contavam com salas de orgias nas quais toda interação era feita por grupos que praticamente não se conheciam e nem se quer se viam devido à falta de iluminação (TIMERMAN e MAGALHÃES, 2015, p. 81 e 82). Foram frequentadores de saunas similares a essa, os cinco jovens gays, mencionados anteriormente, que apresentaram os primeiros sintomas da AIDS, fato que deu início a todo o preconceito em relação a essa doença e à ideia de que era específica da população gay como uma forma de um castigo[9]. Sontag acrescenta ainda que:

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 (SONTAG, 2007, S/N).

Essa noção de grupo de risco, ou de uma comunidade de pessoas que trouxeram toda essa peste para a humanidade, passa por alguns fatores. Num primeiro momento, a descoberta de que o sexo anal é mais propício para transmissão da AIDS que o sexo vaginal. Apesar de ser uma prática mais comum entre os homossexuais não é, de forma alguma, restrita a esse grupo (TIMERMAN e MAGALHÃES, 2015, p. 90 e 91). Além da própria descoberta da doença ter ocorrido entre membros da comunidade gay e toda questão de sexo anal, os números apontam que hoje 80% dos casos de contaminação ocorrem, na verdade, entre os heterossexuais (TIMERMAN e MAGALHÃES, 2015, p. 93). Contudo, apesar de que com passar dos anos os homossexuais deixaram de figurar o grupo de risco, ainda são considerados um comportamento de risco (TIMERMAN e MAGALHÃES, 2015, p. 91), uma nova nomenclatura para o mesmo preconceito, ou, conforme afirma Sontag (2007, S/N) “as doenças que mais causam terror são as consideradas não apenas letais, mas também desumanizadoras”.

Um segundo aspecto que consta entre as mensagens que ambos trocavam diz respeito às piadas que José Victor fazia sobre transmitir a AIDS para sua nova namorada e amante, Dani: “Alguma chance de, mesmo usando o anel do cadáver eunuco no dedo anular esquerdo, ainda conseguir amar ao modo Cláudia Magno e Sandra Brea de contaminação?” (LAUB, 2016, p. 66). E ainda: “Teca está viajando. Estou pensando em convidar a vítima redatora-júnior para contrair a A.I.D.S/

S.I.D.A”?” (LAUB, 2016, p.94). Conforme lemos, ele refere a si mesmo como um eunuco no casamento, usando um anel de cadáver, e usa duas vítimas da AIDS em uma piada de extremo mal gosto sobre transmitir o vírus para sua amante. O narrador tentará argumentar que a piada era tão absurda que, naturalmente, não seria verdade. O Romance, em muitos momentos, propõe reflexões sobre o limite do privado e do público, ao passo que essas mensagens são divulgadas por Teca quando as descobre. A divulgação dessas mensagens nas redes sociais, como é de se esperar, revela outros moralismos[10] e a reflexão é sempre retomada se uma piada comum entre dois amigos tirada de contexto sai do controle – como um vírus, como uma epidemia.

A tranquilidade do narrador, em todo o romance, reside no fato de que, mesmo tendo sido atacado nas redes sociais, ele não é nem de perto considerado um transmissor da doença. Segundo Sontag (2007, S/N), “todas as epidemias [...] associadas à licenciosidade sexual, geram uma distinção entre os transmissores potenciais da doença (de modo geral, os pobres e, nesta parte do mundo, as pessoas de pele mais escura) e aqueles que são definidos [...] como a ‘população em geral’”. Conforme discorrido no início, José Victor é um homem, hétero, branco e de classe média. No entanto, ele é inserido como vítima no grupo da “população geral” e não no grupo de “comportamento de risco”.

Em meio a todas essas questões do vazamento das mensagens e do divórcio de José Victor, Walter é oficialmente diagnosticado com o HIV, o que os aproxima ainda mais. Algo recorrente no momento em que alguém se descobre portador do HIV é a dúvida de para quem contar ou mesmo se contar para alguém. Sontag (2007, S/N) reflete que assim

como outras doenças que provocam sentimentos de vergonha, a aids é muitas vezes ocultada, mas não do paciente. No caso do câncer, a família freqüentemente não revelava o diagnóstico ao paciente; já com a aids, o mais comum é o paciente não revelar o fato a seus familiares.

Muitas pessoas escondem de seus amigos e familiares e não iniciam o tratamento. Desta forma, sem os medicamentos, podem acabar se deparando com toda uma “uma variedade de sintomas que incapacitam, desfiguram e humilham o paciente, tornando-o cada vez mais fraco, indefeso e incapaz de controlar suas funções e atender a suas próprias necessidades básica” (SONTAG, 2007, S/N). O tratamento não é dos mais fáceis, pois envolve uma série de remédios que devem ser tomados de forma rigorosa, mas ao contrário da realidade anterior ao coquetel, em que não havia outra perspectiva além da morte, hoje com esses cuidados é possível levar uma vida com tons de normalidade[11]. É preciso ressaltar algumas conquistas que vão além do coquetel, naturalmente, como por exemplo uma portaria que proíbe empresas de solicitar entre os procedimentos admissionais um exame de HIV. Em nenhum momento, na verdade, nenhum órgão público ou privado pode demandar um exame desse caráter, só

sendo feito na ocasião que parta da vontade e o consentimento do indivíduo (TIMERMAN e MAGALHÃES, 2015, p. 70).

José Victor ainda reflete o quanto esse processo de tratamento revela muitas amizades que aos poucos vão se afastando, que não se tem tantos amigos assim “e os meses passam e as coisas boas e ruins seguem mais ou menos no mesmo ritmo, as pessoas que surgem e vão embora da sua vida, as ilusões que todos teremos uma hora ou outra pelos mesmos motivos” (LAUB, 2016, p. 91). José Victor, de fato, apoia muito seu amigo Walter nesse momento de tratamento. A grande reviravolta final do livro é a descoberta de um passado da ex-esposa, Teca, o que deixa em dúvida se o narrador possui ou não o vírus do HIV [12]. Talvez, tentar descobrir se o romance esclarece ou não essa dúvida seja um convite para cair em uma especulação aos moldes da traição ou não de Capitu. Contudo, o que penso que deve fruir desse texto seja se colocar diante da dor do outro, pensar na vulnerabilidade destes corpos, entender a proteção como um ato de sobreviver e, por fim, que não é possível escapar de todas as épocas, mas que é possível propor uma luta por uma mudança via coletiva.

Notas

1.

LAUB, Michel. *O tribunal da quinta-feira*. 2016, p. 8 e 9.

2.

Em *Histórias da AIDS*, livro de Artur Timerman e Naiara Magalhães colhem uma série de relatos sobre pacientes portadores do vírus do HIV e também se baseiam em uma série de pesquisas para pensar através de questões da infectologia, da história e sociologia. Algo interessante a se pensar nesse momento e que permeará o livro de Michel Laub é o fator de desconhecimento a respeito de se portar ou não o vírus do HIV. Timerman e Magalhães alertam que “se você já fez sexo sem camisinha alguma vez nos últimos anos, sem conhece o estado sorológico de seu parceiro, é recomendável que faça o teste de HIV” TIMERMAN, Artur & MAGALHÃES, Naiara. *Histórias da AIDS*. 2015, p. 93.

3.

Nesse contexto acontece o boom da Playboy e da indústria pornográfica. Cf. TIMERMAN, Artur & MAGALHÃES, Naiara. *Histórias da AIDS*. 2015, p. 79 a 81. Sontag também aponta algo interessante nesse sentido quando assevera que “a ideologia do capitalismo faz com que todos nós nos tornemos peritos em liberdade — na expansão ilimitada das possibilidades. Praticamente tudo que se propõe é apresentado, acima de tudo ou adicionalmente, como um aumento de liberdade. Não todas as liberdades, é claro.” SONTAG, Susan. *Doença como metáfora / AIDS e suas metáforas*. 2007, S/N.

4.

“A “PESTE” É A PRINCIPAL METÁFORA através da qual a epidemia de aids é compreendida.” e ainda “COMO ERA PREVISÍVEL, em se tratando de uma doença ainda não inteiramente conhecida, além de extremamente resistente a tratamentos, o advento desta nova e terrível doença — nova ao menos enquanto epidemia — proporcionou uma excelente oportunidade para a metaforização da moléstia. Estritamente falando, o termo aids — síndrome de imunodeficiência adquirida — não designa uma doença, e sim um estado clínico, que tem como consequência todo um espectro de doenças.” Cf. SONTAG, Susan. *Doença como me-*

táfora / AIDS e suas metáforas. 2007, S/N. O surgimento da AIDS propiciou toda metáfora da doença como sendo mais que uma doença e sim uma peste. Sontag chama atenção que na verdade a AIDS é um estado clínico de imunodeficiência causada pela ação do vírus. A ideia de uma doença ou de uma peste serviu mais para o moralismo da sociedade nomear o comportamento sexual como sintomático e manifestação de uma doença que eles atribuíram meramente ao desejo do outro.

5.

“Foi muito antes da aids que William Burroughs afirmou, em tom de oráculo, e Laurie Anderson repetiu, que “a linguagem é um vírus.” Cf. SONTAG, Susan. *Doença como metáfora / AIDS e suas metáforas*. 2007, S/N.

6.

Sontag retoma uma campanha com a seguinte afirmação: “Assim, lembre-se de que quando uma pessoa tem relações sexuais com um parceiro, não é só com esse parceiro que ela está tendo relações, e sim com todas as outras pessoas que tiveram relações com esse parceiro nos últimos dez anos”, afirmou, num pronunciamento cuidadosamente neutro quanto ao sexo das pessoas envolvidas, o secretário da Saúde e Serviços Humanos, o dr. Otis R. Bowen, em 1987.” Cf. SONTAG, Susan. *Doença como metáfora / AIDS e suas metáforas*. 2007, S/N.

7.

O narrador mesmo lembra alguns nomes: Rock Hudson, Lauro Corona, Freddie Mercury, Cazuzu, Caio Fernando Abreu, Hervé Guibert, Sandra Breá, Claudia Magno além, claro, de seus amigos. Cf. LAUB, Michel. *O tribunal da quinta-feira*. 2016, p. 13, 14, 26, 33, 50 - 52.

8.

ANTRA BRASIL. Violência. Disponível em: <https://antrabrasil.org/category/violencia/>. Acesso em 13 mai. 2021.

Ampliando esse debate, poderia me valer aqui de Judith Butler que em *Corpos que importam* faz uma interessante reflexão a respeito de quais corpos importam ou não e como opera esse sistema de valoração. Conforme podemos ler: “aquilo que determina quais corpos importam [matter], quais modos de vida contam como “vida”, quais vidas vale a pena proteger e salvar, que vidas merecem ser enlutadas?” Cf. BUTLER, Judith. *Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”*. 2019, p. 40

Desta forma, é importante pensar como a AIDS só tornou ainda mais evidente algo que antecede a epidemia: a morte de pessoas dissidentes não foram sentidas da mesma forma, ao contrário, foram estigmatizadas e ainda mais empurradas às margens. Algo que ressoa no tempo em que escrevo esse texto ao passo que os dados apresentados pelo ANTRA apontam para um crescimento assustador de mortes e violências contra transexuais e travestis e o reconhecimento das dores dessa comunidade é ignorado no âmbito de políticas públicas – corpos que realmente importam menos.

9.

Sontag faz apontamentos muito interessantes a esse respeito: “A ideia de que a aids vem castigar comportamentos divergentes e a de que ela ameaça os inocentes não se contradizem em absoluto. Tal é o poder, a eficácia extraordinária da metáfora da peste: ela permite que uma doença seja encarada ao mesmo tempo como um castigo merecido por um grupo de “outros” vulneráveis e como uma doença que potencialmente ameaça a todos.” SONTAG, Susan. *Doença como metáfora / AIDS e suas metáforas*. 2007, S/N.

Ou seja, quando alguma pessoa homoafetiva era contaminada ela era vista em forma de um castigo, por outro lado quando alguém dentro da heteronormatividade contraía a doença era visto como uma espécie de um desmembramento ou um respingo dessa mesma doença que permanece como sendo pertencente ao grupo de um “outro” gay. O discurso moralista investiu toda energia que tinha para estigmatizar a AIDS como um castigo. A exemplo de “Jerry Falwell [que] propõe o diagnóstico genérico de que “a aids é a condenação divina de uma sociedade que não vive conforme os mandamentos de Deus”. O que causa espanto não é a epidemia de aids estar sendo explorada desse modo, e sim o fato de que esse tipo de retórica bombástica tem emanado apenas de um grupo tão previsível de fanáticos; o discurso oficial sobre a aids invariavelmente adverte contra a intolerância.” SONTAG, Susan. *Doença como metáfora / AIDS e suas metáforas*. 2007, S/N.

A AIDS tornou menos velado o discurso da intolerância. Havia, desta forma, muitas pessoas, médicos, religiosos não só na sociedade civil, mas também entre os governantes que não tinham nenhum pudor em culpar a comunidade gay pelas mortes da AIDS.

10.

Como os discursos de um saudosismo da ditadura, da tolerância negativa (eu não tenho preconceito desde que não se aproximem de mim), o religioso fanático pescando e se utilizando de versículos para condenar com sua boca, mas escorado na bíblia, os que culpavam a jovem redatora como sendo ela a interesseira que quis abrir as pernas para um executivo como uma forma de abrir oportunidades na carreira, a da pessoa que usa dessa situação para se mostrar melhor moralmente, o intelectual que quer teorizar para demonstrar sua inteligência sobre o assunto mesmo sem saber ao certo o que está acontecendo e, por fim, o discurso de lacração que, semelhante ao 'mitar' tem a ideia de calar o diálogo. Isto quer dizer, "eu estou certo(a) e lacrei/selei esse assunto e nada do que você disse vai mudar isso." Conforme podemos perceber, a internet enquanto seu potencial de viralização, em determinados casos, torna-se um ambiente propício para esses pré-julgamentos dos quais a comunidade gay é um alvo muito visado. Cf. LAUB, Michel. *O tribunal da quinta-feira*. 2016, p. 69, 70, 99, 103 e 104.

11.

No livro *Histórias da AIDS*, mais especificamente a primeira parte com os capítulos 1 ao 7, Timerman e Naiara Magalhães colhem uma série de relatos de pessoas que seguem a rotina médica de tratamento e conseguem tranquilamente terem outros relacionamentos. Nesse caso, com o passar dos anos, a carga viral passa ser mínima no corpo do soropositivo e em alguns casos os exames passam nem a detectar mais o vírus. Nesses casos vários médicos ainda recomendam que não seja necessário um momento de contar que "eu sou soropositivo". Isto porque, conforme venho ressaltando durante o trabalho, apesar da AIDS estar fora do radar por não ser uma doença que seja muito comentada, nem tenhamos mais casos fatais recorrentes devido as facilidades médicas, o preconceito ainda é muito forte. Além disso, a associação com a comunidade gay ainda é presente. É importante acrescentar ainda que além da importância da medicação para os que estão em tratamento, de forma geral, é sempre indicado o uso do preservativo. Nesse sentido as mulheres são mais vulneráveis que os homens devido a mucosa vaginal feminina e o homem possuir proteção com a pele. Neste mesmo trecho (p. 94-96) lemos que a tentativa de não usar o preservativo é, majoritariamente, uma tentativa masculina. De modo que afetos que usem preservativo estão se protegendo, reduzindo a quase zero qualquer chance de contaminação, tanto dos parceiros e até mesmo em caso de algum bebe que possa surgir desses afetos. Cf. TIMERMAN, Artur & MAGALHÃES, Naiara. *Histórias da AIDS*. 2015.

12.

É preciso lembrar que, além da esposa, José Victor teve inúmeras relações sexuais sem o uso de preservativo, mas vê nela um risco por ela ter tido contato com alguém da comunidade gay no passado.

Referências

BUTLER, Judith. *Corpos que importam: os limites discursivos do "sexo"*. São Paulo: N-1 Edições, 2019.

LAUB, Michel. *O tribunal da quinta-feira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

OLIVEIRA, Joao Felipe Zini Cavalcante de. *"E travesti trabalha?": divisão transexual do trabalho e messianismo patronal*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2019.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

—. *Doença como metáfora / AIDS e suas metáforas*. Tradução: Paulo Henriques Britto e Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

—. *Sobre fotografia*. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TIMERMAN, Artur & MAGALHÃES, Naiara. *Histórias da AIDS*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

Luan dos Santos Silva é doutorando em Literatura, Cultura e Tecnologias pelo Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens do CEFET-MG. Pesquisa poesia e filosofia com foco em Manoel de Barros.

Lucas Diego Gonçalves da Costa

Um conto de nenhuma cidade: pôneis, cores e violência na comunidade desterritorializada

Era o melhor dos tempos, era o pior dos tempos, era a época da sabedoria, era a época da tolice, era o tempo da crença, era o tempo da incredulidade, era temporada da luz, era a temporada das trevas, era a primavera da esperança, era o inverno do desespero, tínhamos tudo perante nós, tínhamos nada perante nós.

(Dickens)

O próprio sujeito não está no centro, ocupado pela máquina, mas na borda, sem identidade fixa, sempre descentrado, concluído dos estados pelos quais passa.

(Deleuze & Guattari)

0. 0x2163697479

Não era nenhuma cidade. Não havia pessoas. Nenhum fluxo ou movimento. Tampouco havia construções e vias, vizinhanças e parques. Entretanto havia comunidades. Comunidades sem cidade, desterritorializadas. Comunidades sem habitantes, sem as singularidades múltiplas e móveis em suas efêmeras organizações, mas comunidades de dados, comunidades digitais. Compostas por bits e elétrons que circundam a Terra na velocidade da luz, dão a volta ao mundo em menos de 80 milésimos de segundo. Na verdade, o fazem em apenas 10 milésimos.

Se na cidade havia a possibilidade de um convívio holístico com o outro, as comunidades digitais tendem a fazer de tudo para cerceá-lo. O convívio é apenas circunstancial. Apenas na medida em que corrobora com uma identidade monolítica que constitui a comunidade. Todo o restante é rechaçado. Dispensaram os agenciamentos rizomáticos da vida, do acaso e da diferença para se aceitarem como a instauração de um ideal daquilo que a comunidade deve ser: um tópico (utópico?). Um assunto central-divino em torno do qual as discussões e compartilhamentos se agrupam, enquanto todo o restante é negligenciado e apartado. O que talvez fosse positivo, já que poderia potencializar questões dissidentes que jamais teriam ressonância fora de suas bolhas. Mas é mais complicado. Sempre é. Se é possível alguma existência de tamanho individualismo, desconectada das multiplicidades que singularizam o ser, tal existência se dá nessas comunidades.

Não ocorre que as comunidades digitais tenham se coordenado a fim de se tornarem tão especificistas, embora isso tenha ocorrido em alguma escala. O aspecto unívoco das comunidades surge também pelas forças que as governam. Elas não são governadas por autoridades locais, mas pelo Algoritmo. Assim, em maiúsculo e no singular. Uma entidade incorpórea, sem voz e sem rosto, que coordena as ações sutilmente, manipula as cordas por detrás da cena, de maneira que preserve a sempre tênue sensação de liberdade, o que quer que isso represente. Funciona mais como um Grande Irmão do que como um rei. Não prende e não pune, não agride. Apenas incentiva. E o faz com leves tapinhas nas costas, tão leves que mal tocam a pele. Se confundem com o vento. Assim, quando alguém decide mudar de direção, clicar em uma coisa ao invés de outra, vai entender como uma ação espontânea motivada apenas pelo seu próprio pensamento, ou no máximo pelos seus impulsos inconscientes.

Todos sabem da existência do Algoritmo, contudo ninguém sabe ao certo como ele opera, como aprende, como evolui e delibera. Só se sabe que é capaz de interferir no caminhar das comunidades. Mas como todos se veem como senhores de suas próprias decisões, como um refúgio da autonomia de pensar e agir, são incapazes de notar as ramificações do Algoritmo imperando em seus próprios *likes*.

Mesmo este texto, o Algoritmo o conhece. Já o leu e releu milhares de vezes. Conhece cada caractere inserido e removido, os trechos descartados, quais contribuições foram feitas e quando elas ocorreram. Consegue deduzir, muitas vezes com precisão assustadora, qual será a próxima palavra digitada partindo somente da primeira letra. Ainda assim, o autor acredita em sua autonomia intelectual quando seleciona os resultados retornados pelo Mecanismo de Busca.

Acontece que, não raro, o comportamento das comunidades digitais se desdobra em práticas agressivas, violentas, que segregam, que rompem os limiares luminosos das telas e sangram o mundo. Curioso, já que o Algoritmo não agride, nunca perpetra atos de violência. O que se dá, então, em comunidades que ostensivamente se fazem violentas? E o que há em certas comunidades que, apesar de ostentarem um tópico tão dissidente e problematizante, apresentam pensamentos tão autoritários? E por que Ele não haveria de sugerir, de incentivar, de indicar, caminhos diferentes, talvez mais múltiplos e tolerantes, para o convívio no tecido digital? Onde se sustentam essas contradições? E o que se passa com aqueles admiradores de pôneis?

Suástica no arco-íris

As paisagens de traços coloridos e saturados de *Equestria* constroem um mundo frugal e pueril. Os territórios dominados pela flora diversificada e o solo descoberto de um universo que parece não conhecer os efeitos da industrialização remetem a alguns clichês das histórias de fantasia medieval como a magia, poderes e castelos. Os personagens, a certo modo, são druidas, cuja força mágica provém da sua proximidade com a natureza. Em simultâneo, o desenho se distancia de outras características usuais em narrativas do gênero: não há guerras, facções adversárias, conspirações, tramas da nobreza. Os dramas, ao invés disso, concernem e são solucionados pelo poder da amizade. A amizade é o que sustenta a magia deste mundo. A infantil mensagem de que os amigos verdadeiros são capazes de vencer qualquer adversidade. Assim é *My Little Pony*, um desenho animado, baseado em uma linha de brinquedos da década de 80, no qual os personagens são pôneis falantes e coloridos, que fogem dos estabelecimentos normativos da performatividade de gênero. Segundo escreve Butler (1993, p. 18), a crítica *queer* passa pelo questionamento dos termos pelos quais a contemporaneidade se institui, termos pelos quais ela se firma sobre uma historicidade e estabelece naturalizações. Partindo disso, podemos dizer que *My Little Pony* é um desenho de pôneis *queers* resolvendo problemas pelo poder supremo da amizade.

Nada demais, tratando-se de um desenho voltado para crianças. Contudo, o que torna *My Little Pony* um desenho tão peculiar é algo exterior ao mundo de *Equestria*. As comunidades digitais de MLP são uma zona de peculiar autoritarismo, amplamente utilizadas para a propagação de mensagens de uma direita abertamente fascista, defensora de pautas nazistas e são terreno fértil para o re-

crutamento de grupos supremacistas brancos. É difícil apontar ao certo as razões pelas quais esse desenho em específico proporciona comunidades tão simpáticas à *alt-right*[1]. Parece pouco provável que este efeito tenha alguma relação com o desenho em si ou o seu conteúdo, mas há uma amálgama de agenciamentos que contribui para que as comunidades de MLP reúnam características que as tornam convidativas a homens brancos adultos desejosos em destilar seu ódio pelas diferenças e se valer das imagens do desenho para advogar em prol da criação de um estado nazista. É um fascismo que floresce à revelia da codificação *queer* dos personagens, de uma ironia que faz regozijar os nazistas apreciadores dos pôneis.

Algumas dessas comunidades digitais sequer podem figurar nas redes sociais mais tradicionais e populares, as postagens que veiculam e imagens que compartilham transgridem as questionáveis e voláteis normas de uso destas plataformas. Por isso, algumas comunidades se proliferam com maior capilaridade nos redutos alternativos, aqueles com termos de usos mais brandos e políticas de monitoramento de postagens mais permissivas. São redes cujos requisitos muito se assemelham àqueles demandados pelas comunidades de extrema direita. Não tratamos aqui daquelas comunidades presentes na nebulosa e folclórica *deep web*, cuja existência confusa tanto fascina e apavora o imaginário do *socius* digital, mas daquelas de redes mais tradicionais que funcionam em plena luz dos populares mecanismos de busca.

É o caso do *4chan*, uma rede social de moderação praticamente inexistente comumente usada para a difusão de mensagens de ódio e intolerância por grupos da extrema direita. Foi no *4chan* que surgiu e se propagou a teoria da conspiração conhecida como *QAnon*, que prega, entre uma vasta gama de outras coisas, a existência de uma rede global de satanistas pedófilos que atua nos bastidores da política e das classes artísticas. Segundo os seguidores do *QAnon*, Donald Trump seria perseguido pela mídia devido ao fato de não compactuar com os satanistas, pretender expô-los ao mundo e acabar com seu conluio. O episódio da invasão do Capitólio, ocorrido em 6 de janeiro de 2021, foi protagonizado por diversos apoiadores do movimento, trajando uniformes e empunhando placas que alardeavam ao grupo. No *4chan*, postagens de qualquer natureza se propagam mediante a inoperância da moderação da plataforma e se tornou um ponto de encontro de comunidades nazifascistas. Ao fim e ao cabo, estes conteúdos colaboram com o propósito central das plataformas que os hospedam: o lucro.

A extrema direita consegue se articular com notável destreza nestes redutos digitais. Não se deve trivializar a miríade de aspectos que possibilitam tamanha influência dos grupos da direita digital pela internet, contudo, é preciso apontar que, talvez mais do que uma concordância entre o ideário destes grupos e aqueles das pessoas que mantêm estas plataformas, existe uma confluência entre os interesses dos grupos de extrema direita e o lucro das plataformas que hospedam as comunidades digitais.

Tais comunidades metamorfoseiam seus membros em relação a como consomem o tópico, isto é, o conteúdo monolítico do qual tratam. Nelas há uma dimensão da interação que transforma o mero consumidor em produtor de con-

teúdo. É a noção do *prosumer*, ou prosumidor, que produz ao mesmo passo que consome e sua produção retroalimenta o interesse da comunidade. Isso amplia o engajamento dos participantes na medida em que a comunidade participa ativamente de uma construção digital da imagem do tópico. Nesse horizonte, MLP ostenta sua faceta fascista. Os integrantes das comunidades criam personagens, histórias e interagem a fim de reforçar muito mais do que a normatividade e uma afirmação do *status quo*, mas promover o fascismo e o nazismo. Aryenne, personagem criado pelos *bronies*, como são chamados os fãs de MLP, é um exemplo. Um pônei branco de crinas douradas, suástica tatuada nas laterais do lombo e que, às vezes, aparece trajando um vestuário remanescente daqueles usados pelas tropas do Terceiro Reich. Personagem de presença frequente nas plataformas de discussão do desenho, onde são promovidos debates e programados eventos para os *bronies*.

Contudo, o nazismo não é unânime entre os fãs de MLP. Uma grande parcela da comunidade abomina estas práticas e não corrobora com os ideais supremacistas. Há quem apenas preze pela subversão promovida pelos pôneis, pela apreciação de um desenho que em muito foge do estereótipo da mídia produzida para o consumo adulto. Há um risco e uma provocação em se fascinar por pôneis coloridos. Talvez a frivolidade e o verniz de alegria mostrados em MLP forneçam um escapismo catártico da negatividade e do cinismo que domina a cultura popular produzida no capitalismo tardio. Tudo isso, porém, é recodificado pela comunidade ao se valer destas imagens para contaminar os discursos e preencher as páginas com o típico teor fascista. O supremacismo acaba por se adensar no discurso da comunidade, que percebe qualquer enfrentamento ou discordância interna como sendo um atentado contra a liberdade de expressão. O autoritarismo fascista das comunidades digitais compreende que “só existem pessoas que deveriam ser como nós e cujo crime é não o serem” (DELEUZE & GUATTARI 2012, p. 51) e as estratégias da direita digital têm sido bastante eficientes nessa frente.

É preciso distinguir o que tratamos aqui como a direita digital, produto da *alt-right*. Esta direita digital se destaca do modelo neoliberal como popularizado desde os anos 80. O neoliberalismo defende uma ideia de individualismo rampante, responsabilizando o indivíduo por todas as mazelas da sua própria vida e enxugando o papel do Estado como provedor das necessidades básicas, o que levaria ao esfacelamento do chamado Estado de bem-estar social. Thatcher, uma das grandes proponentes do movimento neoliberal, chegou a declarar que não existe sociedade, apenas o indivíduo e a família[2]. Aquilo chamado aqui de direita digital não parece compactuar com isso, ou ao menos não é isso o que sua militância prega enfaticamente. Esta direita reconhece o funcionamento de complexos mecanismos sociais que regem a vida dos indivíduos e, mais do que isso, que tais indivíduos estão alheios a esta máquina, ainda que operem por dentro dela. Estes mecanismos sociais acabam por impossibilitar a prosperidade e a plenitude da vida de certas pessoas, especialmente aqueles grupos de jovens homens brancos e autointitulados heterossexuais de classe média, pessoas de uma geração que sofrem com uma decadência vertiginosa nas possibilidades de mobilidade social e

oportunidades de emprego. Território fértil para o recrutamento neofascista de grupos da extrema direita, que dirão a esses jovens que eles têm o direito inato de prosperar, mas este direito lhes é privado pela cultura do politicamente correto, pela imigração, pelo assistencialismo, pela mídia liberal, pelo islamismo, pelos judeus, enfim, por qualquer coisa que não convenha às pautas fascistas. Não havendo restado para eles, os brancos, lugar algum neste mundo, eles clamam pela criação de um outro: um mundo de oportunidades para os brancos, da prevalência dos valores judaico-cristãos, lugares onde eles não seriam desprezados por políticas afirmativas que favorecem apenas aqueles “geneticamente inferiores”. Isto circunda o papel de atuação do Estado existente como sendo o de cerceamento da potência daqueles que têm o direito inato à “superioridade”, Estado sem o qual haveria um triunfo branco. A forma mais eficaz de atingir tal supremacia é por meio da violência.

Com efeito, essa comunidade desterritorializada é uma ferramenta para a reconquista da cidade. Produzir personagens, histórias e debates fascistas é um passo na construção da cidade dos puros. *My Little Pony* e outros tópicos são lâminas do canivete que vão cortar a Terra e dela arrancar os indesejados. Ir das telas para o mundo, dos perfis anônimos para os corpos.

Como as comunidades digitais são usualmente construídas em torno de aspectos individuais dos participantes, estimulam a alienação na medida em que tendem a negligenciar quaisquer outros tópicos considerados paralelos àquele ao qual a comunidade é voltada. Ocorre assim uma pretensa despolitização, um esvaziamento dos assuntos da comunidade que devem ser tratados como puros, desconexos dos *socius*. É um paradigma adornado por binarismos. Nele, existem apenas duas raças: o branco e o político; dois gêneros: o masculino e o político; duas orientações sexuais: hétero e político. Assim, o “político” se torna um substituto para a dissidência, a diferença, a não normatividade, e facilita o afastamento daquilo que não se adequa à pauta supremacista.

Hoje chega a ser redundante apontar que esta negação alienante da pauta política proporciona força ao *status quo*, que permanece inquestionado nas redes na medida em que vangloriam os mais variados tópicos, todos destacados de suas ramificações outras. Naturaliza-se assim certa normatividade, isto é, a percepção de que o presente estado das coisas é o correto e natural e qualquer divergência é uma tentativa de politização, problematização e cisão da comunidade. Tais distanciamentos da política são eficientes armas da extrema direita, que desmerece a organização política e democrática como intrinsecamente corrupta e moralmente degradante, posto que tende à equalização dos direitos de indivíduos que são moral, intelectual e geneticamente superiores. Como foi visto nos últimos anos ao redor do mundo, a negação da política institucional foi uma estratégia recorrentemente empregada por políticos de extrema direita, planeta afora, obtendo consideráveis graus de sucesso. A promoção de candidatos como sendo exteriores à política, ou antissistema, tornou-se uma alcunha para as vertentes de uma “nova direita”. Com efeito, certas comunidades online se transformaram (ou talvez apenas tenham se revelado) num palco prolífico para estas ideias, princi-

palmente ao considerarmos que determinadas comunidades atraem pessoas que se vangloriam de seus gostos e práticas precisamente como sendo antissistema. Quão ousado e transgressor, afinal, é um homem adulto apreciador de um desenho, feito para crianças, que trata da magia, companheirismo e amizade de pôneis *queer* falantes, habitantes de um colorido universo ficcional, um universo que tanto se distancia, estética e textualmente daquele usualmente veiculado em mídias voltadas para homens adultos. Este fanatismo por MLP pode se aconchegar nos ombros da direita digital conforme procura afirmar-se como oposição ao sistema, como sendo não político.

Tudo isso posto, se faz necessário, portanto, uma análise crítica mais aberta, que seja capaz de tratar não apenas as patologias sociais em jogo no campo digital, mas os agenciamentos que movem os afetos neste meio, os desdobramentos políticos, as interseções tecnológicas e as intervenções do capital em meio às organizações das comunidades digitais e das plataformas que as cercam. Em outras palavras, fazer crítica e clínica das comunidades desterritorializadas e seus devires violentos.

Félix Guattari, assim como Brecht, Umberto Eco e tantos outros, comenta que o pensamento fascista é presença contínua na ordem democrática e não uma contingência histórica. A respeito disso, Guattari comenta que

A micropolítica que fabricou Hitler nos concerne aqui e agora, no seio dos movimentos políticos sindicais, no seio dos grupelhos, na vida familiar, escolar, etc, na medida em que novas microcristalizações fascizantes substituem-se às antigas, no mesmo filo do maquinismo totalitário. Sob o pretexto de que o papel do indivíduo na História seria desprezível, nos aconselham a ficar de braços cruzados diante das gesticulações históricas ou as manipulações paranoicas dos tiranos locais e dos burocratas de toda espécie (GUATTARI, 1981, p. 183).

Ou seja, os pensamentos que possibilitaram a ascensão do fascismo (por vezes chamado de fascismo histórico) continuam vigentes e se renovam. O maquinismo totalitário continua a produzir corpos desejantes do nazismo, da aniquilação do outro. Assim acontece nas comunidades digitais de MLP. Atualizam e recriam fascismo em outras roupagens, para outras pessoas. Um nazismo adaptado ao mundo contemporâneo e suas dobras digitais. O nazismo no lombo de pôneis *queers*.

Embora as tendências supremacistas das comunidades de MLP sejam conhecidas há quase uma década, elas se evidenciaram e ganharam espaço na mídia por conta de um recente atentado terrorista ocorrido nos Estados Unidos. Na ocasião, o atirador se suicidou após matar 8 pessoas. Minutos antes, postou em uma página da comunidade *brony* declarando sua expectativa de poder se encontrar com os personagens de *My Little Pony* após a sua morte[3]. A cobertura do acontecido evidencia o sensacionalismo reacionário de uma mídia que busca, em suas coberturas histriônicas, estabelecer relações de causa e efeito entre observações feitas em suas reportagens e, com isso,

confundem correlação com causalidade (*bronies* são terroristas? Terroristas são *bronies*?) mesmo quando não há nem uma nem outra. Culpam a mídia e a ficção pela violência. Culpam a violência pela ficção e pela mídia. E não se faz o esforço a mais de ir além da representação simplista. Não aquele esforço de buscar as origens, uma metafísica da história, mas o de perceber os processos de construção de um desejo.

De alguma maneira, é nas comunidades digitais que se encontra o convívio e a interação que não se encontra fora delas. Em um cenário de crescente privação de direitos, dificuldades na aquisição de alguma autonomia econômica individual, da degradação generalizada das condições de vida que se aprofunda ano após ano, as relações virtuais configuram um último reduto da busca por algum senso de comunidade e pertencimento. Ao mesmo tempo, as plataformas digitais são também o motor econômico das corporações mais valiosas do mundo e fonte elementar de renda dos maiores bilionários, cuja geração de dados representa uma grande parcela dos rendimentos. Assim se desenha um dos conflitos centrais das redes sociais e demais plataformas digitais, um conflito que passa encoberto por conflitos que são mais óbvios, aqueles que envolvem os *textões*, *hashtags*, *likes*, etc. O conflito em questão ocorre entre um *socius* esvaziado que procura nas redes sociais agenciamentos que não consegue encontrar fora delas e as intenções de engajamento e renda das corporações que presidem as plataformas digitais. Assim, todas as possibilidades de interação e construção de comunidade apenas se dão na medida em que são capazes de produzir lucro, usualmente por meio da aglomeração de dados. O que se estende, naturalmente, à produção, comercialização e propagação de conteúdo sexual, uma outra esfera da atuação autoritária das comunidades de MLP.

As mais variadas preferências e desejos sexuais podem ser, se não satisfeitos, ao menos alimentados e atendidos pela vasta disponibilidade de conteúdo erótico e pornográfico presente na internet. É uma indústria elástica e pouco regulada que tenta atender às demandas de pessoas cada vez mais conectadas e solitárias enquanto fomenta a participação dos usuários. Embora aqui possa residir um devir revolucionário advindo do corpo, da imanência, das liberações do desejo e soltura dos cercos morais, políticos e sociais que atravancam o sexo e as imagens do sexo, tudo se torna muito mais complexo ao levarmos em consideração os rizomas das tais redes, as dinâmicas da interação digital e os interesses capitalistas que pautam as decisões das empresas que regem as plataformas nas quais operam tais comunidades. Isso se vê até mesmo em relação a *My Little Pony*.

Uma faceta das comunidades de MLP é o interesse por *furries*, conteúdo de teor fortemente erótico que envolve a sexualização de animais antropomórficos, estilizados como personagens de desenhos adultos. Ainda que alguns personagens sejam codificados como *queer*, misturando e confundindo as conhecidas noções normativas da performance de gênero, não deixam qualquer espaço para uma diferenciação estética. Os músculos são despropor-

cionalmente proeminentes, seios e glúteos são tão fartos e arredondados que mal são contidos pelas pequenas vestimentas que as sustentam, esticadas ao ponto de ruptura, não fossem as propriedades mágicas do tecido. Abdômens lisos e delineados, planícies apenas maculadas pelos ocasionais acíves de veias e nervos. Os *furries* encenam atos sexuais que realçam seus estereótipos físicos. Demonstram uma manifestação da dominação e submissão sexual como forma de atestar a superioridade e a força dos melhores *furries*, isto é, aqueles que mais se alinham às expectativas neofascistas. A pornografia *furry* é, em certa medida, uma parcela do leque da direita digital para tornar bélico um erotismo voltado majoritariamente para aqueles que são integrantes do seu público alvo. É a ironia da comunidade completando o ciclo. Aprecia-se um desenho infantil devido à transgressão presente na frivolidade e na inocência representadas para então se valer destas mesmas frivolidade e inocência como esteiras de uma provocação sexual.

É preciso pesquisar e analisar adiante as curiosas relações entre estas comunidades e a direita digital e examinar os processos de construção de desejo que aproximam estes conteúdos, e este erotismo, do pensamento nazifascista. Contudo, o que já se pode perceber é a complacência das plataformas e dos mecanismos de busca ao tratar do conteúdo fascista. E, como o cimento que solidifica as matérias em contato, o que cumpre a função de unir os desejos por interação no meio digital e os desejos de lucro é o chamado Algoritmo, que identifica padrões de uso e navegação a fim de amplificar os potenciais de acúmulo de capital. Isso é efetuado em todas as camadas da vida digital, das preferências de compras, indicações de filmes, recomendações de comunidades, sugestão de interações (“pessoas que talvez você conheça”), etc.

Logo, há uma indução, um direcionamento deliberado das ações online, efetuado pelo Algoritmo. Assim, em maiúsculo e no singular. Como uma entidade metafísica e distópica, um caricato vilão que, atuando nas sombras, manipula as cordas a fim de cumprir os passos de um nefasto plano de incrível complexidade, mas que, examinando em retrospecto, sempre fez sentido e sempre esteve lá. Tal plano seria impossível, não fosse a capacidade ímpar de previsão de que é dotado o Algoritmo, capaz de antever os passos de todos e saber precisamente como as coisas se desenrolariam. Este Algoritmo monolítico e supremo é uma imagem criada, ao menos em parte, por uma espécie de obscurantismo digital, isto é, um amplo desconhecimento do funcionamento técnico sobre as máquinas (tanto deleuzeana-guattarianas quanto computacionais[4]) com as quais interagimos e trabalhamos. Entretanto, o todo poderoso Algoritmo não é indivíduo, o que quer dizer que é divisível, e seus quocientes são séries de algoritmos que o compõem. Portanto, o Algoritmo são algoritmos. A designação do Algoritmo singular adotada pelo debate público se funda num paradigma metafísico reducionista e vil que dificulta a abstração e o pensamento acerca do abstruso mecanismo digital.

É muito mais didático resumir e culpabilizar o Algoritmo, contudo é preciso abordar as facetas que o compõem, as pequenas parcelas da ciência com-

putacional edificadas ao longo de décadas e polidas pelas corporações para maximizar a valia dos dados online. Tratar o Algoritmo como Ser é dar corpo a um imaterial, a uma abstração de uma máquina da qual muito pouco se sabe.

Não que a computação, ou qualquer técnica, seja neutra. Dado que a técnica computacional aparece e se populariza em um contexto capitalista (o que Guattari chama de CMI, o capitalismo mundial integrado), a computação é capitalista pelo menos no sentido de que apenas é criada e desenvolvida enquanto for capaz de produzir lucro, e traz com isso todas as ramificações de um produto capitalista. O computador é tão neutro quanto uma arma. A afirmação de que é o uso que rompe a neutralidade do computador é tão válida quanto a afirmação de que armas não matam.

Desmistificar a unidade metafísica do Algoritmo seria levar em conta as diversas veredas de uma espécie de autonomia do computador. Construções ao longo de séries de algoritmos, de Inteligências Artificiais, do aprendizado das máquinas (machine learning), da mineração de dados, e esse conglomerado de programas que constituem a caixa preta dos servidores (agora comumente tratados como nuvens, em mais um distanciamento do seu funcionamento técnico).

Uma das peculiaridades do digital: é uma técnica que, talvez como nenhuma outra, esconde as formas com que opera, como foi criada, como se desenvolve e as condições nas quais se produz. O digital esconde seus parafusos e engrenagens, suas dobradiças, linhas de corte. Aliena a utilização de suas plataformas de seu respectivo funcionamento e, com efeito, aliena os usuários.

Muito já foi falado a respeito de como os sistemas digitais, *smartphones*, *apps*, redes sociais, etc, são projetados para induzir um engajamento compulsivo, a conexão perpétua e a contínua produção de dados[5]. Contudo, ao fazê-lo, tais sistemas incentivam duas desconexões. Primeiro uma desconexão com tudo aquilo que é exterior ao sistema em questão, e depois uma desconexão com o funcionamento técnico destes sistemas e suas relações com o modelo de negócio dos conglomerados digitais transvestidos de utilidade pública.

Nada de novo em adornar um produto como uma necessidade básica, uma experiência, como algo maior do que a matéria que ele é, como tendo a capacidade de alterar essencialmente a vida do consumidor. A diferença, entretanto, é que o produto material mantém sua relação concreta e absoluta com sua realidade capitalista pelo menos na medida em que precisa ser comprado, adquirido por meio da troca pelo dinheiro, possui séries de elementos que o religam à sua produção industrial, ao passo que o produto das redes sociais é difuso, ausente do plano de visão. Não há compra, não há a percepção de troca, nada que remonte à transação capitalista habitual sob a perspectiva do consumidor. Nisso as plataformas digitais conseguem ocultar suas existências enquanto produto, marca, ações nas bolsas de valores, indústria, corporação, colaborando ainda mais para um esvaziamento das percepções materiais e políticas acerca do meio digital.

Se as comunidades digitais privam o convívio holístico com o outro, elas

são, ao mesmo tempo, sintomas desta mesma privação. Ao passo que segmentam a presença digital em grupos discretos, as redes fragmentam também as multiplicidades, despejadas a conta gotas na pureza circunscrita por seus temas. Não mais se lida com um outro, um corpo, uma voz, mas com parcelas relativamente anônimas, com parcelas específicas às quais estão expostas nas comunidades. O sentido estrito da “comunidade” é estendido ao seu limite lógico. A comunidade aqui é uma reterritorialização perversa daquela invocada pelas comunas, que pretendiam a partilha social de bens que seriam pertencentes a todos, isto é, aos comuns. Nessas comunidades digitais não há o que ser compartilhado além daquilo que lhes confere sua semelhança, reforça seu propósito único de ser, nomeadamente o de segregar as pessoas em bolhas facilmente caracterizáveis a fim de angariar o máximo de dados. Não quer dizer que as comunidades apenas atraiam pessoas que estejam em pleno acordo com as ideias ali veiculadas, mas que ostentam mecanismos de sujeição e persuasão que buscam efetuar uma homogeneização de sua base de usuários, e que estes mecanismos possuem o respaldo do lucro. Mesmo que haja potências latentes na construção dessas comunidades, há também o devir canceroso para o qual se direcionam certas comunidades, ainda que em suas concepções gozassem de potências minoritárias e dissidentes.

Enfim, as comunidades digitais não existem unicamente nos vácuos da internet, mas possuem múltiplos desdobramentos e agenciamentos sobre os problemas do mundo. Tais comunidades são possíveis e incentivadas graças a confluências de fatores pertinentes à vida contemporânea. O isolamento social, a cultura do individualismo levada a cabo pelas políticas neoliberais, a piora geral das condições de vida, o desemprego e as dificuldades na aquisição da autonomia financeira, a percepção da incapacidade em promover mudanças efetivas em suas próprias vidas, são alguns dos aspectos que potencializam a criação de comunidades relativamente fechadas, apenas interessadas em aspectos únicos que pautam suas formações. Tudo isso é catalisado por um sistema capitalista adornado por séries de sistemas computacionais que descobrem maneiras diversas de faturar em cima desta solidão, desta desgraça, deste desemprego, dessa privação.

Daí a demanda por um letramento das redes, a difusão do conhecimento técnico, dos meios pelos quais os dados adquirem seu valor, uma aproximação qualitativa do “estar na rede” com as materialidades que tornam esta rede possível e, mais do que isso, que a tornam possível no contexto capitalista. Isso pode auxiliar na construção de uma consciência técnica e ética acerca da utilização do digital, na desmistificação da tecnologia como metafísica, como automática e neutra. Deve-se fazer ver os valores sociais, econômicos, políticos e ambientais em jogo no panorama digital.

Notas

1.

Alt-right (alternative right) é um termo genérico e abrangente usado para designar ramificações da extrema direita que abrangem movimentos nacionalistas e supremacistas, caracterizados pela sua posição anti-sistema e negação da política tradicional, razão pela qual se nomeiam como uma direita alternativa, e pelas estratégias de inserção no debate público por meio de mecanismos digitais. Essa questão será melhor elaborada adiante.

2.

Em entrevista para a revista britânica *Woman's Own*, Thatcher afirma: "There is no such thing [as society]! There are individual men and women and there are families and no government can do anything except through people and people look to themselves first.". Disponível em <<https://www.margaretthatcher.org/document/106689>> acesso 11/05/2021.

3.

FedEx shooter wrote about My Little Pony in suicide note. Matéria disponível em <<https://news.yahoo.com/fedex-shooter-wrote-little-pony-155109620.html>> acesso em 11/05/2021.

4.

O conceito de máquina é elaborado ao longo da obra de Deleuze e Guattari. A máquina remete ao funcionamento interconectado das coisas todas, máquinas de desejo, máquinas de máquinas. O primeiro capítulo de "O Anti-Édipo" é aberto dizendo que "Há tão somente máquinas em toda parte, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com seus acoplamentos, suas conexões" (p. 11).

5.

The Great Hack (2019) e *Terms and Conditions may Apply* (2013) são documentários que comentam a ausência da privacidade online e seus desdobramentos para as pessoas, com as contribuições de governos e corporações.

Referências

BUTLER, Judith. *Critically Queer*. GLQ, Vol1. p 17-32. Duke University Press. 1993.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. São Paulo: Editora 34. 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, vol. 3. São Paulo: Editora 34. 2012.

DICKENS, Charles. *A Tale of Two Cities*. London: Penguin Books. 2000.

GUATTARI, Félix, *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Editora Brasiliense. 1981.

Lucas Diego Gonçalves da Costa é mestre e doutorando em Estudos de Linguagens pelo CEFET-MG. Pesquisador de Literatura Cultura e Tecnologia, interessado principalmente nos deslizamentos da filosofia e da literatura sobre o campo digital e suas múltiplas ramificações. É professor dos cursos de Ciência da Computação, Computação Gráfica e Jogos Digitais, da Universidade FUMEC.

Inventário florístico para Orlando

Lucia Santiago



Pyrus communis | Flor da pereira

Fritillaria meleagris

Rubus ulmifolius Schott
var. *ulmifolius* |
Flor de amora-silvestre



Prunus serrulata | Flor da cerejeira



Os desenhos foram elaborados a partir de uma coletânea de fotos encontradas em sites diversos e colorizadas livremente com canetas hidrocor, nanquim e lápis aquarelados, sobre papel vegetal.

Lucia Santiago

As dobradiças do tempo

Clark e Woolf

A leitura de Orlando, de Virginia Woolf, era ensaiada desde que ganhei o livro em 2016. Li um pouco, parei, li mais um pouco, e em meio ao cotidiano veloz, a leitura não foi concluída. Retomada

para a disciplina[1], foi prazerosa e leve. Tenho pensado que, nos tempos em que estamos vivendo, a arte tem nos ajudado a enfrentar os momentos mais difíceis. A literatura tem sido o meu próprio salto de lucidez.

É admirável a habilidade de Woolf com a escrita: suas experiências com a construção das narrativas, seus personagens e os desafios criados por ela própria para lidar com seus limites de escritora, de criadora.

Orlando é, para mim, uma linda experiência da escrita, uma montagem de tempos diversos e a criação de uma personagem fascinante. Uma personagem de alma, gênero e sexo livres. Um ser que “questiona outra forma de obscuridade para remover a sua sombra do nosso horizonte” (SANTIAGO, 2015, p.281). Seus gestos, sua sexualidade, seu corpo, suas transgressões e os saltos nos tempos apontam para uma personagem que é capaz de romper as fronteiras dos gestos, do corpo, da sexualidade e do próprio tempo.

Mais que apropriada é a afirmação de Silviano Santiago, no final do pós-fácio do livro *Orlando*, quando ele afirma

que o corpo de Orlando se monta e se reinventa a cada dia, a cada ano, a cada século, como a série de esculturas Bichos, de Lygia Clark. No contato com as mãos do mundo, *Orlando* o romance, se monta e se reinventa por um delicado e sutil sistema de dobradiças, que guardam as possibilidades infinitas do jogo entre a flexibilidade e o rigor (SANTIAGO, 2015, p.284).

A obra de Lygia Clark não tem forma fixa, é multiplicável, não possui lados, suas articulações geram movimento. Orlando, a personagem, não tem gênero fixo, é um ser que vive em movimento apoiado no tempo, ou nas dobradiças do tempo, montando, desmontando, dobrando, desdobrando o próprio espírito do tempo. Uma personagem que não morre, não envelhece e, quando o leitor termina a leitura, *Orlando* tem apenas 36 anos. Além disso, a obra *Orlando* é uma belíssima declaração de amor de Woolf para a inglesa Vita Sackville-West, com quem a escritora teve um romance e escreve o livro quando a relação entre elas já havia acabado. E talvez, Orlando seja o espírito do tempo em cada uma das épocas em que a narrativa acontece, um espírito em movimento, em constante mudança, vivendo tudo o que é possível nas dobras do tempo propostas por Virginia Woolf.

Orlando, um espírito do tempo

Orlando não é normal, nem natural; tampouco é homossexual, andrógino ou gay, no sentido corriqueiro das palavras.

Silviano Santiago

No posfácio de *Orlando*, Silviano Santiago afirma que a personagem Orlando é *queer*. Ele pontua ainda que sua afirmação está baseada nas exposições contemporâneas de Judith Halberstain, especificamente na obra *Queer Temporality and Postmodern Geographies* (Temporalidade *queer* e geografias pós-modernas). Para Judith Halberstain, “o que, em parte, fez o ‘ser *queer*’ se impor como forma de autodescrição, nos últimos anos, tem a ver com a maneira como essa concepção torna acessíveis à época e ao espaço novas narrativas de vida e relações alternativas” (HALBERSTAIN *apud* SANTIAGO, 2015, p.268). Ainda conforme Santiago, Orlando vive em seu corpo tudo aquilo que se faz presente entre o século XVI até os anos de 1920, podendo ser visto como um experimento ficcional de Virginia Woolf (2015, p.268).

Em *Teoria Queer – uma política pós-identitária para a educação*, Guacira Lopes Louro (2001, p. 541-553) desenvolve um argumento para criação de uma pedagogia *queer*. Seu pensamento tem como suporte a luta entre as “minorias” sexuais e os grupos conservadores. Vale ressaltar que as “minorias” vão além da questão numérica e apontam para “maiorias silenciadas”. Para a autora, nos dois últimos séculos, a sexualidade constituiu-se como uma questão, e os processos de normatização dos corpos também foram ampliados. Mudanças que provocam uma relação de tensão entre as políticas identitárias e as políticas das diferenças. O embate é complexo e está em constante transformação. Não há certezas, modelos ou fórmulas. Há novas práticas e novos sujeitos.

A partir destes apontamentos, a personagem Orlando pode ser compreendida como um sujeito *queer*, pois Orlando vive na fronteira da norma vigente do sexo em cada uma das épocas apontadas na narrativa de Woolf. A personagem é ambígua, múltipla e fluida, características importantes para a teoria *queer*.

tal como o feminismo, a teoria *queer* efetua uma verdadeira reviravolta epistemológica. A teoria *queer* quer nos fazer pensar *queer* (homossexual, também é “diferente”) e não *straight* (heterossexual, mas também “quadrado”): ela nos obriga a considerar o impensável, o que é proibido pensar, em vez de simplesmente considerar o pensável, o que é permitido pensar. (...) O *queer* se torna, assim, uma atitude epistemológica que não se restringe à identidade e ao conhecimento sexuais, mas se estende para o conhecimento e a identidade de modo geral. Pensar *queer* significa questionar, problematizar, contestar, todas as formas bem-comportadas de conhecimento e de identidade. A epistemologia *queer* e, neste sentido, perversa, subversiva, impertinente, irreverente, profana, desrespeitosa (SILVA *apud* LOURO, 2001, p. 550).

Pensando a partir das abordagens de Silviano Santiago e de Guacira Lopes Louro, Orlando é um ser *queer*, pois a personagem, antes mesmo de contestar aquilo que está vigente, ultrapassa as fronteiras, tornando-as móveis de forma irreverente, impensada. Orlando não é heterossexual, não é homossexual, não se encaixa em um único gênero. A personagem carrega consigo duas possibilidades: o ser masculino e o ser feminino.

Louro argumenta que,

Segundo alguns teóricos e teóricas *queer* é necessário emprender uma mudança epistemológica que efetivamente rompa com a lógica binária e com seus efeitos: a hierarquia, a classificação, a dominação e a exclusão. Uma abordagem desconstrutiva permitiria compreender a heterossexualidade e a homossexualidade como interdependentes, como mutuamente necessárias e como integrantes de um mesmo quadro de referências. A afirmação da identidade implica sempre a demarcação e a negação do seu oposto, que é constituído como sua diferença. Esse 'outro' permanece, contudo, indispensável. A identidade negada é constitutiva do sujeito, fornece-lhe o limite e a coerência e, ao mesmo tempo, assombra-o com a instabilidade. Numa ótica desconstrutiva, seria demonstrada a mútua implicação/constituição dos opostos e se passaria a questionar os processos pelos quais uma forma de sexualidade (a heterossexualidade) acabou por se tornar a norma, ou, mais do que isso, passou a ser concebida como 'natural'." (LOURO, 2001, p.549).

A autora indica que, a partir dos anos de 1990, um grupo de intelectuais passa a utilizar o termo *queer* para indicar as perspectivas teóricas de seus trabalhos. *Queer* pode significar "estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário" (LOURO, 2001, p.546). Orlando pode ser estranho, algumas vezes ridículo, em outras excêntrico, mas com certeza é uma personagem raro e extraordinário. A personagem desloca, descentra uma visão normatizada do gênero, vivendo durante a narrativa possibilidades fluidas, explorando, reconstruindo, reinventando, apreciando a transgressão das fronteiras da existência.

Bastante complexo é o tema identidade, pois é circundada por muitos pensamentos da ordem do masculino, que já carrega em si uma certa universalização das categorias: sujeito, liberdade, homem, mulher, corpo, gênero, sexo. E ao mesmo tempo questões como cultura, história, fronteira, lugar, não lugar. De um modo ou outro, tudo isto vai esparrar ou desaguar no discurso, ou seja, na linguagem.

Para Judith Butler em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, especificamente no Capítulo I, "Sujeitos do sexo/gênero/desejo"

A matriz cultural por intermédio da qual a identidade de gênero se torna inteligível exige que certos tipos de "identidade" não possam "existir" – isto é aquelas em que o gênero não decorre do sexo e aquelas em que as práticas do desejo não "decorrem" nem do "sexo" nem do "gênero". Nesse contexto, "decorrer" seria uma relação política de direito instituído pelas leis culturais que estabelecem e regulam a forma e o significado da sexualidade. Ora, do ponto de vista desse campo, certos tipos de "identidade de gênero" aparecem ser meras falhas do desenvolvimento ou impossibilidades lógicas, precisamente porque não se conformarem às normas da inteligibilidade cultural. Entretanto, sua persistência e proliferação criam oportunidades críticas de expor limites e os objetivos reguladores desse campo de inteligibilidade e, conseqüentemente, de disseminar, nos próprios termos dessa matriz de inteligibilida-

de, matrizes rivais e subversivas de desordem do gênero (BUTLER, 2019, p.39).

Orlando é uma personagem que apresenta a desordem do gênero. Orlando é uma personagem que faz ver o gênero como performatividade, como construção cultural. A personagem atravessou o tempo, ou os tempos, ora vestida de homem, ora vestida de mulher, “conhecia e os segredos, as vantagens e as fraquezas dos dois gêneros” (LOURO, 2017, p.107). As roupas de Orlando podem ser consideradas um item importante para a fluidez desta fronteira entre um gênero e outro:

“uma vez que as roupas serviam para marcar ou indicar o sexo, Orlando descobre que pode usar diferentes trajes e, assim, se fazer passar ora por homem, ora por mulher. (...) Manejando os modos e as roupas, Orlando desliza entre os gêneros; faz acontecer os dois gêneros, operando com os discursos que sobre eles circulavam. Todas essas mudanças pareciam, então, se realizar sem maiores dificuldades e sem culpa” (LOURO, 2017, p.108-109).

As roupas dizem muito sobre nós. A moda reflete tudo aquilo que constitui uma sociedade, podendo incluir ou excluir o indivíduo, os comportamentos sociais, culturais, econômicos e políticos de uma determinada época. Seu sistema de mudanças é contínuo e se mantém vivo através de busca pela novidade, o que a faz, por muitas vezes, ser considerada frívola. “Da mesma forma, a moda está integrada à construção e à comunicação das identidades sociais, ajudando a delinear a classe, a sexualidade, a idade e a etnia de quem a usa, além de expressar as preferências culturais individuais” (MACKENZIE, 2010, p.6).

Por um lado, a moda pode contribuir para o diálogo sobre temas como preconceitos contra as mulheres, mulheres e homens negros, os jovens, trabalhadores, comunidade LGBTQ+. Por outro, a moda pode repetir, influenciar, conformar ou formatar aquilo que já é vigente. Por exemplo: na Grécia e Roma antigas os saíotes eram usados por homens e mulheres, ao longo da história da indumentária tornou-se uma roupa de mulher e, ainda nos dias de hoje, a sociedade compreende a saia como uma roupa de mulher. Claro que já é possível vermos homens usando saias na contemporaneidade, mas ainda são poucos e o preconceito ainda é grande.

Na obra de Woolf, sua personagem Orlando usa com desenvoltura as roupas como artifícios para a sua circulação entre os dois gêneros. Para Orlando, vestir um traje masculino ou um traje feminino era um ato conhecido, no sentido de compreensão dos modos vigentes de cada época em que viveu, do comportamento de um homem ou de uma mulher. Ou melhor, de como um homem ou uma mulher deveriam agir. As possibilidades abertas ao ser um e outro enriquecem a vida de Orlando: “não é de surpreender que, enquanto opunha um sexo ao outro e descobria que ora um, ora outro estava

repleto de fraquezas as mais deploráveis não estando segura a qual pertenciam” (WOOLF, 2015, p.106).

Orlando, durante o romance, “sentia a necessidade de algo ao qual pudesse fixar seu oscilante coração; o coração que lhe rasgava o lado do peito; o coração que aprecia, todas as tardezinhas, a esta hora, quando saía para passear, ser invadido por aragens pungentes e amorosas” (WOOLF, 2015, p.15). Um coração que, ao longo da narrativa, ainda busca por algo que fosse capaz de fixar seu coração. Sua busca é contínua ao longo das épocas em que vive e é tão intensa, que seu corpo, através de mudanças físicas, criou um caminho novo para experimentar a vida, o amor, o sexo, o tempo e, quem sabe, acalmar seu coração. Orlando era um espírito em movimento, não importa a época em que estava vivendo. Um espírito capaz de montar, desmontar aquilo que era convencional, vigente, tornando-se extraordinário. Orlando parece de fato constituiu-se de dobradiças, como a escultura de Lygia Clark, através das quais o tempo se dobra sobre o próprio tempo, transformando-se em algo novo a cada montagem e desmontagem.

A personagem desconstrói a imagem de gênero, os binarismos de gênero ou a imagem desses binarismos, articula, de forma particular, uma identidade nada convencional, rompe não apenas a barreira do tempo, mas as fronteiras entre ser homem e ser mulher. Usufruiu das belezas de ser um e outro. Lança mão de artifícios sociais para experimentar o desejo, o amor, o sexo e a vida.

Notas

1.

Corpos dissidentes: arte, literatura e política, ministrada pelo Professor Dr. Luiz Lopes no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Referências

BUTLER, Judith. Sujeito do sexo/gênero/desejo. In: BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019. p. 15-50.

CLARK, Lygia. *Bicho*, 1960. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=lfitsC4m_dY. Acesso em 22 MAIO 2021.

CLARK, Lygia. *O Bicho! Lygia Clark*. Itaú Cultural. SP. 2012. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=K9ZlrXlPI6c>. Acesso em 22 MAIO 2021.

CLARK, Lygia. *Lygia Clark and her "Abandonment"* in MoMA. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=HZ4TXDlUwQc>. Acesso em 22 MAIO 2021.

LOURO, Guacira Lopes. *Flor de açafão: takes, cuts, close-ups*. 1. e. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. (Argos, 3).

LOURO, GUACIRA LOPES. *Teoria queer: uma política pós-identitária para a educação*. Rev. Estud. Fem. [online]. 2001, vol.9, n.2, pp.541-553. Disponível em <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2001000200012>. Acesso 23 Maio 2021.

MACKENZIE, Mairi. *Ismos: para entender a moda*. Tradução Cristiano Sensi. São Paulo: Globo, 2010.

WOOLF, Virginia. *Orlando: uma biografia*. Tradução e notas Tomaz Tadeu. Posfácio Silviano Santiago. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

Lucia Santiago é doutoranda em Estudos de Linguagens pelo Programa de Pós-graduação do CEFET-MG. Mestre em Artes pelo Programa de Pós-graduação da Escola de Belas Artes da UFMG. Bacharel em Desenho e Plástica pela UEMG. Atualmente é professora do curso de Design de Moda da Escola de Belas Artes da UFMG. Coordenadora do grupo de pesquisa Fios – processos e experiências criativas. Autora dos livros *Janelas para Veneza* e *As vestes da memória*, ambos pela editora Atafona (no prelo).

***Luiz
Lopes***

***Noll: literatura,
corpo e
pensamento
queer***

Queer é a rejeição total ao regime do Normal.

Mary Nardini Gang

***Em 2008, quando João
Gilberto Noll lançou Acenos
e afagos, o escritor não ape-
nas confirmava sua voz***

altamente original na literatura do início do século 21, como operava um abalo sísmico no campo da sua ficção. Dentre todos os seus escritos, esse romance ocupa um lugar de destaque quando pensamos na literatura de Noll como uma produção muito interessada em pensar a partir do corpo e promover rupturas com os binarismos a partir de “atos corporais subversivos” (BUTLER, 2019, p. 12).

A imagem do corpo como lugar do pensamento já aparece na abertura do texto, um romance concebido por meio de um único parágrafo que se estende por mais de 200 páginas num fluxo-pensamento que não quer ser interrompido.

Lutávamos no chão frio do corredor. Do consultório do dentista vinha o barulho incisivo da broca. E nós dois a lutar deitados, às vezes rolando pela escada da portaria abaixo. Crianças, trabalhávamos no avesso, para que as verdadeiras intenções não fossem nem sequer sugeridas. Súbito, os dois corpos pararam e ficaram ali, aguardando o quê? Nem nós dois sabíamos com alguma limpidez. A impossibilidade de uma intenção aberta produzia essa luta ardendo em vácuo. O guri meu colega de escola estava nesse exato minuto me prendendo. Seu corpo em cima do meu parecia tão forte que eu teria que me render. O que sentiriam os rendidos? E as consequências práticas, quais seriam? (NOLL, 2008, p. 07).

Essa imagem da abertura do romance, uma das mais belas da ficção de Noll, mostra dois garotos que experimentam o mundo por meio do corpo. Tudo que o leitor sabe sobre essa cena ocorre por meio das memórias sensoriais daquele que narra e de quem lê. Os sentidos são colocados em cena para que sintamos juntos com os garotos o frio do chão, escutemos o barulho da broca e possamos sentir também o peso de um corpo sobre o outro bem como a leveza de uma descoberta do mundo que acontece pela inocência da construção de um território para se habitar, território que se parece mais com um processo de demolição de toda “fábula fundante” (BUTLER, 2019, p. 20) de gêneros e sexualidades normalizados. Esse território é o campo do desejo. Os garotos se rendem, não apenas um, mas os dois, ao desejo de seus corpos, ao impulso dessa razão, aos sentidos e a uma forma de conhecer o mundo e a si próprios. Eles se entregam ao desejo de seus corpos dissidentes.

Também, por meio desse trecho inicial, Noll nos apresenta um narrador que, durante todo o resto do parágrafo, desse fluxo-romance, não deixará de trabalhar sempre a favor de uma espécie de “labor libidinal” (NOLL, 2008, p. 21). Esse trabalho em torno do desejo e da libido faz com que todo o texto seja uma reflexão a partir e em torno do corpo. A literatura de Noll é uma escrita do pensamento e esse pensamento é sempre uma produção do corpo. Interessa, nesse escritor, pensar a carne, os fluxos corporais, os afetos que nos atravessam, os cheiros que exalam dos corpos e todas as suas secreções. Enfim, interessa dar visibilidade para todas as produções do corpo e do fracasso da visão masculinista hegemônica. O que um corpo pode produzir? O texto de Noll parece sugerir que nunca saberemos tudo o que um corpo pode produzir, mas podemos saber algumas coisas, e essas coisas são o que interessa acompanhar.

Michel Foucault escreveu um dos textos mais potentes sobre o corpo, intitulado “O corpo utópico”. Nesse texto Foucault fala sobre a impossibilidade de escaparmos do nosso corpo. Tudo que sabemos ou produzimos, tudo que sentimos ou pensamos sentir, tudo que nos atravessa e tudo que atravessamos, fazemo-lo por meio de nosso corpo. O corpo é, pois, esse lugar do qual não posso fugir. Não podemos ir a outro lugar e deixarmos nosso corpo para trás. O filósofo fala dessa dimensão a partir da obra de Proust *Em busca do tempo perdido*.

Do lugar que Proust ocupa, docemente, ansiosamente, sempre e a cada vez que desperta, deste lugar, se meus olhos estiverem abertos, não posso mais escapar. Não que ele me paralise – pois afinal, posso não apenas mover-me e remover-me, como posso “movê-lo”, removê-lo, mudá-lo de localização – apenas isto: não posso deslocar-me sem ele; não posso deixá-lo lá onde ele está para ir-me a outro lugar. Posso até ir ao fim do mundo, posso, de manhã, sob as cobertas, encolher-me, fazer-me tão pequeno quanto possível, posso deixar-me derreter na praia, sob o sol, e ele estará sempre comigo onde eu estiver. Está aqui, irreparavelmente, jamais em outro lugar. Meu corpo é o contrário de uma utopia, é o que jamais se encontra sob outro céu, lugar absoluto, pequeno fragmento de espaço com o qual, no sentido estrito, faço corpo. (FOUCAULT, 2013, p. 07).

Todas as utopias podem ser produzidas e imaginadas, meu corpo, contudo, é sempre o espaço da não-utopia. Ele é, a princípio, aquilo que está mais presente. É um pouco dessa lógica que vemos também no texto *Acenos e afagos*. Ainda na abertura do romance é essa presença do corpo que se sublinha ao leitor. Talvez seja por essa presença constante e, ao mesmo tempo em estado permanente de transformação, que possamos, como diz o narrador de Noll, se nos ocuparmos de verdade com nossos corpos e seus desejos, nos transformarmos em “amantes e peritos do corpo” (NOLL, 2008, p. 23). Mas o que seria ser um amante e perito do corpo? Em Noll, num primeiro momento, seria se entregar ao desejo de estar com outro homem, de romper com determinados processos de normalização e mortificação do corpo. Quando o narrador de *Acenos e afagos* fala sobre sua relação com o amigo engenheiro, ele sublinha a força desse encontro dizendo que “seu corpo todo vira sedução” (NOLL, 2008, p. 23) e completa dizendo que queria morrer se o ato não vingasse (Cf. NOLL, 2008, p. 23). Esse ato, contudo, está para além do encontro apenas com o amigo engenheiro, ele deseja “estar fodendo com a carne do mundo inteiro” (NOLL, 2008, p.48).

Mas ser um perito do corpo é também perceber os movimentos desse corpo que é sempre meu e alcançar ainda o movimento do próprio desejo que em Noll se desloca constantemente. Ser perito e amante do corpo é, de algum modo, entender que esse corpo é sempre algo em movimento, desterritorializado, que não cessa de se deslocar. É por isso que o narrador não fala apenas de seu desejo pelo colega engenheiro, mas dissemina sua narrativa para vários outros objetos de desejo, seja o segurança do shopping, que aparece em seguida,

seja a mulher do dono do hotel ou ainda a cabra com a qual o narrador pratica a zoofilia, assim como tantos outros personagens que se transformam no foco provisório de desejo desse narrador desejante. Ao ir deslocando esse desejo por objetos distintos, esse narrador também demonstra que está protelando qualquer imagem totalizadora de si mesmo.

Há em Noll e, de modo especial em *Acenos e afagos*, uma experiência que vai em direção à diferença. A literatura é sempre uma experiência com o outro, uma forma de visibilidade de algo que parecíamos não saber. Essa experiência com o estranho, em Noll, ocorre pela presença do corpo, pela reflexão e pelo pensamento que pode ser engendrado por essa “grande razão” como diria Nietzsche (2013, p. 55). Essa grande razão que é o corpo também pode ser entendida como ferida. O saber que meu corpo me faz ter acesso é um saber que acontece pela alegria, mas também pela dor. Todo corpo é uma grande ferida que foi produzida pelo contato com o mundo, um contato que, muitas vezes, é resvaloso. Nesse sentido, Foucault afirma que:

No entanto, toda as manhãs, a mesma presença, a mesma ferida; desenha-se aos meus olhos a inevitável imagem imposta pelo espelho: rosto magro, ombros arcados, olhar míope, sem cabelos, realmente nada belo. E é nessa desprezível concha da minha cabeça, nesta gaiola de que não gosto, que será preciso mostrar-me e caminhar; é através dessa grade que será preciso falar, olhar, ser olhado; sob esta pele deteriorar-se. Meu corpo é lugar sem recurso ao qual estou condenado (FOUCAULT, 2013, P. 07 - 08).

A experiência de leitura de *Acenos e afagos* pode sugerir algo próximo ao que Foucault diz ao afirmar ser o corpo uma ferida. A ferida como lugar de maior sensibilidade, onde tudo ganha uma dimensão de pura intensidade. Tanto Foucault como Noll parecem escrever contra os cânones da racionalidade para dizer com Nietzsche (2013, p. 58), os adoradores do além-mundo. O convite desses autores é outro. Eles nos convidam a permanecermos fidos no corpo. É afirmando os saberes do corpo que podemos lutar a boa luta, fazer a boa guerra. A guerra que é travada contra a esperança de que os prazeres fiquem para depois, que os corpos sejam normalizados e mortificados, a guerra que se faz contra as ditaduras de um corpo adoecido, sem prazer, sem desejo, e culpado. Em Foucault, e de modo similar em Noll, existe essa espécie de elogio do corpo como prisão. Estamos condenados ao corpo, mas essa é a melhor condenação. Estar condenado ao corpo é uma forma de alegria, quando descobrimos que essa condenação pode ser uma afirmação absoluta no sentido de que queremos nos mostrar tal como somos ou como podemos ser, já que esse corpo demonstra sempre o fracasso de toda identidade fixa.

Talvez seja por isso que a imagem do espelho apareça em Foucault e também de modo ressonante em Noll. Estamos diante de nosso corpo quando vemos a nós mesmos no reflexo do espelho. Esse é um modo de estar diante de nosso corpo, desse lugar cheio de recursos e ao mesmo tempo sem recurso.

Serei sempre grato ao engenheiro. Grato também pela autêntica mulherzinha que terei de ser, seguindo o marido com devoção e obediência. A única coisa que ultrapassa o meu tartamudear diário e de algum modo se refinava era o sexo da noite. Isso sim servia ao coração de minhas necessidades. Ao sair do campo da libido, regressava ao tempo lento, dormindo ou acordada, tempo que me inspirava para a lembrança da infância em seus traços mais miúdos e secretos, vergonhosos até, embora insignificantes. Nos meus verdes anos, à hora do banho, eu subia nu na borda da banheira para me ver no espelho. Botava a mão fechada sobre o sexo, tapava-o para me imaginar mulher. Se eu conseguia? Sim, deste que minha mão ficasse no seu posto, ajudando-me assim na súbita conversão (NOLL, 2008, p. 103-104).

A imagem do menino diante do espelho aponta para a vontade de deixar o seu corpo para trás, ao menos esse corpo de menino, um desejo de ser outro sendo si mesmo, de ser mulher, sendo homem, de estar nessa zona de indecibilidade. Ao narrar esse episódio, o narrador-personagem já é esse outro, agora ele fala como a mulher que ele passou a ser. O desejo do narrador-personagem de Noll quando criança é o de escapar desse corpo sendo capturado cada vez mais por ele, já que estamos condenados desde sempre a não deixá-lo nunca para trás. Se não podemos deixar nosso corpo para trás, podemos, por outro lado engendrar transformações nele. O que esse narrador parece fazer quando ainda menino é querer atravessar um limite, limiar que está assinalado pelo próprio lugar onde esse se coloca, numa borda, na borda da banheira, nesse limite entre o fora e o dentro, entre ser e não ser, entre o homem e o animal, o macho e a fêmea, o permanecer e o partir de um determinado lugar. A criança na borda da banheira é a mesma criança que deseja “arrancar o seu corpo de seu espaço próprio” e projetá-lo “num espaço outro” (FOUCAULT, 2013, p. 12).

Nesse sentido, a escrita de Noll lembra aquilo que Judith Butler declara ainda no início de *Problemas de gênero*, a saber,

O gênero é uma complexidade cuja totalidade é permanentemente protelada, jamais plenamente exibida em qualquer conjuntura considerada. Uma coalizão aberta, portanto, afirmaria identidades alternativamente instituídas e abandonadas, segundo as propostas em curso; tratar-se-á de uma assembleia que permita múltiplas convergências e divergências, sem obediência a um *telos* normativo e definidor (BUTLER, 2019, P. 42).

As imagens do romance de Noll podem ser lidas como formas de rasura dessa normatividade. Numa outra cena, agora quando o narrador-personagem já atravessou sua própria morte e volta como mulher, podemos ver de novo a transformação que tensiona com o ideal de identidade fixa. Nessa, parte o movimento ocorre pelo procedimento de maquiar o corpo.

Eu já era outro. Abri o armarinho e vi os artigos de maquiagem. Pus-me a trabalhar para fazer de mim uma mulher próxima ao ideal. Parecia ter uma prática enorme com cosméticos. Em dez, quinze minutos possuiria um rosto para pretendente nenhum botar defeito. Não me via então como mulher acabada. Embora não apresentasse aquelas impurezas grosseiras de pele que uma parcela expressiva dos homens ostenta (NOLL, 2008, p. 96).

Mas o que ocorre nessas cenas é uma experiência *queer*, o deslocamento de uma certeza por outro modo de aproximação de si mesmo, que se dá pela dúvida, pela imaginação, pelo como se fosse próprio do campo da ficção, mas, sobretudo, pelo acolhimento do estranho, daquilo que é entendido como abjeto. O menino consegue, ao colocar a mão sobre seu sexo, efetuar uma espécie de “pintura” em seu corpo. Do mesmo modo quando homem, ao se maquiar, ele se torna mulher. Essa maquiagem permite uma fabulação de que ele pode ser o outro, pode ser mulher, pode, ao menos, imaginar como seria se ele fosse outro. Foucault fala desse gesto de maquiar os corpos, de desenhar sobre eles, de tatuar, enfim, de lançarmos véus sobre os corpos de modo a projetarmos nossos corpos em outros espaços tal como o narrador-personagem de Noll faz, ao se colocar na borda de uma banheira, tampando seu sexo e olhando sua imagem no espelho.

O corpo é também um grande ator utópico, quando se trata de máscaras, de maquiagem e de tatuagem. Mascarar-se, maquia-se, tatuar-se não é exatamente, como se poderia imaginar, adquirir outro corpo, simplesmente um pouco mais belo, melhor decorado, mais facilmente reconhecível: tatuar-se, maquiar-se, mascar-se é sem dúvida algo muito diferente, é fazer com que o corpo entre em comunicação com poderes secretos e forças invisíveis (FOUCAULT, 2013, p. 12).

Para Foucault esses procedimentos de escrever outras camadas sobre o corpo, de colocar sobre a pele outras superfícies que escondem e revelam ao mesmo tempo, são maneiras de entrar em contato por meio do próprio corpo com uma “potência do sagrado” e também com a “vivacidade do desejo” (FOUCAULT, 2013, p. 12). Pintar o próprio corpo, e cabe dizer que “pintar” aqui significa efetuar qualquer intervenção que traz mais vida para o corpo do sujeito, que o faz afirmar de modo irrestrito esse corpo ao qual cada um está condenado, significa também entrar em contato com forças que aumentam a nossa capacidade de viver e asseverar a vida. Nesse sentido, o personagem de Noll, ao colocar a mão sobre seu sexo, enquanto sai da banheira, entra em contato com uma força que lhe permite viver seu desejo bem como entrar em contato com aquilo que há de mais sagrado: seu corpo e as possibilidades que esse corpo encerra, a saber, ser e deixar de ser.

A experiência de estranhamento em *Acenos e afagos* é exatamente essa descoberta do corpo. Descoberta que se inicia na infância e que vai sendo apro-

fundada com cada experimento do narrador-personagem. O narrador de Noll chega a falar de uma experiência limite desse corpo que significa a experiência da própria morte. Ele morre e ressuscita dessa morte, voltando agora como mulher. Nesse ponto, *Acenos e afagos* lembra a narrativa de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Tanto no romance de Noll como no de Machado de Assis, os narradores que tudo falam, falam depois de uma experiência de vida-morte, a vida e a morte não se opõem nessa experiência *queer*, não se trata nunca de uma lógica do binário, mas desse indecível que é matéria constitutiva da forma literária.

Quando cheguei em casa me olhei no espelho. Notei que meu rosto vinha perdendo os pelos que compunha a barba. Eu estava virando mulher devagarzinho? Esperava que, quando o destino a completasse, eu ainda não sofresse de senilidade e pudesse reconhecê-la, fazendo-a soberana na hospedaria do meu corpo. Não tinha encontrado ninguém no matadouro, ficaria sem carne nos próximos dias. Não me importava. Passaria a cultivar uma vida ascética, sem carne, sem cosméticos, sem sexo fora do casamento nem nada. Quando enfim o engenheiro voltasse, correria para encontrar o matadouro fantasma, tomara que agora povoado. Tirei a roupa, sentei no chão em posição de lótus e morri para o intervalo entre a partida dele e seu retorno. Os dias que eu atravessasse nesse meio-tempo não poderiam ser relatados. Apenas ocuparei a experiência lacunar. Entre ser homem ou mulher fico com os dois. E que ninguém me siga. Acabei ficando assim em posição de lótus por uma eternidade. Os meus cabelos tinham crescido um palmo, apresentavam a novidade do grisalho nas têmporas. Minha face mostrava-se ainda mais despida dos fios de barba (NOLL, 2008, p. 122).

A imagem do narrador-personagem nesse momento, depois de sua morte, quando ele paulatinamente vai rasurando as características presumidamente de homem e coloca em destaque outras presumidamente de mulher, parece ser interessante para pensar novamente numa experiência do corpo que ocorre de novo no limite, na borda e no limiar. O romance de Noll nos coloca diante da experiência lacunar, do silêncio e de uma experiência que não pode ser nomeada ou atingida pelas palavras. Esse mesmo narrador fala de sua vontade pelo indecível. Entre ser homem ou ser mulher ele escolhe os dois. Nesse sentido, a experiência do corpo nessa narrativa pode ser lida também como uma afronta a um modelo da “heterossexualidade compulsória” (BUTLER, 2019, p. 201), trazendo para a cena literária uma “desordem de gênero” (2019, p. 44) nos termos de Judith Butler. Talvez fosse possível assim, como foi realizado por outros críticos de Noll, falar de um corpo *queer* em *Acenos e afagos*.

Mais que nomear esse corpo que aparece no texto de Noll, interessa-nos pensar que esse corpo efetua uma série de deslocamentos não se deixando ser capturado pelas lógicas da mortificação e justamente nessa não possibilidade de assimilação está a presença de um pensamento *queer* que atravessa o romance. Cada evento do qual esse corpo participa, ele o faz desejando maior potência e alegria. É por isso que podemos afirmar que o corpo do narrador-personagem é antes de tudo um corpo desejante, um corpo que afirma seu desejo de ser ho-

mem e de ser mulher, de se encontrar com outros corpos, de ser homem e ser animal, de ser vivo e ser morto. E mais que isso, esse mesmo corpo sabe que esses pares não se excluem e é por isso que a experiência desse corpo revela sempre o que poderia ser nomeado como uma experiência *queer* que significa se aproximar dos espaços lacunares negando toda forma de binarismo e totalização.

O narrador de Noll chega a um saber que sucede pelas experiências de seu corpo. Seu corpo é estranho. Não há nesse narrador nunca uma vontade de obliterar o corpo por aquilo que Nietzsche disse ser “os desprezadores do corpo”. Foucault também recrimina esse desprezo pelo corpo em prol de uma ideia de pureza que marca o pensamento ocidental.

Porém, a mais obstinada talvez, a mais possante dessas utopias pelas quais apagamos a triste topologia do corpo, nos é fornecida, desde os confins da história ocidental, pelo grande mito da alma. A alma funciona no meu corpo de maneira maravilhosa. Nele se aloja, certamente, mas sabe bem dele escapar: escapa para ver as coisas através das janelas dos meus olhos, escapa para sonhar quando durmo, para sobreviver quando morro. Minha alma é bela, é pura, é branca; e, se meu corpo lamacento – de todo modo não muito limpo – vier a sujá-la, haverá sempre uma virtude, haverá uma potência, haverá mil gestos sagrados que a restabelecerão na sua pureza primeira. Minha alma durará muito tempo e mais que muito tempo, quando meu corpo vier a apodrecer. Viva minha alma! E meu corpo luminoso, purificado, virtuoso, ágil, móvel, tépido, viçoso; é meu corpo liso, castrado, arredondado como uma bolha de sabão (FOUCAULT, 2013, p. 09).

Foucault sabe que todas essas utopias engendram uma espécie de desaparecimento do próprio corpo. O filósofo efetua uma crítica em relação ao pensamento ocidental que rebaixou o corpo como categoria do não pensamento. Foucault, na esteira de Spinoza e Nietzsche, reivindica o corpo como categoria do pensamento. De modo similar, a literatura de Noll também se volta contra essa rasura do corpo e deseja a afirmação desse “corpo lamacento” e abjeto. Tanto em Noll como em Foucault parece importante a declaração do corpo como categoria do pensamento, como fio condutor de um modo de ver o mundo, de habitar os espaços e, sobretudo, como forma de pensar e agir contra as lógicas de opressão e mortificação das diferenças, em outras palavras, por meio de uma transgressão permanente que, para o narrador, é ócio e deleite.

Enquanto esperávamos viver ou não a saraivada colossal entre o crime fardado lá e o crime à paisana aqui, íamos trocando pequeninos ócios e deleites. Eu participava omis- sa da atmosfera do tráfico, sem saber ao certo com que lado a minha biografia rimava. Perguntava-me se o mundo do tráfico não teria começado, para ele, lá no submarino alemão. Ou até antes. E no mais, estava precisando encarar em cheio uma ação de delinquência, sei lá, seja pegando no proibido, ou me responsabilizando por um transporte mal-

dito, ou ainda queimando arquivo. Ele e sua quadrilha, quem sabe, quisessem manter ali a minha suposta inocência, como potencial, salvo-conduto para formular um trato contra a polícia. Talvez eu entrasse agora e fosse lamber o cu dele sempre rubro e ardente. Quando não vivamente inflamado. O cheiro emanado dali era de mucosa constantemente reativada por fezes e pelo meu cacete e porra, alcançando assim uma síntese bem ilustrativa da matéria humana (NOLL, 2008, p. 139).

O fragmento acima sublinha bem aquilo que atravessa de ponta a ponta *Acenos e afagos*, a saber, o corpo. Interessam a Noll os fluidos, os cheiros e tudo aquilo que pode parecer o mais obscuro ou sujo para uma civilização que reiteradamente despreza o corpo. A ficção de Noll é uma tentativa de destruir, a golpes de martelo, toda essa lógica reativa em relação aos corpos dissidentes. Nessa literatura, a experiência *queer*, ou seja, uma outra forma de saber, ocorre por meio da aproximação do que o escritor diz ser matéria humana. Os sentidos são convocados constantemente e, por meio deles, se pode ter acesso a uma determinada verdade que se inventa contra os processos de normalização. Cabe ainda dizer que o próprio texto também pede uma aproximação que ocorra pelo corpo, essa matéria humana, já que ele não pode ser apreendido senão pela relação não binária entre *logos e pathos*. Muitos fragmentos são escritos para serem degustados, outros para serem ouvidos, outros para serem tocados e outros para serem vistos, outros ainda para serem cheirados. Esses sentidos vão sendo convocados de forma a se tensionarem e se intercambiarem na narrativa.

Jacques Rancière escreveu em *O inconsciente estético* que “o próprio da arte é ser uma identidade de um procedimento consciente e de uma produção inconsciente, de uma ação voluntária e de um processo involuntário, em suma, a identidade de um *logos* e de um *pathos*” (RANCIÈRE, 2009, p. 30). É justamente por meio dessa identidade dupla ou tensional, nunca totalizadora ou fechada em si mesma, que podemos compreender melhor o texto de Noll. Há no romance algo de um saber que pode ser apreendido pelos encadeamentos, pela racionalidade e por um aspecto progressivo da forma narrativa. Por outro lado, existem outras formas de saber que aparecem justamente quando outras modalidades de leitura são convocadas. Modalidades que escapam ao progressivo, à racionalidade ou a qualquer tentativa de catalogação, revelando a lógica *queer* dessa escrita. E nesse lugar de indecíveis podemos ter acesso a um outro saber que emana do texto de Noll e também a um não saber, lugar onde os afetos atravessam e nos atravessam.

Esse lugar dos afetos nos permite ter acesso ao que o narrador de Noll diz ser a matéria humana. Foucault observa que o corpo é sempre o espaço não-utópico, é essa presença constante da qual não se pode fugir. Mas também declara que o corpo é utópico, ele sempre está em outro lugar. A matéria humana é essa presença-ausência. Estar aqui e sempre em outro lugar ao mesmo tempo.

Meu corpo está, de fato, sempre em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo. Pois é em torno dele que as coisas estão dispostas, é em relação a ele – e em relação a ele como em relação a um soberano – que há um acima, um abaixo, uma direita, uma esquerda, um diante, uma atrás, um próximo, um longínquo. O corpo é o ponto zero do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, falo, avanço, imagino, percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino (FOUCAULT, 2013, p. 14).

Para Foucault, devemos de pensar o corpo como a não-utopia, presença da qual não podemos e não devemos fugir, mas refletir sobre o corpo. Sublinha também o filósofo que, de algum modo, perceber o corpo, paradoxalmente, é utópico, lugar que habitamos e a partir do qual podemos habitar outros espaços. Em *Acenos e afagos* a reflexão parece ser próxima disso. O corpo do narrador-narradora é esse lugar a partir do qual tudo acontece, mas também o corpo é o espaço do qual sempre podemos escapar, escapar do corpo-homem para o corpo-mulher, do corpo-humano para o corpo-animal-vegetal, do corpo-vivo para o corpo-morto, do corpo-identidade para o *corpo-queer*. Podemos escapar sempre e voltar sempre porque em todo corpo há o espaço para a não utopia e para a utopia. O romance de Noll também sugere que a experiência *queer*, isso que acreditamos ser a própria literatura do escritor, sua ficção, é um espaço da não-utopia e da utopia ao mesmo tempo.

Todo texto potente é o lugar da não utopia. Ao entrarmos num texto com potência de vida, estamos presos àquele corpo textual do qual não podemos sair se quisermos olhar o mundo a partir dele. Em *Acenos e afagos* não podemos sair do primeiro parágrafo, estamos atrelados a essa presença que parece interminável. Por outro lado, é por meio desse parágrafo, que parece nunca terminar, e que sempre se transforma, que os eventos vão se disseminando e podemos ir para muitos outros lugares. Esse parágrafo exige do leitor que este pare de ler e volte ao mundo. Um parágrafo que só pode ser lido num movimento de imersão e saída constante dele. É esse corpo não utópico e utópico ao mesmo tempo que Noll apresenta aos seus leitores. Um parágrafo que está presente no livro, mas que exige ser buscado também em outros espaços, já que determina, para ser lido, uma ida e volta a si mesmo e ao mundo.

Por fim, cabe pensar mais uma vez sobre a imagem do espelho, recorrente em *Acenos e afagos* e discutir ainda sobre como, nesse romance, a imagem do espelho se associa a do cadáver. Foucault diz que é graças ao espelho e ao cadáver “que nosso corpo não é pura e simples utopia” (FOUCAULT, 2013, p. 15). Nesses “espaços” do inacessível nosso corpo se torna não-utopia, mas está ali, presente e, ao mesmo tempo, inacessível. O que parece interessante observar é que em Noll esses espaços inacessíveis se tornam ao contrário, o não-utópico por excelência, tanto aquilo que se projeta no espelho como o próprio corpo-morto podem ser experimentados pelo narrador de Noll. Quan-

do criança, ele se vê no espelho como o sexo que ele devém. Do mesmo modo, o cadáver dele não é o espaço que ele não pode habitar, mas justamente o espaço a partir do qual ele ressurgiu para se enunciar de outro modo.

Como menino-menina, como humano-animal-vegetal, como vivo-morto, como esse isto indecível, narrador-narradora que expõe suas experiências *queer*, o que parece interessar ao personagem de Noll é efetuar uma fusão com o mundo todo, o que significa possuírem suas aventuras libidinais um significado mais profundo do que apenas o que muitos poderiam pensar ser um encontro vazio com outros corpos. Trata-se antes de uma exuberância de vida que ocorre pelas subversões dos limites de gênero e sexualidade. Em Noll, o corpo é plenamente erótico. E talvez seja necessário lembrar que, para Georges Bataille (2013, p. 35), o erotismo é “a aprovação da vida até na morte”. O que perpassa a narrativa de *Acenos e afagos* é precisamente essa aprovação do corpo, essa afirmação incondicional da vida e asseveração do amor pelo mundo, pelo terreno, pelo mais frágil e efêmero: os corpos.

Nessa afirmação dos corpos o romance de Noll também afirma um corpo utópico que é, na verdade, nada mais e nada menos que uma antiutopia. Como afirma David Lapoujade (2016, e-book) em “Por uma utopia não utópica?” talvez o que mais necessitamos no mundo contemporâneo sejam os “possíveis que *nos façam agir*”. Cabe a cada um perceber quais são os encontros que possam fazer seus corpos encontrarem modos mais potentes de estar, pensar e sentir. Se é verdade que vivemos cada vez mais imersos num mundo de tristezas, mortificações e crises, não devemos nem ser o otimista que lança seu olhar para a esperança do futuro e nem o pessimista que volta seu olhar nostálgico para o passado. Nem isso, nem aquilo. O indecível aqui se decide pela responsabilidade de nos atermos aos nossos corpos e pensarmos num presente no qual possamos conhecer utopias locais. Noll conhece a utopia local da escrita. A literatura é sempre um exercício dessa tomada de posição.

Ao escrever *Acenos e afagos*, Noll não se lança para o sonho de outro mundo, mas encontra as possibilidades talhadas por este mundo. Para o escritor, a possibilidade de alterar o mundo no sentido de rasurar tristezas é escrever, sabendo que “todo verdadeiro acontecimento é um desabamento” (SAFATLE, 2016, e-book). A utopia de escrever, como toda utopia, “não tem a escolha senão o aqui e o agora. Ela deve ser uma espécie de antiutopia” (LAPOUJADE, 2016, e-book). É justamente essa antiutopia que caracteriza a ficção de Noll que coloca os corpos desamparados no aqui e no agora, fazendo com que eles experimentem possibilidades de alegrias. De modo similar ao escritor que precisa estar sempre no aqui e no agora para escrever, o personagem-narrador de Noll também atua no presente. Escrever/viver é sempre alterar o presente, posto que a alteração ocorre no momento mesmo em que se vive-escreve, ainda que a escritura-vida também, sabemos disso, seja um processo de deslocamento do passado e possibilidades de abertura para futuros inauditos.

O personagem de Noll vive e escreve o seu corpo *queer*. Ele faz de si uma obra de arte. A partir dos seus encontros, ele vai produzindo um corpo

que ama e adora encontrar outros corpos. Esse personagem de *Acenos e afagos* sabe que um corpo pode muito, sobretudo se ele sabe amar e se ele ama fazer amor. Nas palavras de Foucault:

Seria talvez necessário dizer também que fazer amor é sentir o corpo refluir sobre si, é existir enfim, fora de toda utopia, com toda densidade, entre as mãos do outro. Sob os dedos do outro que nos percorrem, todas as partes invisíveis de nosso corpo põem-se a existir, contra os lábios do outro os nossos se tornam sensíveis, diante de seus olhos semicerrados, nosso rosto adquire uma certeza, existe um olhar, enfim, para ver nossas pálpebras fechadas. O amor, também ele, como o espelho e como a morte, serena a utopia de nosso corpo, silencia-a, acalma-a, fecha-a como se numa caixa, tranca-a e a sela. É por isso que ele é parente tão próximo do espelho e da ameaça da morte; e se, apesar dessas duas figuras perigosas que o cercam, amamos tanto fazer amor, é porque no amor o corpo está aqui. (FOUCAULT, 2013, p. 16).

Referências

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismos e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: N-1 edições, 2013.

LAPOUJADE, David. Por uma utopia não utópica? In: NOVAES, Adauto (org.). *O novo espírito utópico*. São Paulo: Edições SESC-SP, 2016. E-book.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

NOLL, João Gilberto. *Acenos e afagos*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo: 34, 2009.

SAFATLE, Vladimir. Viver sem esperança é viver sem medo ou contra a utopia. In: NOVAES, Aduino (org.). *O novo espírito utópico*. São Paulo: Edições SESC-SP, 2016. E-book.

Luiz Lopes é Doutor em Literatura Comparada pela UFMG e mestre em Teoria Literária pela mesma instituição. Professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do CEFET-MG e membro dos grupos de estudo Atlas e Mulheres na Edição. Possui publicações sobre as relações entre literatura, memória e pensamento. Autor do livro *Clarice Lispector: formas da alegria* (editora Quixote).

**Marcílio
Miguel
Oliveira**

***Tomboy: a
construção
de um corpo
queer***

***Para iniciar as reflexões
acerca de uma teoria queer,
é preciso partir do corpo e
assim tentar uma aproxima-
ção de algo que seja minima-
mente consistente para uma***

experimentação textual. Naturalmente, o ser humano deve ser considerado em suas idiossincrasias, seja o homem, seja a mulher, seja qualquer outra forma de expressão corporal que possa ser imaginada e realizada, mas antes, deve ser considerado o próprio corpo enquanto vontade de potência. Aprendemos isso com Zaratustra e, por essa razão, seguimos insistindo em valorizar os corpos, a “grande razão”, em lugar de uma razão superior, ou de uma exterioridade além-mundo. Parto, portanto, para uma reflexão que deve ter como base de referência o que disse o profeta de Nietzsche. E assim Zaratustra falava:

O corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um único sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor. Instrumento do teu corpo é, também, a tua pequena razão, meu irmão, à qual chamas ‘espírito’, pequeno instrumento e brinquedo da tua grande razão. [...] — é o teu corpo a sua grande razão, esta não diz eu, mas faz o eu. [...] Há mais razão no teu corpo do que na tua melhor sabedoria (NIETZSCHE, 2005, p. 60).

O corpo, então, é essa “grande razão” que move o eu, que o produz, segundo a própria multiplicidade do ser, com esse sentido único, o de querer realizar-se, mais e mais, em potência; este que é atravessado pelo desejo, pelo devir, pelos incessantes movimentos das forças em conflito que agem sobre os seres. E aqui, a partir de uma consciência que valoriza as expressões dos corpos, buscamos estabelecer um contato mais estreito entre a teoria *queer*, de Judith Butler, e a produção cinematográfica de Céline Sciamma, o filme *Tomboy*, de 2011. A proposta da cineasta é aproximar a temática *queer* do universo infantil: ao explorar a inocência das crianças, Sciamma consegue transmitir sinceridade e, com isso, gerar empatia no espectador. Além disso, consegue expressar a subjetividade de sua protagonista sem cair em generalizações; e aproximamos-nos do enredo do filme tendo em vista algumas das principais reflexões realizadas por Butler, tais como as que tratam das questões de sexo e gênero, das performances e das performatividades, todas elas tendo o corpo como referencial para a compreensão da teoria *queer*.

Este trabalho pretende atravessar, sobretudo, a questão do gênero, pois é a partir dele que os indivíduos vão se produzir socialmente. Segundo Butler, “[...] ‘as pessoas’ só se tornam inteligíveis ao adquirir seu gênero em conformidade com padrões reconhecíveis de inteligibilidade de gênero” (BUTLER, 2003, p. 37). Para que possamos nos aproximar um pouco mais do pensamento da autora em relação ao problema de gênero, são necessárias algumas considerações. A filósofa afirma que

O gênero é a contínua estilização de um corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de um quadro regulatório altamente rígido e que se cristaliza ao longo do tempo para produzir a aparência de uma substância, a aparência

de uma maneira natural de ser. Para ser bem sucedida, uma genealogia política das ontologias de gênero deverá desconstruir a aparência substantiva do gênero em seus atos constitutivos e localizar e explicar esses atos no interior dos quadros compulsórios estabelecidos pelas várias forças que policiam sua aparência social (BUTLER, 2003, p.33).

O gênero, assim, pode ser compreendido como uma fabricação fomentada pelo contexto civilizatório que é altamente regulado. Para compreendê-lo, é preciso compreender também os atos que o constituem, dentro de um contexto que força a adaptação dos “sujeitos” a determinadas formas sociais. A partir desse ponto, já podemos nos aproximar da obra de Céline Sciamma, tendo em vista essas primeiras considerações de Butler.

O filme *Tomboy* conta a estória de uma criança, por volta de seus dez anos, que está atravessando um processo de autodescoberta. Laure, ou Mickäel, como se apresenta às outras crianças, chega com sua família, pais (não nomeados) e irmã caçula, Jeanne, à nova casa. Aos poucos começa a interagir com as demais crianças da região, mantendo maior afinidade com Lisa, com quem começa a experimentar sua sexualidade. Vale ressaltar que existe, em um primeiro momento, uma indefinição de gênero da personagem principal, sendo esta informação sugerida ao espectador um pouco adiante no enredo. Tal indefinição se configura pelo modo como a personagem se apresenta: cabelos curtos, camiseta, bermudas e tênis. Em momento específico, como mencionado, a protagonista toma para si um novo nome, Mickäel. A partir disso vai experimentando e tentando construir outras possibilidades de ser; a criança observa e reproduz um papel social diferente do habitual, baseada no modo de agir dos outros meninos, para integrar-se ao grupo de crianças de maneira imperceptível. Ao longo do enredo, essa integração vai se mostrando bem sucedida e Mickäel se torna parte integrante daquele grupo, estando presente nas diversas atividades recreativas propostas. Mas os eventos começam a mudar de direção quando a mãe da criança descobre o que estava acontecendo e decide “retificar” o comportamento de Laure. Logo as outras crianças também descobrem o que havia acontecido e terminam por interpelar Mickäel.

É interessante perceber como as diferenças mais singulares dos corpos, sobretudo no que diz respeito aos modos de existência preferidos por eles, começam a florescer em tão pouco tempo de idade. Laure, que é também Mickäel, sente um desejo de experimentar outras maneiras de ser e decide abrir-se a essas novas possibilidades de vida. Por consequência, cumpre um esforço de subverter a rigidez de uma identidade ao buscar essas novas experiências, segundo as múltiplidades de sentidos que é o seu próprio corpo. Sem saber, despreza, em virtude e em favor, da própria afirmação do ser, a normatividade corporal estabelecida, não somente a “heterossexualidade compulsória”, mas também a definição de sexo em si, ambas ainda se mantendo profundamente enraizadas na sociedade contemporânea, lugar situacional do enredo. Céline Sciamma consegue conduzir toda essa trama de uma forma leve, construindo um território mais ou menos

seguro a partir do qual a personagem vai conquistando outros novos territórios, expandindo-se e tornando-se cada vez mais expressiva na estória, enquanto potência de vida: no ambiente doméstico, nas interações com Jeanne e seus pais, até o encontro com Lisa e, posteriormente, com as demais crianças. Tal trajetória vai abrindo-se em novas possibilidades, oferecendo-lhe oportunidades de estabelecer as diversas conexões sócias ofertadas pelo universo infantil.

Parece-nos que, ao longo de todo o desenvolvimento do enredo, o objetivo não é determinar ou posicionar a personagem (o corpo) em um lugar preferencial, mesmo que este se manifeste em contraste com uma normatividade social, ou com a própria biologia, favorecendo uma crítica comportamental, em certa medida. Consideramos, com efeito, que essa indefinição seja parte fundamental da proposta de Sciamma. Isso quer dizer que a cineasta parece não se importar com as explicações em relação ao sexo/gênero da criança, em materializar um corpo acabado, ou um que poderia ser um dia. Ao contrário, ela deixa que as coisas sigam um fluxo despretensioso, acontecendo como elas realmente são, sem que o espectador sinta a necessidade de se posicionar, buscando encontrar um enquadramento, uma normatização, possível para Laure/Mickäel. Ou seja, ela promove o desdém à norma ou, ao menos, uma tentativa de suspensão dela. Isso possibilita uma primeira aproximação aos estudos de Judith Butler, que compreende que a categorização do sexo, assim como o próprio gênero, não é uma condição natural do ser, mas uma construção sociodiscursiva. Nas palavras da filósofa,

A categoria “sexo” é, desde o início, normativa; é o que Foucault chamou de “ideal regulatório”. Nesse sentido, então, “sexo” não só funciona como norma, mas também é parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa, ou seja, cuja força regulatória é evidenciada como um tipo de poder produtivo, um poder de produzir – demarcar, circular, diferenciar – os corpos que controla. Assim, “sexo” é um ideal regulatório cuja materialização se impõe e se realiza (ou fracassa em se realizar) por meio de certas práticas altamente reguladas. Em outras palavras, “sexo” é um constructo ideal forçosamente materializado ao longo do tempo (BUTLER, 2000, p. 107).

A partir das considerações, pode-se observar que os corpos estão submetidos à normatização de sexo, uma imposição regulamentar que exerce grande influência produtiva sobre eles, que demarcam, circulam e diferenciam suas possibilidades de existência; e uma vez que exista uma circunscrição, uma estabilidade previsível, também haverá o controle desses corpos. Nesse caso, os corpos serão o resultado dos processos de normatização que incidem sobre eles. Isso pode conferir validade para pensar, tanto a categoria de sexo, quanto a de gênero. O pensamento de Butler ajuda a construir uma proposta que torna possível contrastar as duas posições. Segundo a autora:

Se o caráter imutável do sexo é contestável, talvez o próprio construto chamado 'sexo' seja tão culturalmente construído quanto o gênero; a rigor, talvez o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nenhuma. Se o sexo é, ele próprio, uma categoria tomada em seu gênero, não faz sentido definir o gênero como a interpretação cultural do sexo (BUTLER, 2003, p. 25).

Sendo assim, e levando em conta apenas essa breve aproximação, não seria possível conceber uma distinção (ou o dualismo) entre sexo e gênero, mantendo-se o entendimento de que este seja construído socialmente, sendo ele variável, e aquele seja inato, determinado biologicamente nos indivíduos, mesmo antes de seu nascimento. Em outras palavras, tanto o gênero quanto o sexo são produtos resultantes dos processos de manutenção que regulam os contextos expressivos nos espaços socioculturais. Com esse pensamento, Butler vai sinalizar para uma possibilidade de desconstrução dessas identidades rigidamente estabelecidas.

Retornando ao exemplo de Laure/Mickäel, não quer dizer que não exista, propriamente, uma regulação que oriente, ou que busque fazê-lo, a determinação do sexo/gênero da criança. Não é isso. O que se quer trazer à tona é esse estado de suspensão apresentado ao espectador a partir da composição da obra: em certa medida, existe a permissividade que deixa livre a expressão de Laure, que pode escolher a maneira como se veste, por exemplo, a cor do quarto (azul), sem ser interpelada por isso. Laure goza também de autonomia para sair e encontrar-se com as demais crianças, o que se expressa na cena em que a mãe lhe presenteia com as chaves de casa. Sciamma não nos pressiona à escolha e, com efeito, a história satisfaz-se sem que uma escolha precise ocorrer. Mesmo quando Laure está em ambiente doméstico, interagindo com sua irmã caçula, na maior parte das vezes, não se percebe a manifestação da violência regulatória dos corpos. Ali existe, tão somente, uma singularidade, uma sinalização para a livre manifestação da própria diferença. Em outras palavras, a personagem é percebida e aceita tal como ela se apresenta, como uma florescência de vida. Contudo, é importante ressaltar que uma afirmação dos corpos não pode estar dissociada, também, de uma resistência à norma, esta que se empenha em estratificar os corpos. Tampouco pode haver qualquer resistência sem que haja, também, uma força que contribua para o apequenamento desses mesmos corpos: uma vez que haja a necessidade de afirmação, em favor de si mesmos, os corpos, certamente, estarão resistindo às forças de dominação. Nesse sentido, a normatização de sexo/gênero cumprirá o papel de criar "sujeitos determinados", ditando, e sempre reafirmando, o que deve ser o sujeito mulher e o sujeito homem, tanto em forma quanto em função (biológica e social), transformando todo o restante, tudo aquilo que não está dentro das duas definições, em seres abjetos. Tais processos de determinação é que vão extrair da própria multiplicidade da vida um ideal de humano, segundo a determinação compulsória da dualidade de sexo/gênero. No contexto, Butler explica que:

[...] essa matriz excludente, pela qual os sujeitos são formados, requer a produção simultânea de um domínio de seres abjetos, aqueles que ainda não são “sujeitos”, mas que formam o exterior constitutivo do domínio do sujeito. O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas “não-vivíveis” e “inabitáveis” da vida social que, não obstante, são densamente povoadas por aqueles que não alcançam o estatuto de sujeito, mas cujo viver sob o signo do “inabitável” é necessário para circunscrever o domínio do sujeito. Essa zona de inabitabilidade vai constituir o limite que circunscreve o domínio do sujeito; ela constituirá esse lugar de pavorosa identificação contra a qual – e em virtude da qual – o domínio do sujeito circunscreverá sua própria reivindicação por autonomia e vida (BUTLER, 2000, p. 155).

Assim, podemos compreender que o domínio dos sujeitos não pode produzir-se sem que haja, também, o domínio dos seres abjetos, sendo a própria existência destes o ponto de partida para o surgimento daqueles, tendo em vista uma seleção de idealidades fundantes da própria matriz social de indivíduos que se deseja produzir. Nesse sentido compreendemos que os seres abjetos são, por excelência, a própria manifestação de uma diferença, na qual a vida exerce sua potência mais afirmativa, e a modelagem do sujeito torna-se uma prática que se propõe a frear os movimentos de expansão dos corpos que se afirmam a partir da própria diferença. Pode-se tomar partido desses seres abjetos segundo as considerações de Guacira Lopes Louro (2004), que ajuda a compreender a efetividade desses corpos a partir da elevação do termo *queer*. Segundo a autora,

Queer é estranho, raro, esquisito. *Queer* é, também, o sujeito da sexualidade desviante — homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, *drags*. É o excêntrico que não deseja ser “integrado” e muito menos “tolerado”. *Queer* é um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência; um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do “entre lugares”, do indecível. *Queer* é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina (LOURO, 2004, p. 7 - 8).

Há, portanto, uma apropriação do termo *queer*, juntamente com sua resignificação, não mais como uma prática linguística a favor da degradação^[1] da vida, mas como elemento capaz de abranger as diferenças manifestadas pelos corpos abjetos no contexto expressivo social. Justamente a partir dessa apropriação, pode-se avançar em expressividade, pois “*queer* adquire todo o seu poder precisamente através da invocação reiterada que o relaciona com acusações, patologias e insultos” (BUTLER, 2002, p. 58). Nesse sentido, a palavra se desqualifica como função depreciativa dos corpos para se converter em ação afirmativa em favor da vida, da criação do ser, segundo sua própria forma de existir, em detrimento das circunscrições normativas que buscam produzir corpos limitados pelos modos de existência instituídos pelos mecanismos de

controle. Pode-se entender ainda que “a política *queer* [...] adota a etiqueta da perversidade e faz uso da mesma para destacar a ‘norma’ daquilo que é ‘normal’, seja heterossexual ou homossexual. *Queer* não é tanto se rebelar contra a condição marginal, mas desfrutá-la” (GAMSON, 2002, p. 151). É possível completar esse raciocínio com as considerações de Jagose:

De um modo geral, *queer* descreve aqueles gestos ou modelos analíticos que dramatizam incoerências nas relações alegadamente estáveis entre sexo biológico, gênero e orientação sexual. Resistindo a esse modelo de estabilidade — que reivindica a heterossexualidade como sendo sua origem, quando é, na verdade, o seu efeito — *queer* estabelece a divergência entre sexo, gênero e desejo. [...] Seja uma performance de travesti, ou uma desconstrução teórica, o *queer* localiza e explora as incoerências nesses três termos que estabilizam a heterossexualidade. Demonstrando a impossibilidade de qualquer sexualidade “natural”, ela questiona até mesmo termos, aparentemente, não problemáticos como “homem” e “mulher” (JAGOSE, 1996, p. 3)[2].

O *queer*, então, presta-se a desestabilizar as coerências normativas de sexo, gênero e orientação sexual. Explora essas incoerências e, ao mesmo tempo, questiona a naturalidade da sexualidade, colocando em dúvida, até mesmo, as determinações já normalizadas. Nesse sentido, Laure/Mickäel, até onde se pode compreender, é um corpo *queer* em processo de desenvolvimento, de descoberta. A criança busca estabelecer contato com o meio social para construir e desfrutar sua própria existência, experimentando e posicionando-se da maneira que se sente mais confortável. Para Butler (2003), esse processo pode ser compreendido como sendo manifestações dos “atos performativos de gênero”, uma vez que eles se dão pela expressão social dos corpos que se produzem, reiteradamente, no tempo. Tais corpos se dispõem de forma desatrelados das identidades rígidas, ditas naturais, que buscam determinar o ser a partir de uma inconcebível anterioridade social. Butler deixa mais claro suas considerações, em relação às definições e implicações da performatividades. Segundo a autora:

[...] o gênero é sempre um feito, ainda que não seja obra de um sujeito tido como preexistente à obra. No desafio de repensar as categorias do gênero fora da metafísica da substância, é mister considerar a relevância da afirmação de Nietzsche, em *A genealogia da moral*, de que “não há ‘ser’ por trás do fazer, do realizar e do tornar-se: o ‘fazedor’ é uma mera ficção acrescentada à obra — a obra é tudo”. Numa aplicação que o próprio Nietzsche não teria antecipado ou aprovado, nós confirmaríamos como corolário: não há identidade de gênero por trás das expressões de gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias “expressões” tidas como seus resultados (BUTLER, 2003, p. 48).

Ou seja, o gênero só pode ser constituído a partir da performatividade, produzindo-se por meio das expressões dos corpos; estes, por suas vezes, não podem ser anteriores às suas expressões individuais, mas são um produto de suas próprias expressões (re)afirmadas ao longo do próprio tecido social. Em outras palavras:

[...] atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem *na superfície* do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são performativos, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar, são *fabricações* manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo *performativo* sugere que ele não tem *status* ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade (BUTLER, 2003, p. 194).

O que se percebe do corpo, segundo Butler, é “puramente” a expressão (corporal e discursiva), e tudo o que ele expressa, torna-se o seu ser, sua forma de vida preferencial, por assim dizer. Dessa maneira, é possível compreender que nem o gênero, ou o próprio sexo, são o corpo em si. Trata-se, na verdade, de um fabricar-se, performativamente, no mundo. Nesse sentido, Laure/Mickäel busca se amplificar enquanto ser social dentro desse novo território infantil, criando suas conexões e perfazendo-se em performatividades. Os desejos de mudança da criança, ou de rompimento com o jugo de determinações sexuais compulsórias, vão se intensificando e produzindo novas maneiras de adaptação àquele novo ambiente de sociabilidade: Mickäel, a partir dos primeiros encontros com as demais crianças, dedica-se a observar o comportamento dos meninos do grupo, e logo passa a apropriar-se dele também. Nesse contexto, pode ser observado algo que se aproxima de uma performatividade: ao observar os meninos jogando futebol, começa a perceber seus modos de agir, expressões e trejeitos: as cuspidas no chão, os modos de falar, os contatos físicos etc.

Em busca de uma legitimidade, Laure/Mickäel tenta, efetivamente, reproduzir o gênero masculino (infantil), incorporando as expressões dos meninos ao seu próprio repertório expressivo. Cabe, entretanto, saber se é, verdadeiramente, uma performatividade, pois podem ser percebidos alguns problemas a se enfrentar. Primeiramente, é preciso pensar sobre o ato da imitação em si, e nesse sentido, Butler (2020, não paginado) afirma que: “a *performatividade* não é nem um jogo livre nem uma forma teatral de apresentação de si, tampouco pode ser simplesmente equiparada a uma *performance*”. Aqui já se percebe um problema, pois já observamos a ação de um sujeito por traz das expressões da criança: ao retornar ao enredo, podemos recuperar a cena em que Laure, sozinha no banheiro, observa seu corpo no espelho, verificando suas formas corporais para certificar-se de que poderia jogar futebol, sem camiseta, com as outras crianças, em seguida reproduz (pratica) a ação de um dos meninos, as

cuspidas observadas no último encontro, na pia do banheiro; na presença das outras crianças, vai reproduzir esse comportamento, cuspidando também no chão durante a partida de futebol. Em outro momento, após ser convidada por Lisa para brincar com os amigos no lago, Laure/Mickäel, mais uma vez, busca adaptar-se à situação: transforma seu maiô em sunga e faz para si, de massinha de modelar, um simulacro de órgão sexual masculino e se compraz, pelo êxito do projeto, ao se olhar no espelho.

Nessas situações podem ser percebidos alguns posicionamentos em que as ações deliberadas da personagem ganham consistência e realmente contribuem para uma integração social satisfatória com as demais crianças. Ao refletirmos sobre todas essas circunstâncias, recuperamos, mais uma vez, o que Butler (2020) afirma em relação à performatividade.

[...] a *performatividade* não pode ser entendida fora de um processo de iterabilidade, uma repetição regulada e restritiva de normas. E essa repetição não é realizada por um sujeito; essa repetição é o que permite a um sujeito existir como tal e o que constitui sua condição temporal (BUTLER, 2020, não paginado).

Em outras palavras, é preciso uma reiteração constante de expressões de gênero para se cumprir uma performatividade, sem que tais expressões sejam guiadas por um sujeito de maneira deliberada, reproduzindo-as segundo suas próprias conveniências expressivas. Resumidamente, pode-se compreender que a performatividade é o poder reiterativo do discurso que é responsável pela materialização do sexo. E se, efetivamente, considerarmos a teoria de Butler, podemos assumir um pequeno desvio de rota, em relação à performatividade assumida por Laure/Mickäel, pois alguns “pré-requisitos”, digamos assim, acabam não sendo atendidos. Mas, por outro lado, sabemos da existência da inconformidade de sexo/gênero em relação aos desejos manifestados pela criança. Não se trata, portanto, de abandonar o conceito de performatividade, mas de buscar uma melhor compreensão desse conceito. É possível, por exemplo, fazer uma experimentação de raciocínio e dizer que estamos diante de uma “imitação”, uma *performance*, em relação ao gênero, guardadas as suas distinções, naturalmente.

Butler (2003 p. 195-198) discorre sobre a questão da *performance* tendo como figura expressiva o drag[3], que estiliza, de maneira exagerada, as características e estereótipos de sexo e gênero em seu personagem, sendo, o sexo e o gênero, sempre opostos aos do próprio artista performativo. Para a filósofa, as imitações de sexo/gênero, quando performados artisticamente, não excedem os limites de uma paródia, pois não existe nelas qualquer intenção de sobrepor o “gênero primeiro” em favor de outro. Ao contrário, o que ocorre é a substituição de uma “coerência heterossexual” pela “desnaturalização” de sexo e de gênero, por meio de uma *performance* que denuncia sua própria distinção (BUTLER, 2003, p. 196-197). Diante disso, parece fácil perceber que a *perfor-*

mance não se aplica, necessariamente, ao “problema” de Laure/Mickäel; o que a criança expressa não tem qualquer relação direta com a “paródia de gênero”, mesmo que exista, em certa medida, uma “teatralidade clandestina” em suas expressões. Entretanto, existe a intenção deliberada de realizar uma substituição de sexo/gênero, com o objetivo de ocultar (disfarçar) o corpo, sua anatomia, das forças de intervenção que operam em favor de uma imposição normativa.

Tal imposição é assimilada, conservada, reiterada e disseminada ao longo do tecido social. Os corpos, influenciados por essa imposição normativa, são inscritos no “domínio do sujeito”, normatizados compulsoriamente, e, além disso, tornam-se agentes de manutenção desse sistema de dominação. Isso pode ser percebido nas próprias atitudes dos meninos do grupo, quando descobrem que Mickäel, possivelmente, seria uma menina: eles o perseguem em busca de esclarecimentos em relação à conformidade entre seu sexo e sua aparência manifestada e, nesse momento, Mickäel se torna um “ser abjeto”, dentro do contexto social; é o olhar das outras crianças que vai cumprir o papel de (des)estratifica-la, deslocando, violentamente, esse “corpo estranho”, do “domínio do sujeito”, para a marginalidade da indefinição, ou melhor, para a “inabitabilidade da vida social”. Mas ao se metamorfosear em Mickäel, a protagonista parece ter, em certa medida, consciência dos perigos de sua aventura. Ao menos sabia que estava adentrando um território que não era autorizado a ela e, por essa razão, precisava permanecer incólume em meio às outras crianças.

Compreende-se, portanto, que a protagonista precisará atravessar os domínios da performatividade, readaptando-se a ela, e flertar com um tipo peculiar de *performance*, justamente para manter-se oculta dos mecanismos de controle social. Mickäel é essa nova expressão do corpo, ainda em desenvolvimento, buscando ser aceito pelas outras crianças, reinventando seu próprio modo de ser, ao mesmo tempo em que tenta encobrir os rastros que denunciam sua própria diferença. Mickäel é, também, o resultado de uma expressão infantil, um “gênero inventado”, mas antes é a manifestação de um desejo que subverte as estruturas de um discurso instaurador e mantenedor de uma rigidez de sexo/gênero e da dualidade (masculino e feminino) que, por sua vez, também é uma invenção. Nesse mesmo sentido Butler explica que

Se a verdade interna do gênero é uma fabricação e se um gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos, então parece que os gêneros não podem ser nem verdadeiros e nem falsos, mas são apenas produzidos como efeitos de verdade de um discurso de identidade primária e estável (BUTLER, 2003, p.195).

Ou seja, o gênero é uma invenção produzida pelos discursos hegemônicos, como já mencionamos, sob os quais “uma verdade” se afirma e se impõe sobre os corpos, ao longo do tecido social. Se ele é, de fato, inventado, não pode ser uma invenção livre, marcada pela subjetivação; precisa estar alinhada

do aos mecanismos de controle social, pois a desordem dificulta a manutenção dos corpos. Em outras palavras, somente o discurso hegemônico pode decidir os valores, os sexos/gêneros etc. Qualquer ação, expressão que se volte contra tais ordenações compulsórias, torna-se uma afirmação, uma transvaloração dos sentidos, dos valores, do corpo.

O caso de Laure ajuda numa reflexão sobre as implicações dos discursos sobre os corpos; desde sua concepção eles são submetidos a uma definição compulsória de sexo/gênero, vestimentas, orientação sexual etc. O corpo é “generificado”, mobilizado pelas expectativas sociais, antes mesmo de surgir um desejo de querer ser. Laure/Mickäel, pela inconformidade, posiciona-se afirmativamente em relação ao mundo, subverte os ditames de uma normatividade a partir das experiências de descoberta que vivencia. Além disso, a personagem se mostra como uma indefinição intencional: corpo sem finalização, sempre em processo de ser, mas não o sendo, estando aberto às possibilidades de vida. Mas a cada avanço, a criança se expõe às forças de regulação dos corpos, precisando se (re)configurar para driblá-las. Correndo o risco de tornar-se um ser abjeto, circula pelos limites da suspeita, buscando sua legitimidade social. No entanto, a partir desses desafios, a personagem se expande. Ela cria seus próprios mecanismos de ação utilizando-se de performances singulares e apropriando-se de uma performatividade fabricada por ela mesma. Mickäel é a imposição do corpo sobre um corpo outro, que é pré-fabricado (Laure), mas ambos fazem parte de uma multiplicidade que é o próprio corpo, aquela “grande razão” explicada por Zaratustra. Se os corpos se manifestam em multiplicidades, então é preciso que eles, ocasionalmente, percam ou mudem seus sentidos para que possam adquirir outros novos, e que estes possam ser revolucionários.

Notas

1. *Queer. strange, unusual, or not expected* — Segundo o *Cambridge Dictionary* (dictionary.cambridge.org).

2. Os artistas performáticos que personificam a figura do drag, tanto “*queen*”, quanto “*king*”, não precisam, necessariamente, possuir orientação sexual específica. A relevância do personagem está, justamente, na “expressão de gênero” exagerada.

Referências

BUTLER, Judith. *Corpos que importam: os limites discursivos do "sexo"*. São Paulo: n-1 edições, 2020. E-book.

BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo"*. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 151-172.

BUTLER, Judith. *Críticamente subversiva*. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*. Barcelona: Icaria editorial, 2002, p. 55-81.

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

GAMSON, Joshua. *Deben autodestruirse los movimientos identitarios? Un extraño dilema*. In: JIMENEZ, Rafael M. Mérida. *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*. Barcelona: Icaria editorial, 2002, p. 141 a 172.

JAGOSE, Annamarie. *Queer Theory: An Introduction*. New York: New York UP, 1996.

LOURO, Guacira Lopes. *O corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. *Dos desprezadores do corpo*. In: *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. 13. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

TOMBOY. Direção: Céline Sciamma. Produção: Bénédicte Couvreur. França: Pyramide Distribution, 2011. Telecine.

Marcílio Miguel Oliveira é mestrando em Estudos de Linguagens pelo Programa de Pós-graduação do CEFET-MG e membro do grupo de estudos Literatécnica Virtual.

**Mariana
Ferreira
Valentin da
Silva**

**Ressignificação
cinematográfica
do fracasso em
corpos periféricos:
uma análise do fil-
me Temporada de
André Novais
Oliveira**

**São corpos políglotas cheios de referência e
mais resistentes, né? Não há outra opção.**

(GRACE, 2017)

A periferia e as salas de cinema

Ao longo da história do cinema, foi possível notar as grandes telas como vitrines da representação artística da sociedade. No entanto, estudos nos últimos anos se voltam cada vez mais para questionamentos sobre como essa representação acontece, quando ela acontece e para quem ela acontece. O mapeamento do cinema brasileiro, nas últimas duas décadas, apresentado por Candido *et al.* (2021), enfatiza que as produções nacionais têm promovido um perfil de personagens que é majoritariamente branco, masculino, heterossexual e sudestino. Os autores explicam que, apesar de ser um perfil brasileiro, é um perfil que evidencia o país enraizado em sexismo, branquitude e preconceito regional.

A recente eleição de uma agenda de governo que contraria os debates feministas e antirracistas reforça o caráter de urgência de mapear e questionar as severas assimetrias que constituem o Brasil como país – e que são explicitamente difundidas e reforçadas nas salas de cinema (CANDIDO, 2021, p. 15).

É notável uma crise institucional que afeta o cinema brasileiro neste momento, especialmente em virtude das intervenções estimuladas pelo governo de Jair Bolsonaro, Presidente da República em exercício, que sugerem “filtros” para a seleção de projetos e alterações de políticas da Agência Nacional de Cinema (ANCINE), como aponta Silva (2020). Em contraste, os últimos anos indicavam mudanças promissoras do perfil representado nas narrativas cinematográficas e do alcance da cultura audiovisual no Brasil.

As políticas de fomento ao cinema e ao audiovisual brasileiros, com aportes estaduais e federais, foram responsáveis pelo crescimento dos números de produções, de público, e de salas exibidoras (cf. ANCINE, 2017). Por meio delas, alguns grupos e sujeitos, muitas vezes marginalizados, inseriram-se no universo estético do cinema (SILVA, 2020, p. 180).

Nesse sentido, é importante dar atenção às iniciativas artísticas que contrariam o padrão de produções cinematográficas e apresentam corpos dissidentes em suas narrativas fílmicas. Uma dessas iniciativas brasileiras, que vem cada vez mais conquistando reconhecimento internacional, é a Filmes de Plástico, uma produtora mineira de Contagem, hoje sediada em Belo Horizonte, criada em 2009 e formada pelos diretores André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurílio Martins e pelo produtor Thiago Macêdo Correia. Os fundadores se conheceram na Escola Livre de Cinema de Belo Horizonte e criaram uma conexão quando perceberam algo em comum: todos eram moradores da periferia de Contagem. Em entrevista à *Afronta!*, série documental de Juliana Vicente para a Netflix, André Novais Oliveira diz

E tinha essa coisa de pensar... Por que todos os filmes são feitos em Belo Horizonte? E são feitos numa Belo Horizonte que é bem conhecida de novela, de lugares mais centrais. Ou de bairros até de classe média alta. Então a gente vai fazer no bairro. Foi um movimento natural das coisas. Vem na minha cabeça (...) ter coisas do dia a dia da periferia. Muito que eu vivi, que as pessoas vivem, e que às vezes parecem banais, mas pra mim são muito ricas para serem olhadas (ANDRÉ, 2017).

A produtora contagense ficou conhecida por trabalhar com um elenco composto principalmente por atores não profissionalizados, moradores das comunidades onde os filmes eram gravados, e, muitas vezes, esse grupo era formado pelos familiares da equipe da Filmes de Plástico. O olhar dos corpos da periferia é uma influência marcada nas obras dos cineastas. Além disso, André Novais Oliveira e Gabriel Martins refletem a experiência do corpo negro em seus filmes, como explica Oliveira:

Eu já tinha ido em alguns festivais, alguns festivais até internacionais. Tem essa coisa também de pensar como um homem negro, de periferia e tal, de Contagem. Estar lá é uma coisa que na verdade eu fico refletindo até hoje. Tem toda essa questão racial também, né? De ter a coisa dos personagens negros tratados com respeito, dentro dos filmes e tal. A coisa da periferia ser tratada com respeito também (ANDRÉ, 2017).

Em seu episódio no *Afronta!*, Gabriel Martins afirma uma forte sensação de descoberta entre a nova geração mineira de cineastas negros, artistas que finalmente podem filmar coisas que ainda não foram exibidas nas grandes telas, “Não me interessa fazer um filme sobre um personagem branco ou um homem branco em crise. Essa personagem pra mim já esteve em 99% dos filmes. Eu quero fazer um personagem que talvez represente outras realidades” (GABRIEL, 2017). Esse posicionamento dos diretores da produtora é espelhado nas escolhas das narrativas que serão contadas, da equipe envolvida por trás das câmeras e também nos rostos que darão vida às personagens.

A maioria da população passa por dificuldades financeiras, a maioria da população é negra. A gente tem uma população que, eu acredito, a maioria seja mulheres. Eu penso que hoje representar personagens negros, narrativas negras, é uma certa responsabilidade de uma certa renovação do olhar que a gente tem. A história negou isso, então acho que agora é importante e ponto. A gente não pode ser uma exceção mais (GABRIEL, 2017).

As falas dos cineastas da Filmes de Plástico colocam em foco o poder da resistência dos corpos dissidentes que ocupam espaços historicamente negados às pessoas marginalizadas, colocadas não apenas em uma periferia urbana, mas também cultural. Como a arte foi por muito tempo controlada pela elite, a pro-

dução cinematográfica na periferia é um ato de resistência, de teimosia, de luta por espaços culturais mais igualitários, explica André Novais Oliveira:

Na Filmes de Plástico, volta e meia, a gente conversa. Eu falei: 'Cara, a gente é de periferia, a gente é pobre e a gente tá no meio de uma coisa tão de elite. De certa forma, a gente está aqui meio de teimosia. Mas ao mesmo tempo a gente brinca com isso. Eu falei 'Não, véi, a gente tem que estar aqui.'. A gente tem que ter o negro retratado com o respeito que ele merece (ANDRÉ, 2017).

O fracasso em Temporada

Lançado em 2018, *Temporada* é o segundo longa-metragem da Filmes de Plástico e o primeiro dirigido e escrito por André Novais Oliveira, contando com a parceria de Gabriel Martins, Maurilio Martins e Thiago Macêdo Correia na produção. Nesse filme, a protagonista Juliana, vivida por Grace Passô, se muda de Itaúna, interior de Minas Gerais, para a periferia de Contagem (figura 1), cidade da região metropolitana de Belo Horizonte. Após ser convocada por um concurso público para atuar no combate a endemias no bairro Amazonas, Juliana aluga um barracão na periferia e começa seu novo trabalho.

Figura 1: Juliana chega na rua de sua nova casa



Fonte: TEMPORADA, 2018.

No decorrer do filme, a protagonista conhece novas pessoas e vive situações inéditas que começam uma mudança em sua vida. Ao mesmo tempo em que deve lidar com as transformações, ela enfrenta dificuldades no relaciona-

mento com o marido que ainda está em Itaúna e deve se mudar para Contagem em breve. Diversos pontos da narrativa se relacionam com a ideia de fracasso e, a este trabalho, interessa a apresentação desses elementos.

Jack Halberstam (2011) propõe uma perspectiva artística *queer* que associa o fracasso a práticas anticapitalistas, não conformidade, estilos de vida não reprodutivos e crítica ao sistema. Essa abordagem é cara aos estudos que contemplam corpos dissidentes, pois compreende que histórias liberais foram solidificadas ao longo dos séculos por narrativas políticas de triunfo, desenvolvimento e sucesso, enquanto as histórias radicais contam com um passado menos organizado que transmite legados de fracasso e solidão como consequência de homofobia, racismo e xenofobia.

Ao explorar as correntes teóricas e os movimentos sociais que procuraram questionar o poder das elites, Halberstam ressalta a tendência desses grupos de se colocarem numa posição de indivíduos iluminados, heróis que conseguem compreender melhor a opressão das massas. Perdendo seu foco nos próprios processos de dominação, como é notável no feminismo branco, por exemplo, esses grupos “se imaginam no espaço heroico de indivíduo que entende melhor do que as massas oprimidas sobre as quais teoriza” (HALBERSTAM, 2011, posição 2533, tradução minha).

Com essas considerações em mente, Halberstam reúne contribuições de teóricas como Babs, Spivak e Mahmood, afirmando que “os feminismos marginais assumem a forma não de tornar-se, ser e fazer, mas de modos sombrios, de desfazer, inadequar e violar” (HALBERSTAM, 2011, posição 117, tradução minha). Dessa maneira, o autor destaca estudos feministas que recusam soluções generalistas e posicionamentos heroicos, um feminismo que não se propõe salvar os outros, mas que encontra propósito em seu próprio fracasso.

Assim como Babs, e também como Spivak e Mahmood, proponho que feministas recusem as opções conforme são oferecidas — liberdade em termos liberais ou morte — a fim de pensar em um arquivo marginal de resistência, tal que não utilize a linguagem de ação ou *momentum*, mas como alternativa, que se expresse em termos de retirada, recuso, passividade, inadequação, deixar de ser. Isso poderia ser denominado feminismo anti social, uma forma de feminismo que se preocupa com a negatividade e com a negação (HALBERSTAM, 2011, posição 2561).

Halberstam explica que não é possível fazer comparações simples entre corpos ex-escravizados e minorias sexuais, mas nota que existe alguma semelhança na maneira como corpos dissidentes produzem narrativas por um caminho de dor e fracasso. Esses percursos são muito mais frequentes que os caminhos de glória e libertação heroica, comuns nas narrativas masculinas brancas heterossexuais. A partir dessa perspectiva, é possível observar que a narrativa apresentada em *Temporada*, focada em uma mulher negra na periferia, pode ter uma relação não óbvia, mas profunda com o fracasso.

Primeiramente, na esfera do trabalho, a protagonista Juliana é convocada por um concurso público depois de pensar que não seria mais chamada, pois havia feito a prova há tanto tempo que acreditava não ser mais o edital válido. Em conversa com os colegas de trabalho, o cargo de agente de combate a endemias é diversas vezes colocado como um trabalho de fracasso, pois não há uma boa remuneração e as pessoas ficam facilmente acomodadas com o serviço. Russão, colega de Juliana, é assertivo com a amiga ao dizer que ela não deveria ficar ali por muito tempo, não deveria seguir o exemplo do colega Hélio que estava naquele emprego há quinze anos.

Com a mudança, Juliana também passou a morar em uma casa menor que sua moradia anterior em Itaúna. A nova residência é um barracão que Juliana aluga com a ajuda de sua prima e, mesmo assim, a protagonista enfrenta dificuldades para pagar o aluguel à locatária. Refletindo a ideia de algo temporário, os cômodos da casa ainda são improvisados, repletos de caixas da mudança. A cama, por exemplo, é um colchão no chão (figura 2), várias roupas ainda estão empacotadas e o interior da casa é mal iluminado. Como explica Brooks (2006 apud HALBERSTAM, 2011), a escuridão pode ser usada como uma estratégia interpretativa, “lançada de espaços sombrios, de experiências de dor ou de exclusão; escuridão é o terreno do fracassado e do miserável” (HALBERSTAM, 2011, posição 2024), o que, nessa narrativa, evoca vários fantasmas que precisarão ser enfrentados pela protagonista.

Figura 2: Juliana procura cobertores em caixas da mudança.



Fonte: TEMPORADA, 2018.

Um dos fantasmas do passado de Juliana é compartilhado com a prima enquanto as duas bebem juntas à noite (figura 3). Pela primeira vez, Juliana con-

ta a alguém a experiência traumática de sofrer um aborto espontâneo depois de um acidente de carro. A protagonista confia que, quando descobriu a gravidez, a única que teve, não esperava aquela gestação ou sentia certeza sobre seus sentimentos com aquela notícia, ao contrário do marido, que estava eufórico com a perspectiva de ter uma criança. O acidente impactou profundamente Juliana, além de afetar a relação com o marido. Esses acontecimentos estão diretamente relacionados à sociedade patriarcal e hetero reprodutiva na qual, se uma mulher não cumpre seu “papel reprodutivo”, ela falhou.

Figura 3: Juliana conta à prima sobre seu acidente.



Fonte: TEMPORADA, 2018.

Como explica Halberstam, por muito tempo, a compreensão do que é ser mulher estava intrinsecamente ligada a ser mãe, o que impactou gerações de mulheres com o peso do fracasso imposto pela não maternidade. Esse impacto parece refletir a aflição de Juliana ao ver que o marido parou de responder suas mensagens e largou seu trabalho em Itaúna, desaparecendo completamente sem deixar maiores explicações (figura 4). O sumiço do cônjuge de Juliana é uma atitude normalizada pelo patriarcado, não causa estranhamento e, muitas vezes, é até esperado que um homem deixe a família em meio a turbulências de relações conjugais e extraconjugais, especialmente no contexto periférico. No fim, à mulher é atribuída a responsabilidade pelo “fracasso” do lar.

Figura 4: Juliana procura o marido em Itaúna.



Fonte: TEMPORADA, 2018.

A potência do tempo

Apesar da atmosfera de fracasso negativo construída ao longo da narrativa fílmica, em *Temporada*, há uma virada sobre a perspectiva do fracasso na vida de Juliana. Considerando que o fracasso do gênero pode significar uma libertação da pressão de atingir os ideais para a mulher no patriarcado, não ter sucesso nesse sentido pode proporcionar prazeres inesperados às mulheres. Halberstam explica que a arte *queer* do fracasso pode conectar o ser *queer* com uma negatividade que, em vez de rejeitar, “reivindica conceitos como vazio, futilidade, limitação, ineficiência, esterilidade, improdutividade” (HALBERSTAM, 2011, posição 2286, tradução minha).

A cena final de *Temporada* mostra uma mudança no olhar sombrio sobre a vida de Juliana. Após passar o dia em uma cachoeira com os amigos, na volta para casa, o carro deles estraga e é preciso empurrar o veículo para que saiam dali. É possível inferir que, enquanto os amigos empurram o carro e Juliana assume a direção, é construída uma relação com a vida da protagonista. A partir das mudanças enfrentadas e com um “empurrão” dos amigos, Juliana consegue assumir o controle da sua vida e administrar os fracassos que a integram. Enquanto Juliana controla a direção, seu rosto reflete a luz do sol, há expressões mistas no rosto da protagonista, mas, naquele momento, ela está iluminada (figura 5).

Figura 5: Juliana dirige carro com problemas mecânicos.



Fonte: TEMPORADA, 2018.

Por fim, é interessante resgatar a fala da atriz Grace Passô para o seriado *Afronta!*, no qual a atriz comenta a perspectiva única do corpo negro periférico que é constituído por uma história de marginalização sistêmica.

É uma mistura tão profunda, é uma mistura de quem experimenta ou teve que experimentar tudo. E daí produziu uma outra coisa que eu não sei o nome, que está em outro tempo já. Que é exatamente o contrário dessa perspectiva do colonizador, que é uma só, né? Que é de quem vem pra matar e pegar. É uma perspectiva de quem está do outro lado, é de quem recebeu o colonizador, sobreviveu a ele, aprendeu a música dele, não deixou a sua morrer, se apaixonou pelo colonizador, cuspiu nele, está correndo atrás pra cuidar do que aconteceu no passado, ao mesmo tempo aqui no futuro sabe que está tudo junto. São corpos políglotas cheios de referência e mais resistentes, né? Não há outra opção (GRACE, 2017).

Como destaca Passô, as narrativas criadas por pessoas negras e periféricas carregam uma experiência única que permite a produção de uma arte que absorve o fracasso e o subverte, criando espaços de sobrevivência na negatividade, na limitação. *Temporada* é um exemplo de como as mudanças ao longo do tempo são reflexos da potência dos corpos dissidentes, corpos em resistência e expansão. O filme revela a motivação dos integrantes da Filmes de Plástico, essas histórias não podem ser raras, a potência da arte de corpos dissidentes deve ser máxima.

Referências

ANCINE. *Uma nova política para o audiovisual: Agência Nacional de Cinema, os primeiros 15 anos*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 2017. Disponível em: https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/livros/ANCINE%2015%20ANOS%20WEB%20FINAL_em%20baixa2.pdf. Acesso em: 15 jan. 2020.

ANDRÉ Novais (Temporada 1, ep. 10). *Afronta!* [Seriado]. Direção: Juliana Vicente. São Paulo: Preta Portê Filmes, 2017. 13 min, son., color. Disponível em: <http://netflix.com/title/81331067>. Acesso em: 16 abr. 2021.

CANDIDO, M. R. et al. Gênero e raça no cinema brasileiro. *Revista brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 36, n. 106, 2021. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v36n106/1806-9053-rbc-soc-36-106-e3610611.pdf>. Acesso em: 12 maio 2021.

GABRIEL Martins (Temporada 1, ep. 5). *Afronta!* [Seriado]. Direção: Juliana Vicente. São Paulo: Preta Portê Filmes, 2017. 12 min, son., color. Disponível em: <http://netflix.com/title/81331067>. Acesso em: 16 abr. 2021.

GRACE Passô (Temporada 1, ep. 12). *Afronta!* [Seriado]. Direção: Juliana Vicente. São Paulo: Preta Portê Filmes, 2017. 13 min, son., color. Disponível em: <http://netflix.com/title/81331067>. Acesso em: 16 abr. 2021.

HALBERSTAM, Jack. *The queer art of failure*. Durham: Duke University Press Books, 2011.

SILVA, G. de A. B. da . Contagem como o coração do mundo, através do olhar da produtora Filmes de Plástico. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, [S. l.], v. 30, n. 3, p. 179–200, 2020. DOI: 10.35699/2317-2096.2020.25613. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/25613>. Acesso em: 10 maio 2021.

TEMPORADA. Direção: André Novais Oliveira. Produção: André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurilio Martins e Thiago Macêdo Correia. *Contagem: Filmes de Plástico*, 2017. 106 min, son. color. Disponível em: <http://netflix.com/title/81042801>. Acesso em: 16 abr. 2021.

Mariana Ferreira Valentin da Silva é mestranda em Estudos de Linguagens pelo Programa de Pós-graduação do CEFET-MG com bolsa DPPG-CEFET-MG. Possui graduação em Letras (Tecnologias de Edição) pelo CEFET-MG (2018). Atualmente desenvolve pesquisa sobre as obras dos diretores Wim Wenders e Yasujiro Ozu, sob orientação da Profa. Dra. Mírian Sousa Alves, na Linha I - Literatura, Cultura e Tecnologia, do POSLING.

Miguel Fernandes Pereira

Usando a máscara: Yukio Mishima e a arte queer do fracasso

1. Introdução

O objetivo deste ensaio é evidenciar a ubiquidade do queer cuja presença se

encontra no pensamento e produção artística até de indivíduos assumidamente tradicionalistas e de extrema direita. Essa presença reflete a relação entre a homossexualidade, o sadomasoquismo, o fascismo e o conservadorismo. Mishima é amplamente conhecido por sua tentativa de golpe de estado para restaurar a autoridade do imperador do Japão e subsequentemente seu suicídio ritual por meio do *seppuku*, sua defesa do código do *bushido* e tendências fascistas. O autor também escrevia romances semi autobiográficos em que, frequentemente, os protagonistas eram jovens gays que escondiam sua sexualidade para cumprir um papel de gênero masculino imposto pela ideologia guerreira do Japão Imperial, anterior e durante a Segunda Guerra mundial. Estes atributos aparentemente contraditórios de Yukio Mishima serão trabalhados no ensaio com a finalidade de mostrar que o *queer* pode estar presente até em indivíduos que pré datam o movimento ou fazem parte de ideologias que o rejeitam.

Pretende-se então realizar uma análise anacrônica de *Confissões de uma máscara* (1974), identificando elementos pertencentes à teoria *queer*, como a relação entre sexo, gênero e sexualidade, a performatividade de gênero, o sadomasoquismo e a identidade homossexual, em convívio com as posições de extrema direita abraçadas por Mishima. Para tal, serão contrastados trechos do romance com reflexões de autores como Jack Halberstan, Judith Butler, Guacira Lopes Louro e Paul Beatriz Preciado.

2. Mishima queer

Kimitake Hiraoka, que posteriormente usaria o nome Yukio Mishima, foi um indivíduo complexo e contraditório. Por um lado, nacionalista, militarista e conservador, fundador da milícia *Tatenokai*, tinha por objetivo restaurar a autoridade do imperador do Japão, combatendo o modernismo, o comunismo e a democracia, ideias em ascensão no período do pós-guerra. Casado, pai de dois filhos. Por outro lado, homossexual, escrevia abertamente sobre a homossexualidade e foi frequentador da vida boêmia gay que, aos poucos, aparecia no Japão.

As experiências compartilhadas por Mishima em seus romances apresentavam semelhanças com a experiência gay do ocidente no início do século XX. Já havia sido construído o rótulo de sujeito homossexual, mas ainda não haviam surgido os movimentos identitários que reivindicavam a visibilidade e aceitação LGBTQ+. Em relação à vivência *queer* ocidental, o artigo *Teoria queer – uma política pós-identitária para a educação* (2001) mostra que:

A homossexualidade e o sujeito homossexual são invenções do século XIX. Se antes as relações amorosas e sexuais entre pessoas do mesmo sexo eram consideradas como sodomia (uma atividade indesejável ou pecaminosa à qual qualquer um poderia sucumbir), tudo mudaria a partir da segunda metade daquele século: a prática passava a definir um tipo especial de sujeito que viria a ser assim marcado e reconhecido. Categorized and named as a deviation from

norma, seu destino só poderia ser o segredo ou a segregação – um lugar incômodo para permanecer. Ousando se expor a todas as formas de violência e rejeição social, alguns homens e mulheres contestam a sexualidade legitimada e se arriscam a viver fora de seus limites. A ciência, a Justiça, as igrejas, os grupos conservadores e os grupos emergentes irão atribuir a esses sujeitos e a suas práticas distintos sentidos. A homossexualidade, discursivamente produzida, transforma-se em questão social relevante. A disputa centra-se fundamentalmente em seu significado moral. Enquanto alguns assinalam o caráter desviante, a anormalidade ou a inferioridade do homossexual, outros proclamam sua normalidade e naturalidade – mas todos parecem estar de acordo de que se trata de um ‘tipo’ humano distintivo (LOURO, 2001, p. 542).

A condição descrita por Guacira Lopes Louro no trecho se torna o contexto em que vivem Mishima e suas personagens, mesmo no período imperial do Japão, na Segunda Guerra Mundial, resistente a influências ocidentais: “Esses são os discursos mais expressivos que circulam nas sociedades ocidentais, pelo menos até o início dos anos de 1970. O movimento de organização dos grupos homossexuais é, ainda, tímido; suas associações e reuniões suportam, quase sempre, a clandestinidade” (LOURO, 2001, p. 543). O movimento LGBT se organizaria em países como os Estados Unidos, Brasil, e pelo processo de globalização, no Japão também nos anos 70, período pouco após a morte de Mishima.

Além do deslocamento temporal e espacial em relação aos movimentos *queer* ocidentais, em escritos como *The way of the samurai* e *The defense of culture*, Mishima defende as tradições feudais do Japão Imperial, rejeita o modernismo (apesar de escrever literatura moderna), denuncia a democracia. Romantiza a prática do *seppuku*, em que um guerreiro, ao fracassar em determinada missão, comete um suicídio ritual que consiste em abrir o ventre com sua espada. Esta foi a maneira pela qual Mishima morreu. A relação entre o autor, o fascismo e sua homossexualidade é complexa, como ocorre em outros casos de homossexuais em movimentos fascistas. Segundo Halberstan:

Em algumas narrativas teóricas *queer*, por exemplo, a abjeção psíquica do homossexual deve encontrar um reconhecimento tardio de sua legitimidade. Em outros esforços acadêmicos, o sujeito gay ou lésbico deve ser desenterrado dos túmulos da história, deve ter um lugar apropriado garantido, considerando-se os movimentos sociais, deve estar globalizado em um projeto baseado em direitos ou ver-se inscrito em novos contratos sociais. Mas, na teoria *queer* mais recente, os projetos positivistas comprometidos com a restauração do sujeito gay à história e o resgate da identidade gay de sua patologização foram substituídos pela ênfase no potencial negativo do *queer* e na possibilidade de repensar o sentido do político a partir do ser *queer*, exatamente por meio do acolhimento das formulações de individualidade incoerente, solitária, derrotada e melancólica que ele coloca em movimento (HALBERSTAN, 2020, p. 199-200).

Embora busque se construir e se afirmar como um sujeito hipermasculino e heteronormativo por meio do *bodybuilding*, das artes marciais, do casamento, da paternidade, do serviço militar e de ter sido engajado em movimentos políticos tradicionalistas de extrema-direita, Mishima produz literatura *queer* algumas décadas antes da ascensão dos movimentos LGBT. *Confissões de uma máscara* discute o desejo homoerótico e homossexual, o sadomasoquismo, a condição de uma sexualidade não assumida, do sentimento de diferença e exclusão, da performatividade, de performar masculinidade e heterossexualidade diante da plateia que é a sociedade. O autor faz isso de maneira poética, nuançada, franca. Apesar de sua luta para se apresentar como exige a sociedade, ele mostra sua condição ao mundo e busca, mesmo que por meio de uma personagem fictícia, a visibilidade. E, ainda que concorde com as ideologias heteronormativas e patriarcais do Japão Imperial, retrata o sofrimento de se adequar a um mundo incompatível. Mishima faz publicações simultaneamente semelhantes e diferentes das que ganhariam mais destaque no mundo ocidental a partir dos anos 70:

O movimento de organização dos grupos homossexuais é, ainda, tímido; suas associações e reuniões suportam, quase sempre, a clandestinidade. Aos poucos, especialmente em países como os Estados Unidos e a Inglaterra, um aparato cultural começa a surgir: revistas, artigos isolados em jornais, panfletos, teatro, arte. No Brasil, por essa época, a homossexualidade também começa a aparecer nas artes, na publicidade e no teatro. Alguns artistas apostam na ambigüidade sexual, tornando-a sua marca e, desta forma, perturbando, com suas performances, não apenas as platéias, mas toda a sociedade. A partir de 1975, emerge o Movimento de Libertação Homossexual no Brasil, do qual participam, entre outros, intelectuais exilados/as durante a ditadura militar e que traziam, de sua experiência no exterior, inquietações políticas feministas, sexuais, ecológicas e raciais que então circulavam internacionalmente (LOURO, 2001, P. 543).

O escritor, na solidão retratada em *Confissões de uma máscara*, não se encontra em meio a uma multidão *queer*. Vale observar que Kochan é o único personagem homossexual em todo o romance, uma gota *queer* em um oceano heterossexual e heteronormativo, em processo de assimilação pelo seu meio. Interessante é a comparação entre a condição da personagem de Mishima e uma reflexão de Preciado:

O corpo não é um dado passivo sobre o qual age o biopoder, mas antes a potência mesma que torna possível a incorporação prostética dos gêneros. A sexopolítica torna-se não somente um lugar de poder, mas, sobretudo, o espaço de uma criação na qual se sucedem e se justapõem os movimentos feministas, homossexuais, transexuais, intersexuais, transgêneros, chicanas, pós-coloniais... As minorias sexuais tornam-se multidões. O monstro sexual que tem por nome multidão torna-se *queer* (PRECIADO, 2011, p. 14).

Portanto, não se trata de um essencialismo maniqueísta em que o autor seria um herói de vanguarda *queer* lutando contra as normas de gênero de sua sociedade ou um traidor da causa *queer*. Mishima, enquanto indivíduo, promove práticas fascistas e, como autor, flerta com dimensões *queer*. As duas posturas não são mutuamente exclusivas, mas, como pontuado por Halberstan, possuem uma relação complexa e nem sempre palatável ao discurso positivista ou ao ativismo político:

Em uma historiografia desleal, a homossexualidade não é tanto uma identidade que perpassa o tempo como uma combinação mutável de relações entre política, Eros e poder. A fim de captar a complexidade dessas relações mutáveis, não podemos nos acomodar em conexões lineares entre desejos radicais e políticas radicais, mas precisamos estar preparados/as para os abalos provocados pelas conexões politicamente problemáticas que a história lança (HALBERSTAN, 2020, p. 199-228).

Tendo em vista o que foi discutido, propõe-se agora analisar a questão do gênero na obra de Mishima.

3. A máscara e o gênero: construindo o menino e o homem.

O primeiro capítulo de *Confissões de uma máscara* narra a infância do protagonista, sua primeira lembrança em que ele alega se recordar recém-nascido observando a luz solar recaindo sobre sua bacia de banho, memória cuja veracidade é contestada pelos adultos, na sua puberdade. O garoto se chama Kochan, diminutivo de Kimitake, o nome oficial do autor. Yukio Mishima é um pseudônimo utilizado para separar sua vida pessoal da artística. A escolha do uso de seu próprio nome para a personagem, o pertencimento do livro ao gênero *bildungsroman* e o fato de o romance estar estruturado como um relato pessoal evidenciam um caráter de autoficção, em que o autor se baseia em sua própria experiência de vida para falar de sua experiência como homossexual no Japão Imperial da primeira metade do século XX. Neste recorte, predominam as normas sociais rígidas que pairam sobre o jovem desde o seu nascimento. Um parágrafo se destaca: “Meu cabelo foi meio claro por muito tempo, mas passaram azeite de oliva nele até que ficasse preto” (MISHIMA, 1985, p. 16). Ou seja, a própria cor natural do cabelo do protagonista precisava ser adequada às expectativas dos adultos. No Japão, até hoje, é tabu ter o cabelo, natural ou tingido, de outra cor que não seja o preto.

Na primeira parte do livro, o autor dá grande enfoque à construção de sua identidade como menino. Ele foi criado predominantemente por mulheres: suas companhias são sua avó e as criadas da família. Kochan passou sua infância em pouco contato com homens. Estes ocasionalmente são soldados, trabalhadores braçais e, nestes encontros, surge um desejo homoerótico. Nestas raras

experiências, o autor descreve o desabrochar de sua atração pelo sacrifício, por jovens que devotam suas vidas ao serviço de forma perigosa ou degradante. Há a seguinte descrição quando o garoto encontra um rapaz cuja ocupação era esvaziar os penicos das famílias abastadas da região:

Tive o pressentimento, então, de que há no mundo um tipo de desejo semelhante à dor aguda, pungente. Olhando para o jovem sujo, fiquei sufocado pelo desejo, pensando: “Quero me transformar nele”, “Quero ser ele”. Lembro-me claramente de que meu desejo tinha dois pontos de enfoque. O primeiro eram as “puxa-coxas” azul-escuras, o outro, sua ocupação. As calças justas delineavam nitidamente a metade inferior de seu corpo, que se movia com agilidade e parecia vir diretamente na minha direção. Uma adoração inexprimível por aquelas calças nasceu em mim. Não compreendi por quê (MISHIMA, 1985, p. 8).

A postura aberta do narrador em relação a suas fantasias homossexuais desde a infância denota uma posição *queer* em relação ao mundo, no sentido arcaico e moderno da palavra. Ao longo do romance, Kochan é tanto um sujeito homossexual quanto um sujeito desajustado em meio a uma sociedade militarista com papéis estritos de gênero aos quais ele tenta se adequar sem sucesso. Esta questão *queer* pode ser vista sendo vivenciada pelo personagem de Mishima:

Queer pode ser traduzido por estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário. Mas a expressão também se constitui na forma pejorativa com que são designados homens e mulheres homossexuais. Um insulto que tem, para usar o argumento de Judith Butler, a força de uma invocação sempre repetida, um insulto que ecoa e reitera os gritos de muitos grupos homófobos, ao longo do tempo, e que, por isso, adquire força, conferindo um lugar discriminado e abjeto àqueles a quem é dirigido. Este termo, com toda sua carga de estranheza e de deboche, é assumido por uma vertente dos movimentos homossexuais precisamente para caracterizar sua perspectiva de oposição e de contestação. Para esse grupo, *queer* significa colocar-se contra a normalização – venha ela de onde vier. Seu alvo mais imediato de oposição é, certamente, a heteronormatividade compulsória da sociedade; mas não escaparia de sua crítica a normalização e a estabilidade propostas pela política de identidade do movimento homossexual dominante. *Queer* representa claramente a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora (LOURO, 2001, p. 546).

No universo *queer* construído anacrônico e acidental por Mishima, surge a questão de gênero em uma passagem na qual o narrador, observando as obras em um almanaque de arte renascentista pertencente ao seu pai, se depara com um retrato de Joana D’arc montada em um cavalo, trajando armadura e armas. Ao confundir-la com um homem, Kochan se sente imediatamente atraído por ela, como aos príncipes dos contos de fadas e aos heróis

das revistas de aventuras. Porém, ao descobrir que se trata de uma mulher, experimenta um sentimento de repulsa:

Senti como se um soco me tivesse prostrado por terra. A pessoa que eu pensara fosse “ele” era “ela”. Se aquele belo cavaleiro era uma mulher e não um homem, o que é que me restava? (Até hoje sinto uma repugnância profundamente enraizada e difícil de explicar por mulheres em trajes masculinos.) (MISHIMA, 1985, p. 10-11).

Aqui, a repulsa pode ser associada não apenas à atração do jovem a homens e à masculinidade em geral, mas também pode ser uma aversão à quebra dos códigos de gênero enraizados em seu meio e a uma normatização de gênero/sexo/desejo. O narrador é *queer*, mas averso a tipos de *queer* que perturbem sua homossexualidade e adoração da hipermasculinidade. É perceptível uma discussão sobre papéis de gênero:

Gêneros “inteligíveis”, são aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo. Em outras palavras, os espectros de descontinuidade e incoerência, eles próprios só concebíveis em relação a normas existentes de continuidade e coerência, são constantemente proibidos e produzidos pelas próprias leis que buscam estabelecer linhas causais ou expressivas de ligação entre sexo biológico, o gênero culturalmente constituído e a “expressão” ou “efeito” de ambos na manifestação do desejo sexual por meio da prática sexual (BUTLER, 2003, p. 38).

Enquanto criança, Kochan experimentou a prática do *crossdressing*. Ainda leigo ao conjunto de normas sociais de gênero, o menino se divertia ao usar roupas femininas em imitação a personalidades do teatro e do cinema. Ironicamente, considerando sua aversão a mulheres em trajes considerados masculinos. Joana D’arc não pode usar armadura, mas Kochan pode se vestir de Cleópatra. Após ver uma apresentação de mágica da atriz Tenkatsu Shokyokusai, tenta se vestir como ela, usando as roupas e joias de sua mãe: “Assumi um ar solene vestido desse modo, e precipitei-me para o quarto de minha avó. Incapaz de conter meu riso e prazer frenéticos, corri pelo aposento gritando: — Sou Tenkatsu! Eu, eu sou Tenkatsu!” (MISHIMA, 1985, p. 14).

Sendo confrontado com a reação de choque e vergonha de sua mãe e avó diante de sua apresentação como Tenkatsu o protagonista narrador logo aprende que o *crossdressing* é uma prática tabu, mas continua o fazendo clandestinamente: “Dessa vez, sentindo já um prazer total no mau procedimento, escapei aos olhos de minha avó e meus pais e, com meus irmãos como cúmplices, vesti-me como Cleópatra. O que estava eu esperando desse traje feminino?” (MISHIMA, 1985, p. 15).

Kochan se vê rompendo os papéis de gênero e sexualidade, imitando as

mulheres e desejando os homens, sobretudo os soldados, homens com grande chance de morrerem tragicamente, jovens, em terras distantes. O narrador faz a seguinte descrição de soldados marchando em formação na rua:

O cheiro do suor dos soldados — aquele odor como uma brisa marinha, como o ar dourado da praia — metia-se pelas minhas narinas e inebriava-me. Esta, provavelmente, foi minha lembrança mais antiga de odores. Desnecessário dizer que, naquela época, o odor não podia ter qualquer relação direta com sensações sexuais, mas gradativa e tenazmente despertava em mim um anseio apaixonado por coisas como o destino dos soldados, a natureza trágica de seu apelo, as terras distantes que veriam, as maneiras como morreriam... (MISHIMA, 1985, p. 12).

Uma mudança ocorre na vida de Kochan quando ele é convidado à casa de suas primas, onde é permitido, ao contrário da casa de sua avó, a agir de maneira arruaceira como é o estereótipo do menino: “As coisas eram diferentes quando eu visitava meus primos. Nesses dias, até eu era solicitado a ser um menino, um macho.” (MISHIMA, 1985, p. 18). Com esta liberdade, também intensifica-se a pressão para se masculinizar:

E naquela casa era tacitamente exigido que eu me comportasse como um menino. A relutante máscara começara a nascer. Mais ou menos nessa época eu estava começando a compreender vagamente o mecanismo do fato de que aquilo que as pessoas consideravam em mim como uma pose era, na realidade, uma expressão da minha necessidade de afirmar minha verdadeira natureza, e que era precisamente o que as pessoas olhavam como meu verdadeiro eu que era uma máscara (MISHIMA, 1972, p.19).

Aparece então pela primeira vez a figura da máscara, de sua masculinidade como atuação, performance. Apesar de performatividade e performance serem termos distintos no âmbito da teoria *queer*, a metáfora usada por Mishima se assemelha à ideia do gênero como um fazer, em oposição a um ser, uma essência inerente ao sujeito:

Em outras palavras, atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem na superfície do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são performativos, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado. (BUTLER, 2003, p. 194).

Temos de um escritor explicitamente contrário ao ideal da pós-modernidade de uma visão acidentalmente pós-moderna, atravessada pelo discurso, semelhante à paráfrase que Butler faz do pensamento de Wittig: Essa produção do sexo como pré discursivo deve ser compreendida como efeito do aparato de construção cultural que designamos por gênero. “Assim como deve a noção de gênero ser reformulada, para abranger as relações de poder que produzem o efeito de um sexo pré discursivo e ocultam, desse modo a própria operação da produção discursiva?” (BUTLER, 2003, p. 25-26).

Kochan ao final do segmento inicial do romance se torna um menino, aprendendo os códigos e significantes de fazer a masculinidade. Ele recebe sua máscara e a veste, substituindo a performatividade feminina de Cleópatra pela masculina do soldado, valorizando acima de tudo a juventude, a força física, a abnegação e o sacrifício. A seguir, passaria pela puberdade e pelo colégio interno, na companhia apenas de meninos e homens.

4. A máscara e o armário

A segunda parte de *Confissões de uma máscara* lida com o despertar sexual do narrador e alter ego do autor. Em sua descrição da puberdade, ele conta que recebeu um brinquedo que não sabia usar, que o atormentava ao invés de o divertir. Este brinquedo seria seu pênis, que possuía preferências inexplicáveis. Gostava de homens e violência: “A natureza de seus gostos fundia-se não apenas com minhas recordações de infância, mas também com uma após a outra, coisas como os corpos nus de rapazes vistos numa praia, no verão, as equipes de natação vistas na Piscina Meiji, o moço moreno com quem uma de minhas primas se casou, e os valentes heróis de muitas estórias de aventuras.” (MISHIMA, 1985, p. 24) e “O brinquedo, igualmente, levantou a cabeça em direção à morte e a lagos de sangue e carne musculosa. Sangrentas cenas de duelo (...); figuras de jovens samurais rasgando o ventre, ou de soldados baleados, de dentes cerrados e gotejando sangue por entre mãos que se agarravam a peitos cáquis” (MISHIMA, 1985, p. 24).

Temos um vislumbre do universo interno das fantasias sexuais do garoto, em que jovens belos e musculosos eram torturados, executados, canibalizados e/ou forçados a lutar até a morte para sua diversão e prazer. Também conhecemos uma imagem clássica que substituiria o “guerreiro” que foi revelado ser Joana D’arc. São Sebastião, de expressão serena, seminu e amarrado a uma árvore, alvejado por flechas. Contemplando a pintura, sente algo inusitado: “Naquele dia, no momento em que olhei para a figura, todo o meu ser estremeceu com uma alegria pagã. Meu sangue ferveu; meus rins dilataram-se como que em fúria. A parte monstruosa de mim que estava a ponto de explodir despertou com ardor sem precedente, censurando-me pela minha ignorância, palpitando indignadamente” (MISHIMA, 1985, p. 27). O próprio Mishima também tinha apreço por esta imagem, uma vez a recriando em um ensaio fotográfico, assumindo o papel do santo martirizado.

Outro objeto da afeição e desejo de Kochan é Omi, aluno repetente no internato onde estudava. Mais velho que os outros, forte, com fama de valentão e delinquente, o rapaz logo atrai a atenção do narrador. Omi se torna uma referência tanto de desejo quanto de mimese. Kochan quer ser como Omi, e o tem por parâmetro de masculinidade. Também vemos a filosofia pessoal de Mishima, do culto ao corpo e à ação, e desconfiança ao intelectual e a introspecção:

Com isso como base, o princípio de seleção entrou em ação e completei uma estrutura sistemática de gostos e desgostos: por causa dele, não posso amar uma pessoa intelectual; por causa dele, não sou atraído por uma pessoa que use óculos; por causa dele comecei a amar a força, uma impressão de sangue copioso, a ignorância, os gestos rudes, a fala descuidada, e a selvagem melancolia inerente à carne de modo algum maculada pelo intelecto... (MISHIMA, 1985, p. 42).

Esta atração ao homem hipermasculinizado é muito presente em movimentos de extrema-direita e indivíduos que fazem parte, voluntariamente ou não, de sociedades ou comunidades altamente regimentadas por gênero, patriarcais e de ideologia guerreira. É possível também fazer uma comparação entre os gostos de Kochan e a arte de Tom of Finland, desenhista gay que fazia retratos eróticos de soldados (inclusive nazistas), operários, marinheiros, mecânicos, policiais e motoqueiros, figuras associadas pelo imaginário popular a uma masculinidade rude e absoluta. É importante ressaltar que Tom of Finland, conscrito do exército finlandês na Segunda Guerra mundial, lutou ao lado do exército da Alemanha nazista, tendo experiências sexuais com soldados alemães gays. Esta atração extremamente androfílica por homens rudes e musculosos presente em algumas figuras de extrema-direita é comentada por Bersani, citado por Halberstan:

Ainda que seja indiscutível o fato de que a sexualidade é constantemente politizada, as maneiras pelas quais fazer sexo politiza são altamente problemáticas. A política de direita pode, por exemplo, surgir com bastante facilidade de uma sentimentalização das forças armadas e dos operários que, por si só, consegue prolongar e sublimar uma preferência sexual explícita por marinheiros e telefonistas (BERSANI APUD HALBERSTAN, p. 201).

Por fim, na segunda parte do romance, o narrador se torna ainda mais obcecado por manter a máscara, que na primeira infância se relutava a colocar. Considera agora sua homossexualidade aberrante e quer não apenas expor ao mundo uma fachada, mas se tornar a pessoa que finge ser, fazer a máscara se tornar seu “verdadeiro rosto”:

Não estou pretendendo dizer que encarava aqueles meus desejos, que se desviavam dos padrões aceitos, como normais e ortodoxos; tampouco que agisse sob a impressão errônea de que meus amigos possuíam os mesmos desejos. Bastante surpreendentemente, eu estava tão absorvido por histórias de romance, que dedicava todos os meus belos devaneios a pensamentos sobre o amor entre homens e donzelas, e a casamento, exatamente como se fosse uma jovenzinha que não soubesse nada do mundo. Lancei meu amor por Omi ao monturo dos enigmas abandonados, sem nunca procurar entender profundamente seu significado. Agora, quando escrevo a palavra “amor”, quando escrevo “afeição”, minha intenção é totalmente diferente da compreensão que tinha das palavras naquele tempo. Nunca sequer sonhei que os desejos como os que sentira por Omi pudessem ter uma conexão significativa com as realidades da minha “vida” (MISHIMA, 1985, p. 52).

Kochan tenta descartar seu desejo por Omi, substituí-lo por uma mulher. Decide nunca “sair do armário”: “Todo mundo diz que a vida é um palco. Mas a maioria das pessoas não parece ficar obcecada com a ideia, menos ainda tão cedo quanto eu. Pelo final da infância, eu já estava firmemente convencido de que a coisa era assim e de que devia representar minha parte no palco sem nem uma vez revelar meu verdadeiro eu.” (MISHIMA, 1985, p.65). De fato, a saída do armário nunca foi uma opção para Kochan, uma vez que nunca foi mencionada uma comunidade de pessoas como ele. Não é possível se assumir, pois não havia um grupo que o acolhesse na época de sua adolescência:

Pouco a pouco constrói-se a ideia de uma comunidade homossexual. Conforme Spargo, ao final dos anos 70, a política gay e lésbica abandonava o modelo que pretendia a libertação através da transformação do sistema e se encaminhava para um modelo que poderia ser chamado de ‘étnico’. Gays e lésbicas eram representados como “um grupo minoritário, igual mas diferente”; um grupo que buscava alcançar igualdade de direitos no interior da ordem social existente. Afirmava-se, discursiva e praticamente, uma identidade homossexual. (...) A afirmação da identidade supunha demarcar suas fronteiras e implicava numa disputa quanto às formas de representá-la. Imagens homofóbicas e personagens estereotipados exibidos na mídia e nos filmes são contrapostos por representações ‘positivas’ de homossexuais. Reconhecer-se nessa identidade é questão pessoal e política. O dilema entre ‘assumir-se’ ou ‘permanecer enrustido’ (no armário – closet) passa a ser considerado um divisor fundamental e um elemento indispensável para a comunidade. Na construção da identidade, a comunidade funciona como o lugar da acolhida e do suporte – uma espécie de lar. Portanto, haveria apenas uma resposta aceitável para o dilema (repetindo uma frase de Spargo, *to come home, of course, you first had to ‘come out’*): para fazer parte da comunidade homossexual, seria indispensável, antes de tudo, que o indivíduo se ‘assumisse’, isto é, revelasse seu ‘segredo’, tornando pública sua condição (LOURO, 2001, p. 543).

Agora adulto, iniciando uma graduação em direito por seu pai, se vê no auge da Segunda Guerra Mundial. É rejeitado várias vezes pelo exército devido

a seu físico frágil, o que ele vê como um empecilho a seu ideal de morrer jovem de maneira trágica e brutal. Ao invés disso, é recrutado para trabalhar em fábricas de equipamento militar, em meio a bombardeios. Acaba por conhecer Sonoko, irmã mais nova de um amigo que fora convocado para lutar na guerra. Tenta se apaixonar por ela, em um esforço que ele próprio considera fútil: “Decidira que podia amar uma garota sem sentir qualquer desejo. Essa foi provavelmente a empresa mais temerária desde o início da história humana.” (MISHIMA, 1972, p. 85). Kochan jamais conseguiria transformar Sonoko em um objeto de desejo sexual como Omi, mas insiste em seu relacionamento com a jovem:

Minha ‘decisão’ acabou se tornando parte integral da minha natureza”, disse eu a mim mesmo. “Não é mais uma decisão. Meu conhecimento de que estou disfarçado como uma pessoa normal corroe o que quer de normalidade que eu possuísse originalmente, acabando por me fazer dizer a mim mesmo, repetidas vezes, que também isso não era mais que um simulacro de normalidade. Para falar de outra maneira, estou me tornando o tipo de pessoa que não pode acreditar em coisa alguma exceto na simulação. Mas se isso é verdade, então querer considerar a atração de Sonoko por mim como total simulação pode não ser mais que uma máscara para esconder meu verdadeiro desejo de me acreditar genuinamente apaixonado por ela. Assim, talvez eu esteja me tornando o tipo de pessoa que é incapaz de agir contrariamente à própria natureza, e talvez eu realmente a ame ... (MISHIMA, 1972, p. 87).

O romance termina em fracasso. Kochan não consegue se tornar como Omi, não consegue dar vazão a seus desejos sadomasoquistas, não consegue ter uma morte trágica como os heróis dos contos de fadas e das histórias em quadrinhos, não consegue viver como os soldados e trabalhadores braçais que tanto admira. Não consegue se apaixonar ou ter desejo sexual por Sonoko, e viver um romance heteronormativo com a garota. Triunfa apenas em seu uso da máscara, em oferecer à plateia uma performance magistral.

Ironicamente, o autor conseguiria vencer em quase todos estes campos: seria forte e musculoso como Omi, se casaria com uma mulher, frequentaria a vida boêmia gay do Japão pós-guerra e morreria de seppuku após uma tentativa de golpe de estado. Só não conseguiu morrer na guerra. Foi o oposto do seguinte: “(...) ainda que o homem gay possa ser um apoio para o estado patriarcal enquanto está engajado na conexão entre homens e na formação de uma comunidade gay, ele pode se tornar uma ameaça para o status quo político quando recusa a maestria masculina, rejeita completamente as relações e aceita o desaparecimento não suicida do sujeito” (HALBERSTAN, 2020, p. 204-205). Mishima cumpriu seu papel até o desaparecimento literal do sujeito.

5. Conclusão

Foi feita neste ensaio uma análise do romance *Confissões de uma máscara*, de Yukio Mishima, apontando que, no livro, Mishima expressa abertamente uma sexualidade considerada desviante e expõe a questão do gênero como uma construção discursiva. Na primeira parte, o narrador aprende a ser menino, ao invés de nascer menino, e, ao longo de todo o romance, utiliza uma “máscara” metafórica e compara a performatividade do masculino com a performance artística. Discute também suas fantasias homoeróticas e sadomasoquistas, o que é tabu no contexto histórico de sua publicação.

Diante do exposto, podemos concluir, primeiramente, que o *queer* enquanto conceito vai além do movimento *queer* em si, aparecendo anacronicamente na produção artístico-literária que predata a pós-modernidade, por meio de conceitos importantes à teoria *queer*, como a distinção sexo-gênero-sexualidade, a visibilidade LGBT e outros. Chegamos também à conclusão de que a análise *queer* não deve reduzir o sujeito a um herói a frente de seu tempo ou a apenas uma vítima, mas um indivíduo que, como exposto por Halberstan, pode ocupar diversas posições políticas e sociais, sendo possível que o sujeito possua um “modo de vida” *queer* e pertença, em parte, a ideologias reacionárias. Mishima é um corpo estranho, *queer* de si mesmo e do mundo.

Referências

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

HALBERSTAN, Jack. *A arte queer do fracasso*. Recife: Cepe, 2020.

LOURO, Guacira Lopes. Teoria *queer*: uma política pós-identitária para a educação. In: Holanda, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista hoje. Sexualidades no sul global*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

MISHIMA, Yukio. *Confissões de uma máscara*. Círculo do livro, 1985.

PRECIADO, Paul Beatriz. Multidões *queer*: notas sobre uma política dos “anormais”. In: Holanda, Heloisa Buarque de. (Org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

Miguel Fernandes Pereira é bacharel em letras pelo CEFET-MG e professor de língua inglesa no Ensino Fundamental. Estudioso da literatura e suas relações com a política, identidade e causas sociais.

Tiago Cruzvinel

Ensaio sobre a sexualidade da criança-viada

Introdução

Recentemente, em maio de 2021, o projeto intitulado Criança Viada Show foi censurado na cidade de Itajaí, no Estado de Santa

Catarina. O projeto tinha como objetivo falar sobre as memórias de infância e os registros de cinco artistas homossexuais. A censura girou em torno da expressão “criança-viada” pois foi entendido que o projeto se dirigiria às crianças, quando, na verdade, seria produzido para e por adultos.

O termo “criança-viada” surge no Brasil, por volta de 2012, pela figura do ativista Iran Giusti, que criou uma página no *Tumblr* com imagens suas e de outros colaboradores que celebravam a liberdade do comportamento infantil fora do padrão heteronormativo, tais como meninos afeminados ou meninas masculinizadas.

Não será feita aqui uma discussão sobre os motivos que levaram à censura do projeto, pois é evidente a homofobia atribuída ao grupo organizador do *Criança Viada Show*, mas propõem-se aqui alguns questionamentos. É possível uma criança ser viada? Se existe a criança-viada, em que momento ela se torna uma? Pode-se pensar em sexualidade e práticas sexuais como coisas distintas no que tange à infância? Pensar que uma criança possa ser viada é sexualizá-la? A criança-viada seria uma identidade existente, e se for, deveria se apresentada a outras crianças? O fato do espaço social e das práticas sociais não permitirem a existência do corpo da criança-viada significa então que essa identidade não existe? Paul Preciado (2019) autor de uma crônica importante, publicada em 2013, sobre a criança *queer*[1] não responde às perguntas aqui colocadas. A sua preocupação girava mais em torno de tentar compreender quem defende os direitos da criança *queer*, não só o direito de ser diferente, mas o direito de ser considerada como subjetividade política irreduzível a uma autodeterminação sexual, gênero ou raça (Preciado, 2019).

Ninguém nasce gay: torna-se gay?

Judith Butler, no livro *Problemas de gênero* (2019), propõe uma reflexão sobre a célebre frase de Simone de Beauvoir: “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher”. Nesse sentido, Butler irá questionar que não há nada na obra de Beauvoir “que garanta que o ‘ser’ que se torna mulher seja necessariamente uma fêmea” (2019, p.29) Além disso, Butler buscará compreender também se, quando alguém se torna mulher, em que momento esse processo termina.

De maneira resumida, a teoria *queer* não irá negar que o sistema gênero e sexo é um processo de construção social, mas tanto o gênero quanto o sexo não são originários de nenhum caráter biológico, de nenhum estado natural dos sujeitos. Além disso, o gênero e o sexo, para Butler (2019), surgem mediante os atos performativos - que são ficcionais - no momento em que os indivíduos fazem gênero. Nesse sentido, o processo nunca acaba, pois os indivíduos estão sempre construindo gênero/sexo. Portanto, uma frase muito escutada, e que nós homossexuais já usamos em nossa defesa, é que nós nascemos gays. Na perspectiva da teoria *queer* isso não é verdade. Não se pode utilizar o fator biológico nem para afirmar a identidade homossexual, nem a heterossexual.

O mesmo se daria na comparação de espécies animais distintas para justificar as relações homossexuais humanas. Não se pode partir do pressuposto de que o conceito identitário que nós, humanos, desenvolvemos sobre a homossexualidade nos dias de hoje, seja socialmente idêntico aos dos animais irracionais. Ademais, a teoria *queer* acredita que a identidade parte de um ideal normativo que acaba por sempre excluir alguém. Asad Haider (2019) também apresentará as armadilhas que envolvem as políticas identitárias. Para ele, em diálogo com a teoria da sujeição de Butler - que será apresentada a seguir - “nossa capacidade de ação política através da identidade é exatamente o que nos prende ao Estado, o que assegura nossa contínua sujeição” (HAIDER, 2019, p.35).

Entramos, portanto, em um dilema: se o sujeito não nasce nem homossexual, nem heterossexual, como podemos dizer que uma criança possa ser viada? Este texto discutirá apenas as questões que envolvem as crianças que são chamadas de afeminadas desde a infância, cuja sexualidade giraria em torno de uma possível homossexualidade. Não discutirei o caso das crianças trans ou crianças travestis, pois essas experiências não passaram pelo meu corpo e me sentiria ocupando um espaço do qual pouco saberia falar.

Em primeira instância, o que se percebe é que a criança não nasce viada, são os outros que dizem que ela é uma. São os outros (família, amigos, escolas, Estado etc.) que exercem o seu poder coercitivo nomeando-a de viado a partir da forma como o seu corpo se expressa, de modo que os atos performativos contribuem com a formação desse sujeito. O processo de nomeação do sujeito por um terceiro torna-se uma interrogação de si, uma autorreflexão sobre o que é ser aquilo que se está sendo acusado de ser e sobre a qual não se tem consciência de estar sendo. Dessa maneira, como se verá, é a partir dos processos de sujeição e autorreflexão que uma criança torna-se uma criança-viada.

Teoria da sujeição em Butler

Para Butler, “‘sujeição’ significa tanto o processo de se tornar subordinado pelo poder quanto o processo de se tornar um sujeito” (2017, p.4). Nessa lógica, nós dependemos do poder para existir. Eu, por exemplo, para ministrar aulas, dependi do poder para me transformar em um docente. O Estado precisou legitimar e regular a minha profissão antes mesmo da minha entrada na universidade. Assim, esse poder surge de diversas formas mas, no campo institucional, ele nos diz, no caso exemplificado, que é preciso ter um diploma de licenciatura para ministrar aulas. Se a condição é ter um diploma para ministrar aula em uma instituição de ensino, dependemos, obrigatoriamente, de nos sujeitarmos a todos os procedimentos impostos pelo poder para que a nossa existência, a de ser professora ou professor, possa ser legitimada, socialmente aceita e parte da nossa formação enquanto sujeitos.

Butler (2017) argumenta que estamos acostumados a pensar o poder apenas como uma força que nos enfraquece, que interiorizamos e aceitamos.

“O que essa descrição não diz, no entanto, é que ‘nós’ que aceitamos tais termos somos fundamentalmente dependentes deles para ‘nossa’ existência” (BUTLER, 2017, p.4).

Ainda segundo Butler (2017, p.7), “o sujeito é formado por uma vontade que se volta sobre si e assume uma forma reflexiva, então o sujeito é a modalidade de poder que se volta sobre si; o sujeito é o efeito do poder em recuo”. O que quer dizer que, para que nós nos estabeleçamos como sujeitos, dependemos das condições que produziram a nossa sujeição, pois não podemos ser sujeitos de outra maneira. O sujeito, desse modo, é o resultado do conflito entre o poder que nos sujeita e a nossa vontade, autorreflexiva, de ir para além do poder.

A criança, por exemplo, que deseja, fundamentalmente, de maneira autorreflexiva, não estudar mais, que perdeu completamente a vontade de ir à escola por conta do *bullying* sofrido, não pode simplesmente não ir. Para ser um sujeito criança, ela precisa estudar, visto que a Educação Básica é obrigatória de forma constitucional. Nesse caso, se os familiares não exercem o poder sobre ela, obrigando-a na continuação de seus estudos e, conseqüentemente, seu processo de formação escolar caberá ao Estado na função de vigilância da ordem. A criança, a partir dos 5 anos de idade que não está na escola não existiria enquanto sujeito.

A criança obedece a seus familiares e vai à escola, pois ela “prefer[e] existir na subordinação do que não existir” (Butler, 2017, p.8). É lógico que ela pode ir à escola e, ainda assim, contestar o poder ao fingir que atravessou o portão e depois ir para outro lugar; entrar na escola, mas pular o muro na seqüência. Entrar na sala de aula, mas fazer questão de mostrar para a turma que está ali obrigada. Inúmeros são os exemplos que mostram que a criança submetida ao poder também estaria criando a sua própria existência. Em outras palavras, ela estaria também no processo de autorreflexão sobre sua existência na busca por sua liberdade. Muitas crianças aprendem a tolerar o *bullying*, por exemplo, por saberem que não há como fugir daquela situação; a única maneira é passar logo de ano e almejar um futuro melhor para si, desejando que o tempo acabe logo com aquele sofrimento.

Essa subordinação e formação simultânea do sujeito, para Butler, assumem “um valor psicanalítico específico quando consideramos que nenhum sujeito surge sem um apego apaixonado àqueles de quem ele depende fundamentalmente (mesmo que essa paixão seja ‘negativa’ no sentido psicanalítico)” (BUTLER, 2017, p. 8). Assim, a criança inicialmente aprende que precisa conquistar aqueles que têm o poder. Seja o leite materno considerado o primeiro poder.

A dependência torna a criança vulnerável à subordinação e à exploração, dirá Butler (2017). O lado negativo disso é pensar que essa formação primária, que a leva a desejar ser, esse desejo de sobrevivência, faz com que a criança se submeta a situações horríveis.

É muito comum ver meninos e meninas sendo humilhadas e humilhados por seus colegas e familiares e que não conseguem se desvincular desses grupos. O apego apaixonado coloca o sujeito em uma situação de subordinação,

“como condição do vir a ser do sujeito, a subordinação implica uma submissão obrigatória” (BUTLER, 2017, p.8). Em outras palavras, a necessidade de ser aceito parte também da necessidade de existir enquanto sujeito.

Nesse sentido, pode-se pensar que muitas crianças, ao sofrerem *bullying* pelo modo como os seus corpos andam e se comunicam, por exemplo, passam a mudar seu comportamento, pois se elas continuarem a ser como são, deixariam de existir enquanto sujeito para aquele grupo.

A atriz Josie Tohah, na época com 16 anos, ao receber um prêmio pelo seu trabalho com a comunidade LGBT da *Human Rights Campaign* fez um depoimento que exemplifica essa questão:

Você é menino ou menina?”, um menino me perguntou no recreio. Eu fiquei lá, sentindo que precisava me sentir ofendido. Respondi, um pouco confuso: “- um menino”. Minha vida toda desafiei a ideia de gênero. E depois de ser questionado no recreio comecei a me questionar a mim mesmo. De que gênero eu sou? Nunca pensei duas vezes antes de qualquer jogo ou vestir qualquer camiseta. Eu só fui eu mesmo. Mas mesmo assim, comecei a crescer e, consequentemente, as crianças começaram a tirar sarro de mim. Lembro de passar horas chorando antes de dormir. Perguntando para minha mãe porque eu não podia usar essa camiseta rosa para a escola. A resposta dela foi: “Não quero que você seja machucado”. Todos nós enfrentamos rejeições em nossas vidas. Rejeição por identidade de gênero, pela orientação sexual, pela roupa que você quer usar na escola, alguém, em algum lugar vai te rejeitar. Sabe, parece-me estranho quando eu falo, mas quanto mais essas pessoas me forçaram a esconder meu verdadeiro eu, mais isso me permitiu me explorar, que em troca, me fez ser mais eu[2].

Como é possível observar no relato de Josie Tohan, é no momento do *bullying*, principalmente na escola, que o sujeito descobre que há algo de errado consigo. Ele percebe que é uma criança-viada, sem ao menos saber o que significa ser viado. Descobre que, aparentemente, existem coisas que os homens não podem fazer com outros homens, como se amarem. É como se a criança recebesse um manual do comportamento humano tardiamente, uma vez que parece que todas as outras crianças já sabem aquilo que não se pode ser. Se a criança caminha ou fala de forma dita afeminada, por exemplo, ela já é considerada uma criança-viada por aquelas outras crianças e/ou familiares. Seria então a criança-viada sempre uma identificação de terceiros, não a performance de si?

O conceito de racialização já passou, ou ainda passa, pelo mesmo processo. São os outros (que não são negros) que identificam a pessoa preta como um defeito perante à norma. Djamila Ribeiro, na escola, passou a ser apontada como um defeito por ser diferente, não branca, “fui forçada a entender o que era racismo e a querer me adaptar para passar despercebida” (RIBEIRO, 2019, p. 12). Aqui também se trata de uma identificação de terceiros: ela não sabia o que era ser preta e como ser preta era um problema para sociedade.

Alguém nasce preta ou preto? Não. Pela perspectiva da teoria *queer*, não

há nada que seja fundamentalmente biológico do sujeito. O conceito de raça foi criado para manter um regime de exploração dos povos não-brancos diante da suposta superioridade das pessoas brancas. Hoje, sabemos que afirmar a identidade preta é super importante para as crianças perceberem que não há nada de errado com elas. Afirmando suas raízes. Não há aqui a negação da identidade preta no mundo contemporâneo, mas sim a percepção que ela não surge da natureza. A raça também é uma ficção nesse processo de construção social, em que os povos originários não-brancos foram classificados, pelos regimes de poder da época, como inferiores e não humanos, para serem explorados.

Desse modo, qualquer identidade será uma classificação de terceiros por ela não existir na ordem da natureza. Assim, o sujeito preto irá performar um gênero/sexo levando em consideração também os processos de sujeição da sua raça. A reflexão sobre si e a destituição do poder (“desempoderamento”) frente ao nosso corpo é um processo lento. A aceitação de si e do outro ocorre mediante vários fatores e só poderá ocorrer se a família, a escola e colegas da criança tiverem uma visão diferente da imposta pela cisheteronormatividade e do padrão de beleza branco colonizador.

Uma vez que a criança passa a ser chamada por outras de criança-viada, ou adjetivos similares, como viadinho, bichinha, de maneira constante, por não corresponder ao padrão de masculinidade que se espera de um sujeito que foi registrado no cartório como menino, os atos performativos de terceiros criam o sujeito criança-viada. Por mais que ela não queira ser aquilo que ela aparenta ser, que lute contra, a classificação já estará dada. O que não quer dizer que essa criança é gay ou virá a ser gay no futuro, pois a sexualidade também é um processo de construção.

Desse modo, aquilo entendido hoje como criança-viada se constitui em uma espécie de deficiência, uma falta de algo de que se necessita, que é localizado por outras crianças e adultos no seio familiar e na escola. São as práticas corporais normativas (gestos, modos, atitudes corporais) que criam a noção de criança-viada.

A escola, tal como é constituída hoje, não está preparada para entender o corpo da criança viada, da que é ofendida de viadinho, bichinha, mulherzinha, uma vez que ela parte do pressuposto da naturalidade dos corpos e da criança universal, que será abordada a seguir. Assim, no momento em que as outras crianças e os adultos nomeiam e exercem o poder coercitivo, essas formas de poder atravessam o corpo da criança, constituindo, assim, para aquele corpo, a realidade criança-viada.

Ser criança-viada, a partir de Judith Butler (2017), é um processo de sujeição (submeter e tornar-se sujeito) e não há uma idade certa em que isso irá ocorrer ou quando pode ocorrer. O problema é que não há a positivação das características que constituem o corpo da criança-viada na infância. Pelo contrário, ser criança-viada torna-se uma característica negativa que precisa ser corrigida. A escola tradicional não exerce práticas de reconhecimento da diferença. Isto porque, como diz Preciado (2019), sobre a sociedade conservadora francesa,

ela tenta nos enganar ao dizer que está “protegendo o poder de educar seus filhos segundo a norma sexual e de gênero, como supostos heterossexuais, concedendo-se o direito de discriminar todas as formas de dissidência ou desvio” (2019, p. 66). Essa realidade francesa se aplica da mesma forma no Brasil.

Sexualidade e sexo

Considerar uma criança afeminada é sexualizá-la?

Os discursos universalistas afirmam que criança é criança, ponto final. E mais, que elas são assexuadas. A própria ideia de universalidade da criança já é um erro por si só, pois não considera as diferenças que existem entre elas. Essa é, inclusive, uma crítica que se faz à teoria de Piaget, uma vez que ele a desenvolveu tendo a criança branca e europeia como modelo. Ao apontar que todas as crianças se desenvolvem mediante determinados estágios específicos, as que não conseguem alçar começam a ser patologizadas.

Na medida em que uma criança reconhece uma outra como criança viada e passa a tratá-la de forma diferente, por ela se mostrar afeminada, seja via *bullying* ou qualquer outro tipo de exclusão, evidencia-se, para o sujeito que recebe a informação, que há algo naquele corpo que incomoda e que está fugindo de algum tipo de norma. Ao não reconhecer as especificidades daquele corpo e suas diferentes formas de se mostrar visível ao mundo, caímos no discurso da universalização. Quando não sabemos lidar com a diferença, preferimos acreditar que todas as crianças são iguais. Crianças viadas existem. Crianças afeminadas existem. Dizer que uma criança é afeminada não é o mesmo que sexualizá-la, é reconhecer que ela performa a si mesmo, de forma muitas vezes inconsciente, fora do padrão de masculinidade imposto pela heteronormatividade. Trata-se de uma forma inconsciente, pois ninguém quer ser diferente e ser excluído, maltratado, violentado fisicamente etc.

Normalmente, os discursos universalistas, ao apagarem a sexualidade da criança, buscam construir a ideia de que criança deve estudar e brincar e não se preocupar com a sua própria identidade sexual, mas isso é impossível. As crianças estão constantemente tendo que lidar com histórias que envolvem amor, paixão, e amizades. No entanto, essas histórias são contadas, em sua maioria, apenas pela perspectiva cisheteronormativa.

Falar que uma criança não tem sexualidade é arbitrário. O que não quer dizer que devemos sexualizá-la. São coisas distintas. Pensar a formação da criança, em termos de sexualidade, é desconstruir, por exemplo, a ideia de que uma criança possa ver um beijo hétero na televisão, mas não possa ver um beijo gay. Um príncipe pode salvar uma princesa do castelo, mas não pode salvar outro príncipe. Achar que a criança não tem sexualidade é o mesmo que dizer que ela não tem desejos próprios. Sabe-se que crianças demonstram seus desejos desde a mais tenra idade.

Em relação aos brinquedos, por exemplo, vemos as crianças construindo

relações amorosas desde muito cedo a partir dos objetos que possuem gêneros específicos. É claro que desejamos desconstruir a ideia de que existem determinados brinquedos que são para meninas e outros para meninos. No entanto, no meu caso, assim como para muitas crianças-viadas, os objetos ditos femininos nos ajudaram a performar o nosso eu. Muitos de nós tínhamos pavor de jogar futebol. Nós queríamos ficar brincando com as meninas de bonecas. Nesse sentido, o objeto não deve ter gênero quando pensado em uma perspectiva cisheteronormativa. Contudo, quando pensamos em uma perspectiva gay ou trans, por exemplo, montar, usar uma roupa feminina, dançar balé, tudo que é do universo dito feminino nos ajuda a performar o nosso sujeito e a ser feliz naqueles atos performativos.

Considerações finais

Esse texto não tem por objetivo ser nenhum artigo científico sobre a sexualidade da criança. Isso exigiria um outro tipo de pesquisa. Trata-se de um artigo de opinião que transita entre um conceito que está no centro da discussão recente e que atravessa a minha experiência pessoal, de sujeito que se identifica como tendo sido uma criança-viada.

Ser criança-viada não é um determinismo. Ela pode recusar esse demarcador a qualquer instante. No entanto, só é possível recusar uma vez que esse determinismo já se instaurou, assim como acontece com o sistema sexo/gênero. A condição de reação ao poder só surge quando o poder já nos demarcou. A partir dessa instauração, dessa marca, dessa cicatriz, as crianças vão criar formas de agir, interagir e negociar, tanto com a norma cisheteronormativa, quanto com o marcador criança-viada. Cada vez mais vemos crianças e familiares conseguindo resistir às normas de gênero e propondo, ou exigindo, outros modos de formação dos sujeitos nas escolas brasileiras.

Notas

1.

Termo esse que contemplaria a criança-viada, a criança-trans, a criança-travesti, isto é, todos os corpos dissidentes à norma cisheteronormativo.

2.

Trechos do discurso disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0ZRKLHQ7YRU>. Acesso 22 maio. 2021. [Título do vídeo: *Josie Totah Receives HRC Visibility Award*].

Referências

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

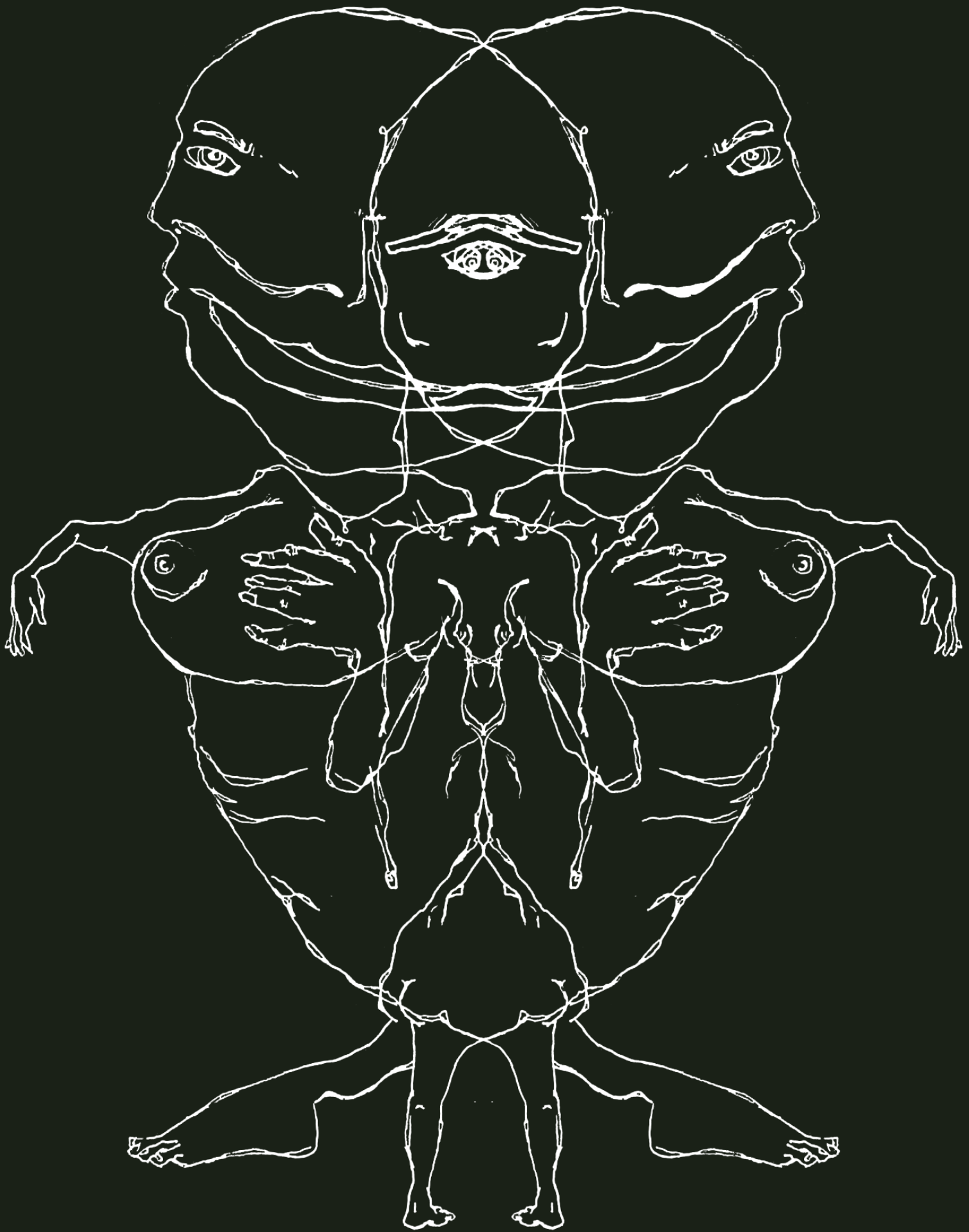
BUTLER, Judith. *A vida psíquica do poder. Teorias da sujeição*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

HAIDER, Asad. *Armadilha da identidade: raça e classe nos dias de hoje*. São Paulo: Veneta, 2019.

PRECIADO, Paulo B. *Um apartamento em Urano: crônicas da travessia*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2019.

RIBEIRO, Djamila. *Pequeno Manual Antirracista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p.18.)

Tiago Cruvinel é professor de Artes do Instituto Federal de Minas Gerais (IFMG). É mestre e doutor em Artes pela UnB. Possui dois pós-doutorados (EBA-UFMG, 2019 e ECA-USP, 2020). Ganhador do prêmio de Melhor Tese na área de Linguística, Letras e Artes - Prêmio UnB Tese do ano de 2017. Atualmente é professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Artes - EBA-UFMG, do Mestrado Profissional em Artes (ProfArtes - UFMG) e realiza seu terceiro pós-doutorado no CEFET-MG.



Conselho editorial:

Adriana Bicalho

Camila Rodrigues Moreira da Cruz

Claudia Cristina Maia

Edson José Carpintero Rezende

Giselle Safar

Marcelina das Graças de Almeida

Maria do Carmo Fernandes Nunes Rolla

Sebastião Brandão Miguel

Soraya Aparecida Alves Coppola

Wânia Maria Araújo

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Corpos dissidentes : arte, literatura e
pensamento *queer* [livro eletrônico] /
Luiz Lopes, organizador.
Belo Horizonte : Atafona —
Casa Editorial dos Novos Autores, 2021.
PDF

Vários autores.
Bibliografia
ISBN 978-65-86805-09-3

1. Arte 2. Corpo — Linguagem 3. Ensaios
brasileiros — Coletâneas 4. Literatura 5.
Pensamento 6. Teoria *Queer* I. Lopes, Luiz.

21-80890

CDD-080

Índices para catálogo sistemático:

1. Ensaios : Coletâneas : Literatura 080
Maria Alice Ferreira - Bibliotecária - CRB-8/7964

© Luiz Lopes
© Autores dos artigos
© Atafona, 2021

Organizador

Luiz Lopes

Editor

Mário Santiago

Coeditora

Lucia Santiago

Projeto gráfico

Miriã Bonifácio

Capa e ilustração

Thiago Bonifácio

Revisão

André Meyerewicz

Revisão final

Lucia Santiago

Divulgação

Lucas M. R. Faria

Vinícius Gonzaga

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 1º de janeiro de 2009.

Este livro foi composto com as fontes *Elgraine* e *Cyntho Pro*, para a Atafona, em dezembro de 2021.



Casa editorial dos novos autores

Caixa Postal 7458

30.411-972 | Belo Horizonte | MG | Brasil

Telefone: 55+31 99919.8785

editoraatafona@gmail.com

www.editoraatafona.net

