

Uma didática da “reinvenção” do corpo *queer* na expressão literária de língua portuguesa: Bernardo Santareno e o cordel brasileiro

A didactics of “reinvention” of the queer body in the literary expression of the Portuguese language: Bernardo Santareno and the Brazilian cordel

ANTONIO DE PÁDUA DIAS DA SILVA*

RESUMO: AS CONFIGURAÇÕES DE SUJEITOS NA CONTEMPORANEIDADE APONTAM PARA VÁRIAS REINVENÇÕES. UMA DAS MAIS DISCUTIDAS CENTRA-SE NO PARADIGMA CLÁSSICO *HOMEM-MULHER*, CORRESPONDENTES LEGITIMADORES DA ORDEM *HETEROSSEXUAL* QUE NEGA(VA) AS ANTIGAS POSTURAS *HOMOSSEXUAIS*. O ARTIGO PROPÕE UMA DIDÁTICA DA REINVENÇÃO DO CORPO *QUEER*, PROBLEMATIZANDO EM QUE CONSISTE ESTE CORPO, QUAL A DIMENSÃO DESTA REINVENÇÃO E COMO ESTA PROPOSTA ENCONTRA *RESSONÂNCIA* EM EXPRESSÕES LITERÁRIAS DE LÍNGUA PORTUGUESA.

ABSTRACT: THE CONFIGURATIONS OF THE SELF NOWADAYS POINT OUT TO SEVERAL REINVENTIONS. ONE OF THE MOST DISCUSSED ONES CENTERS IN THE CLASSICAL PARADIGM *MAN-WOMAN*, THE LEGITIMATE CORRESPONDENT OF THE *HETEROSEXUAL* ORDER THAT DENY (IED) EARLY HOMOSEXUAL POSTURES. THIS ARTICLE PROPOSES A DIDACTICS OF REINVENTION OF THE *QUEER* BODY, FOCUSING ON WHAT CONSISTS THIS BODY, WHAT IS THE DIMENSION OF SUCH REINVENTION AND HOW THIS PROPOSAL FINDS *RESONANCE* IN SOME LITERARY EXPRESSIONS OF THE PORTUGUESE LANGUAGE.

PALAVRAS-CHAVE: LITERATURA, CORPO, *QUEER*.

KEYWORDS: LITERATURE, BODY, *QUEER*.

* Professor de Literatura e Estudos de Gênero no curso de Letras (graduação) e no programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, ambos do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual da Paraíba.

Introdução

Nas últimas três décadas, temos assistido a um avanço político nas questões dos corpos, em várias culturas do mundo e nos vários espaços de trânsito pelos quais circulam os sujeitos. Para além de políticas públicas que tornam relevantes a união estável e o casamento entre pessoas do mesmo sexo (este associado à garantia de direitos em que culmina esta conquista), as questões do corpo, da corporeidade, da subjetividade e de identidades móveis¹ permanecem em um *continuum*, visto que as “alianças” entre movimentos *lgbt*, representantes políticos, perspectivas jurídicas e sociedade civil não conseguiram ainda superar o modelo de sujeito clássico, paradigma pelo qual rotulam todos os antes “abjetos”, “anormais”. Por este ângulo, as pessoas afetiva e sexualmente “orientadas” para o outro do mesmo sexo continuam sendo vistas, discutidas e interpretadas como *homens* (homossexuais) e *mulheres* (lésbicas), sendo acomodadas, quando convenientes às agendas políticas, em uma nova terminologia (homoafetivos para se referir a todos os *queer*), exceção aos *transsexuais*, precisamente rotulados de pessoas com *distúrbio psíquico*, fator que interfere afirmativamente para a redesignação sexual ou *transgenitalidade*, no caso de Brasil, pelo Sistema Único de Saúde – SUS.

Questões como esta, presentes nas agendas políticas e culturais de muitas sociedades, mobilizando vários campos do conhecimento (fala-se em *teoria queer*, *literatura queer*, *linguística queer*, dentre outros), não são deixadas de lado pelos discursos de representações e de configurações, pela importância que as mídias dão a elas, pelo impacto que causam nos sujeitos culturais porque alteram a antiga silhueta do sujeito, centrado em apenas um modelo de existência afetivo-sexual, incorporando-se às discussões vários modelos com os quais convivem os sujeitos da antiga norma. As literaturas, por serem escritas de sujeitos que *filtram* aspectos socioculturais e os reelaboram, a sua maneira, com determinado objetivo, têm trazido para as obras *configurações* ou *representações* de sujeitos² e subjetividades *queer* ou, no dizer mais tradicional, sujeitos e subjetividades *gays*, *lésbicas* e *queer*.

1 O conceito de identidade móvel é de Stuart Hall, 1997.

2 Adoto o conceito *configuração* de José Carlos Barcellos (2006). Para este estudioso, não se pode falar em *representação* homoerótica na literatura, porque os textos, as escritas não seguem um *continuum*, as narrativas não têm uma representatividade, as personagens que figuram nos textos são várias, por isso ele defende a *configuração*, isto é, as várias modalidades de se abordar as personagens em vários contextos socioculturais e distintos em suas subjetividades.

Diante disso, meu objetivo neste artigo é problematizar as configurações de personagens literárias que têm seus corpos montados ou refeitos em outras “versões” de existência das subjetividades eróticas, considerados, nesta perspectiva, corpos reinventados para a existência de uma singularidade *queer*. Analiso as personagens *queer* (versão travesti) Françoise, da peça *A Confissão* (1979), do dramaturgo português Bernardo Santareno; Airton, do cordel *O Homem que virou mulher*, do cordelista Rodolfo Coelho Cavalcante (s.d.); Maria Olívia da Silva, do cordel *A Mulher que virou homem no sertão da Paraíba* (1970), de João Severo da Silva; e Padre, do cordel *O Padre que virou mulher* (1988), de Otávio Menezes. Centro-me no paradigma clássico *homem-mulher*, correspondentes legitimadores da ordem heterossexual que nega(va) as antigas posturas *homossexuais* e proponho uma discussão em torno da didática da reinvenção do corpo *queer*, problematizando em que consiste este corpo, qual a dimensão desta reinvenção e como esta proposta encontra *ressonância* nos textos literários tomados como *corpus*.

Depois do começo foi assim...

Não é meu objetivo discutir questões históricas relacionadas às formas de interpretar personagens-pessoas em suas práticas “nefandas”, “sodomitas”, “uranistas”, “homossexuais”. Há uma vasta bibliografia sobre o assunto. Quero partir, sim, de um momento específico, fins do século 19, quando, na visão de Michel Foucault (1988), a prática homossexual deixa de ser critério para dizer e imputar pecado às pessoas, para torná-las criminosas ou doentes (psíquicas ou morais), quando se estabeleceu a condição binária de sujeitos, a partir da emergência da “espécie” homossexual. O que ainda é visto por muitos estudiosos como um dispositivo negativo, porque rotula, impõe uma categoria *inferior* de sujeitos, literalmente assujeitado ao sistema que *ordena*, que interpreta, julga e penaliza; por outro lado pode ser interpretado numa perspectiva afirmativa, porque as práticas *homo* (que passarei a designar de *queer*), por serem violentamente rechaçadas social e culturalmente, inexistiam em público, confinadas ao exílio pessoal, às alcovas, aos subterfúgios, ao submundo da cultura. A *invenção* da espécie exhibe um sujeito em sua existência; na verdade, vários sujeitos e uma diversidade de performances que dão início a

um movimento migratório *esquisito*: das saídas do “armário” para os trânsitos em praças públicas.

O que havia sido definido, naquele momento, como pessoa homossexual, entenda-se, marginal, com distúrbio, atrofia (vejam-se os exemplos trazidos por James Green (1999), João Silvério Trevisan (2004), James Green & Ronald Polito (2006), Carlos Figari (2007), Oswald Bazan (2006), Ádrian Melo (2005), Hugo Denizart (1997)) é o *tipo*³ de personagem configurada no texto dramaturgic de Santareno. Publicado em 1979, “A Confissão” faz parte da obra *Os Marginais e a revolução*, que contém, além da peça em tela, “Restos”, “Monsanto” e “Vida breve em três fotografias”. A peça é dividida em três momentos distintos, embora não cheguem a três atos: os três momentos são ambientados numa igreja católica em que se destacam: o “tema de ‘Jesus e S. João Evangelista, o discípulo amado’” (p. 49) em um dos vitrais e um Padre no confessionário, “fechado num dos lados por uma placa de madeira com metal perfurado na parte superior e inteiramente aberto do outro” (p. 49). Chama a atenção, neste momento, o vitral com o tema do “amor homosocial”: dele a luz é expandida e irradiada diretamente para o confessionário. As mulheres confessam-se do lado “protegido, escondido” e os homens, do lado aberto deste compartimento.

No primeiro momento é apresentada uma mulher “pobre, com cerca de trinta anos”, que vai confessar-se ao Padre das agruras de seu cotidiano com o companheiro, de quem quer se separar e é instigada pelo clérigo a se conformar com o “destino” com que foi agraciada. No terceiro momento, outra mulher, agora nomeada, D. Felipa, cujo marido, sob a anuência do religioso, é induzido a se eleger Presidente da Assembleia da República. Os dois momentos são, afora a contextualização política bastante presente na peça, secundários, inclusive em extensão (a parte da peça destinada à performatização de Françoise toma quase todo o texto), quanto à confissão de Françoise (este é o nome social adotado por Francisco Caetano, nome de batismo), apresentada no meio da peça, entre duas mulheres, uma pobre e uma rica, ocupando exatamente o lugar da *terceira via*,⁴ quiçá o espaço *queer*. Françoise é “loiro”, está “vestido de negro e roxo, com o exagero habitual de maquilagem, rendas,

3 Adoto aqui uma categoria não apenas sócio-jurídica, mas, sobretudo, a literária.

4 Referência direta ao texto de Anthony Giddens, *A terceira via*, 2000.

veludos e cetins. Junto do confessional, hesita: Vai para se confessar no lugar destinado às mulheres, arrepende-se e, decidida, ajoelha-se no lado dos homens. O Padre está perplexo” (SANTARENO, 1979, p. 64).

Toda a peça é marcada pelo forte tom com que a *personagem queer*⁵ debulha ao Padre um rosário de momentos de sua vida pessoal, nenhum deles, na sua visão de perplexa, interpretado como pecado. As vozes do Padre, procurando detalhes da vida da *travesti*, e de Françoise, que ocorre ao chamado do clérigo, mostram que a *confissão* soa também como pretexto para discutir aspectos da subjetividade *queer*. O corpo, no entanto, é o ponto de partida e de chegada nesta peça: o corpo físico e biológico em dissimetria com o corpo psíquico e cultural, reinventado e existente fora da “norma” que exige a docilidade dos corpos e órgãos exercendo funções para os quais a educação existe como disciplinadora (LOURO, 2000; 2004).

Apesar de no início da performance da personagem o *hesitar* entre *ajoelhar-se* do lado dos homens ou das mulheres, para a *confissão*, configure um conflito da *travesti*, o momento crucial da peça é quando Françoise admite *ser mulher* e o confessor resiste à configuração *queer* fora da ordem que ele representa:

CONFESSOR

(irritado, contendo-se)

Desculpe, mas não deve ajoelhar-se aqui. As senhoras confessam-se daquele lado, por detrás da separatória. Aqui, só posso confessar os homens.

FRANÇOISE

(suspirando, trágica)

Mas eu sou homem...

CONFESSOR

(espantado)

Como, homem?!

5 Adoto o termo *queer* de acordo com Beatriz Preciado (2003): os sujeitos não correspondentes ao modelo da ordem, seja qual for o fator que os tornem *abjetos*, são arrolados na visão *queer*. As personagens dos textos do *corpus* deste artigo são *queer* quanto às performances de gênero e sexualidades (Butler, 1990).

FRANÇOISE

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

CONFESSOR

(que julga compreender)

Anh, compreendo...! É uma mulher homossexual, é isso?

FRANÇOISE

(exagerada)

Não, padre, que horror! Eu só gosto de homens.

CONFESSOR

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

Bastante emblemático para a perspectiva de uma “didática da reinvenção”, o trecho em tela exhibe vários discursos construídos *de e sobre* as personagens-pessoas *queer*. A (in)certeza de Françoise aponta para aspectos da pedagogia dos corpos (Louro, 2000) que, contrariando a ideia de Judith Butler (1993), “não importam”, ou seja, apesar da segurança com que afirma *estar* (sem perspectiva de transformação, de mudança) psiquicamente em um corpo que *é* (masculino, irreparável, imutável na lógica *straight*),⁶ hesita quanto ao que pode também *ser* ou *estar*: nega a “sua” masculinidade, declara a sua “feminilidade”, rejeita o rótulo *travesti*, almeja a *transgenitalização* para *ser* ou *estar* mulher.

Todo este conflito engendrado na peça implica questões de ordem socio-culturais ainda não bem formuladas pela sociedade como um todo nem pelas personagens-pessoas cujos grupos de pertença problematizam, de forma tímida, as posições de sujeitos em culturas profundamente enraizadas nos costumes que tornavam as questões e posturas, quanto ao gênero e às sexualidades, algo inviolável, uma espécie de axioma sobre as representações de atores mantenedores de uma ordem de privilégios apenas do *masculino*. Apesar da consciência sobre o seu *modo de vida* (p. 94), sobre o seu estar no

6 Pensamento ou ordem heterossexual, *straight*, na versão de Monique Wittig (2007).

mundo, Françoise é conduzida a pensar na lógica *straight* que tenta reduzir seus sujeitos ao binômio discriminatório e que possibilita unicamente, e por oposição, as pessoas e relações homem-mulher, de forma que o primeiro termo da relação é imbuído de toda uma gama de prestígio sociocultural e o segundo, bem como suas “variações” como travesti, rebaixa a personagem-pessoa a sujeito de segunda categoria.

O discurso do Padre, neste sentido, reitera toda uma prática discursiva em torno das questões que intentam normatizar os sujeitos e o mundo, ao passo que a personagem *queer*, por rasurar as fronteiras de gênero e de sexualidades, escorrega desta via normatizadora, assume-se outro sujeito, da mesma ordem do masculino e do feminino (“sou uma mulher com corpo de homem”), embora denuncie, em sua fala, que o grande conflito aninhado em sua psique seja o não pertencimento e a busca de uma identidade que a interprete como “mulher”. Na verdade, a personagem ensaia uma didática da reinvenção, acreditando ser possível a *transformação* de homem (anatomia e heterossexualidade compulsória) em *mulher* (anatomia e desejo).

A performance *travesti* torna ambígua, deslizando a figura de Francisco Catetano, vez que a travestilidade dele apaga as nítidas fronteiras do masculino, evidencia uma performance “feminina”, mas teatralizante, caricaturada. A noção de corpo, neste sentido, difere do conceito que toda a tradição ocidental acostumou-se a eleger como modelo para si,⁷ pois borra a imagem da tradição, inaugura uma versão mais flexível, mais *queer*. Se o desejo de Françoise a impele para uma corporeidade e uma subjetividade “femininas” (sem poder, mesmo desejando, biologicamente *ser mulher*), a negar as marcas identitárias em si que a alocavam no *masculino* (sem se considerar *homem* pelo desejo pelos iguais) e a não se submeter a nenhuma fronteira, porque o *macho-fêmea* (p. 105), por estar em um *entre-lugar* cultural, em uma *terceira margem* ou *terceira via*, o corpo “reinventado” estabelece outro paradigma, exigindo outra nomenclatura (travesti, transgênero, transex, translésbico, gay etc.).

A questão assume várias dimensões (política, cultural, religiosa, psíquica). Dada a sua importância nas agendas políticas e culturais de hoje, a expressão literária não poderia furtar-se ao direito de também por em cena atores que performatizam seus desejos, contribuindo para o aprofundamento de temas

7 A noção de corpo em seu aspecto físico-material é extraída de Joaquim Brasil Fontes (2004).

polêmicos que ajudam a recuperar a dignidade de sujeitos e a construção de uma nova consciência para as subjetividades eróticas, cujos sujeitos endereçam seus desejos para os iguais. A personagem de Bernardo Santareno configura, desta forma, um sujeito das *multitudes queer*, conforme argumento de Beatriz Preciado (2003), o *monstro* anormal, no dizer de Virginie Despentes (2006). Ela é plasmada em cena dramática, apesar da “graciosidade” jocosa ou humorística com que o dramaturgo trata momentos de sua fala, politicamente consciente do valor de sua representação ou figuração de *persona*. O antes asqueroso monstro como era representada a personagem “homossexual” na literatura é ressemantizado, quando os lugares socioculturais são dessemiotizados e valores são redefinidos, incorporando-se aos contextos das culturas os novos sujeitos que ocupam cada vez mais posições nas sociedades, transitando pelos espaços públicos em meio às multidões de ex-cêntricos como aponta Linda Hutcheon (1990), abjetos (Virginie Despentes), anormais (Beatriz Preciado).

Momento bem representativo para a personagem Françoise e para toda a multidão de sujeitos que ela representa encontra-se no trecho que segue:

CONFESSOR

Devia tentar normalizar-se, consultar um bom especialista, vestir roupas masculinas...

FRANÇOISE

(simples, triste)

Para quê? Para toda a gente fazer pouco de mim?! Eu tentei, Padre, mas falhei. Falhei sempre. Não adianta [...] A política é coisa dos homens! Um “travesti” não é homem, nem mulher, é um nada [...]

(p. 88)

CONFESSOR

[...] Deixe-se de macaquear as mulheres, assumo a sua condição de homem. O senhor é um homem!

Estou desesperado, já não sou homem nem mulher, sou um aborto, um monstro.

(p. 99)

[...] *Françoise está desfeita, com a cara suja de lágrimas, rimmel e batôn, com o chapéu tombado, de todo perdido o porte sofisticado, clownesca, macho-fêmea, um monstro.*

(p. 105)

Analisando estes fragmentos que reconstituem para o leitor o drama pelo qual vive a personagem, chamo a atenção para aspectos discursivos presentes em ambas as falas, e que são de grande importância para os sujeitos que hoje enfrentam a sociedade civil em nome de sua existência para além dos binarismos de gênero e sexualidade. Toda a fala do Padre, frente às questões de (des)ordem sexual em que vive Françoise, é pautada no ideal de construção do sujeito engendrado na base machista, heterossexual, viril. A todo o momento ele investe em argumentos na tentativa de convencer a personagem a voltar a ser Francisco Caetano.

Apesar de se considerar *mulher*, Françoise hesita quanto ao seu *ser* e *estar* sujeito cultural. A sua fala aponta os estigmas de que foi impregnada em sua existência: pessoa sexual em corpo distinto do seu desejo, buscando romper definitivamente a fronteira do sexo-gênero biológico com a construção do sexo-gênero cultural, porém ainda centrada na lógica binária e *straight*. Ela quer *ser*, porque *é* mulher. Os demais conceitos como travesti, homossexual são formas linguísticas usados para refugar sujeitos *esquisitos*, fora da ordem. Ela não admite esta tipologia para si, insiste na interpretação pela lógica dicotômica, porque *é mulher*. Sente-se mulher. A sociedade (o Padre é o seu representante) não a vê como mulher, mas como uma aberração feminina, porque o seu corpo *é masculino*. Na verdade, Françoise *é queer* (?).

Progrediu para...

O texto de Bernardo Santareno é bastante marcado: as questões de gênero e sexualidade são discutidas à luz de um contexto histórico-político⁸ em que as referências históricas de “A Confissão” aludem diretamente ao 25 de abril de 1974, momento em que o líder do governo ditatorial daquele momento, Marcelo Caetano (alguma alusão à personagem travesti Francisco Caetano?) é deposto em nome de um novo regime político, democrático, evento conhecido historicamen-

8 Não faz parte de meu objetivo expandir dados referentes à Revolução dos Cravos.

te como a “Revolução dos Cravos” – mulheres distribuíam cravos vermelho aos soldados que depuseram o regime ditatorial. Este evento problematiza a liberdade dos sujeitos, daí Santareno, ainda em período muito próximo ao da revolução, trazer à tona questões “marginalizadas” socialmente como as dos *sujeitos abjetos, queer* (o regime ditatorial foi deposto em 1974 e o texto de Santareno é de 1979). Esta forma de uma dada cultura interpretar seus sujeitos encontra “lócus” em outros momentos, sociedades e contextos, como na escrita cordelística brasileira.

Em *O Homem que virou mulher*, de Rodolfo Coelho Cavalcante, narra-se a história de Airton, personagem que nasceu hermafrodita e, por esta razão, à medida que toma consciência de si, desde criança, opta pela redesignação sexual e performance de gênero femininas, contrariando a todos da comunidade que a viu nascer e crescer como *menino*:

[...] De acordo com a ciência
 Não lhe daria o direito
 De sua conveniência
 Daí um cirurgião
 Falou-lhe de uma operação
 Para a sua independência.

(p. 4)

A versão da redesignação sexual, neste caso, parece, pela visão do cordelista, equivocada, pois o tratamento dado às personagens-pessoas que gostam de pessoas do mesmo sexo – *transgênero, travesti, transex*, dentre outros – é o mesmo, pois são arrolados em uma mesma cadeia interpretativa para a manutenção de estereótipos, preconceitos, práticas discriminatórias e excludentes. Impregnado de uma visão moralista, como é comum ocorrer em quase todos os cordéis que discutem temas relacionados às sexualidades, a perspectiva engessada, binária e machista do sujeito da enunciação contrária, nestes termos, as ocorrências das performances, dos modos ou estilos de vida que emergem cada vez mais nas sociedades. A dificuldade das pessoas que assistem a transformação das sociedades em suas várias viradas culturais (e tantas outras) é o fato de não estarem preparadas para enfrentar o novo e as diferenças, sentir, ter consciência e agir com a perspectiva da diversidade, das culturas plurais, das subjetividades.

Em outro momento do cordel, por mais que o sentimento moralista do sujeito da enunciação esteja patente em toda a escrita, não deixa de vislumbrar, porque também atravessado por outros discursos e práticas culturais, a possibilidade de existência desse sujeito “transviado”:

Airton trancou-se em casa
 Por seis meses resolveu
 Deixar crescer os cabelos
 Quando isso aconteceu
 Disse ele: – se define...
 Lindo nome... JAQUELINE...
 Este agora, é o nome meu!

Começou ela a dançar
 Nas buates da cidade
 Mostrando suas lindas pernas
 P’ra toda sociedade
 Combinou uma operação
 Com um grande cirurgião
 P’ra ser mulher de verdade

(p. 4)

Perceba-se que, em todas as versões cordelísticas sobre o assunto,⁹ as personagens que rompem as fronteiras do sexo-rei e saem das amarras do *pensamento straight*, são, obrigatoriamente, numa versão reduzida e preconceituosa deste pensamento, alocadas no *masculino* (quando mulheres preferem as mulheres são, por este dizer, *homens*) ou no *feminino* (quando homens preferem os homens são interpretados, na mesma lógica, como *mulheres*). Ou seja, superar os limites do binômio *macho-fêmea*, *homem-mulher*, *masculino-feminino*, *ativo-passivo*, dentre tantos outros pares binários e opostos não é uma prática ou exercício cultural adotado pelos sujeitos da enunciação de cordéis como o de Rodol-

9 Orientei duas pesquisas (a de Francisco Leandro de Assis Neto e a de Rozeane Porto Diniz) em cujas dissertações os mestrands catalogaram cordéis que, ao longo do século 20 e início deste, abordaram os sujeitos *queer* (homossexuais e lésbicas). Hoje, o primeiro orientando continua a pesquisa em tese de doutorado.

fo Cavalcante. Apesar das novas ou outras subjetividades transitarem pelos espaços sociais de forma mais autônoma, livre, independente (assim como a personagem Françoise de *A Confissão*), alguns autores, imbuídos de um espírito “falocêntrico”, reduzem os não-iguais a posições menores, aos *não-lugares*, negando-lhes o direito à existência, não os reconhecendo, tornando-os, no sentido “ruim” da palavra, *abjetos*.

Esta versão cordelística dialoga com o folheto de João Severo da Silva, *A Mulher que virou homem no sertão da Paraíba* (1970), no qual se narra a história de Maria Olívia da Silva, nos idos de 1950, nascida com um corpo de *mulher*, porém com *desejo* para *mulheres*, sem que a “ontogênese” do desejo culminasse numa questão de lesbianidade, porque desde pequena, a personagem performatiza um homem – não uma caricatura masculina, como a adotada, muitas vezes, e em vários momentos, por mulheres rotuladas de *sapatão*. Para dar vazão ao seu *desejo* que marca nela uma subjetividade, encontra na cirurgia de redesignação sexual a solução para o que almeja e sente desde criança:

Desde de (sic) pequena ela
brincava com as meninas
mas no decorrer do tempo
suas brilhantes retinas
só admiravam mais
brincadeiras masculinas.

Jogo de bola e caçada
muito lhe admirava
brincadeiras de boneca
ela logo rejeitava
era o órgão masculino
que a si (sic) predominava

(p. 3-4)

E assim Maria Olívia
por lá ficou internada
e com uns dias depois
lá mesmo foi operada

e essa matéria fêmea
em macho foi transformada.

(p. 6)

Este cordel, no que tange à temática dos sujeitos *queer* que são interpretados pela imagem da “transformação”, dialoga com o de Otávio Menezes, *O Padre que virou mulher* (1988): neste, um sujeito nasce de um sexo e, operacionalmente, é transformado em outro do sexo oposto. A anatomia, o sexo, então, para quem do desejo, é o marcador essencial, suficiente e necessário, único, por sua vez, para alocar, *distinguir e separar* os sujeitos em *homens e mulheres*. O sujeito da enunciação deste cordel apresenta a personagem Padre sob outra perspectiva, mais condizente com as subjetividades de hoje:

Aparentemente normal
De corpo bem masculino
Resolveu virar mulher
Porque ele desde menino
Já guardava a vontade
De ser um Ser feminino

(p. 2)

[...] Não vou mais repartir [fala do Padre]
A minha personalidade
Eu tenho o corpo de homem
Mas sou mulher de verdade
Vou fazer uma cirurgia
Na minha masculinidade

Aproveitei a vontade
E para mudar tudo eu fiz
Cortei a parte de baixo
Bem no tronco, na raiz
Pra ficar como vagina
Com ela estou muito feliz

(p. 7)

É notório, nos fragmentos dados, o valor do *desejo* do sujeito em detrimento da *anatomia*. A personagem, assim como Françoise (diferentemente de Airton que mudou de sexo por questão de má formação-definição dos órgãos genitais-reprodutores), tem a consciência de sua subjetividade, investe na ideia da reformatização de gênero e de sexualidade, construindo-se *sujeito* do desejo sem trauma ou problema que a torne menor frente às demais personagens-pessoas com quem divide os espaços socioculturais. Esta forma de estar imbuído de consciência e de existir é mais condizente com as atuais posturas de sujeitos nas sociedades. O cordelista, neste sentido, filtra uma versão de sujeitos performáticos e de sociedade que aposta na diversidade, nas práticas plurais de *ser* e de *estar* no mundo, conduzindo leitores ao enfrentamento de políticas afirmativas que dialogam com *as multitudes queer*. A personagem, desta forma, sai do paradigma *homossexual* (*travesti, transgênero, transex*) e *transforma-se* em *mulher*, isto é, à primeira vista, os termos do discurso cordelístico não apontam para uma interpretação negativa e menor que limita as pessoas *queer* a rótulos que as inferiorizam, embora, por outro ângulo, principalmente na cultura brasileira, *ser mulher* ainda é sinônimo de ser menor, especificamente nos imaginários coletivos.

Até que... notas para uma conclusão

Fica patente, para o leitor, o objetivo de pôr em diálogo duas expressões literárias de língua portuguesa, assumidas e consumidas em contextos e por classes sociais distintas: o cordel brasileiro, “naturalizado” nordestino, presente em espacialidades populares e comuns (feiras livre, praças públicas), feito para ser declamado ou lido também em coletivo; o teatro “de tipos” (referência às peças de Gil Vicente) é uma produção de livrarias, porque o texto, para além da leitura, possibilita a atuação, a encenação pública, exige um público que entenda o código dramaturgic, que frequenta teatros. Embora distintos, por essa provisória diferenciação que não quer ser “fechada” ou preconceituosa, ambos “desembocam em um mesmo escoadouro” (o uso da expressão é proposital joga com os aspectos semânticos dos termos *queer, abjeto* para se referir aos sujeitos e seus lugares de pertença): a noção de reinvenção do corpo, rasurando as fronteiras identitárias de gênero e sexualidades, conforme as práticas e discursos heterossexuais.

Uma das indagações que faço, a partir dessas configurações de corpos e sujeitos na e pela literatura, diz respeito aos modos de pensar-dizer-operacionalizar uma categoria teórico-discursiva como esta para a qual venho chamando a atenção. Que transformações são operadas na base físico-psíquica desta matéria, principalmente quando as questões de gênero e de sexualidade são postas em xeque? O que é transformado (na visão biológico-anatômica) e o que é da ordem da psique (que prescinde de mudança ou transformação físico-corporal)? É apropriado falar, precisamente e de forma geral, em *reinvenção* do corpo, na perspectiva de Berenice Bento (2006) e outros que defendem este ponto de vista, ou seria mais coerente atentar para ligeiras mudanças físicas, localizadas, precisamente, na parte externa do corpo ou, em casos mais extremos, subcutaneamente?

A minha parcial discordância da ideia de *reinvenção* consiste no fato da impropriedade quanto à afirmação, salvo metaforicamente, do corpo humano ser transformado. Está provado, no âmbito cultural, que pessoas tomam decisões de alterar a estrutura que conhecemos como sujeitos de si, corpos nascidos e construídos por várias pedagogias. Deixo de fora da discussão a parte mental, inteligente, impossível de ser dissociada da matéria, porque a dicotomia corpo e mente não atende ao pensamento do sujeito de hoje, nem binário nem preso a discursos religiosos que previam a integração material e espiritual da pessoa como forma de entender e dirigir as vidas material e abstrata de todos.

Apesar dos corpos serem pedagogicamente educados (Louro, 2000; 2004), disciplinados (Foucault, 1988), matérias de importam (Butler), são todos passíveis de sofrerem as influências da cultura em sua base externa: práticas desportivas, halterofilismo, enxertos de pele, cabelo, silicone, dentes, ossos; implantes de pênis, pernas, braços, orelhas, narizes, olhos. Os grandes tabus associados ao corpo encontram lugar no *modus operandi* que *deforma* o sujeito, alimentando-se, assim, toda uma *gramática do monstro* (visão agostiniana), seja pela falta, pelo excesso, pela monstruosidade, degenerando, cada vez mais, o paradigma do “normal”, da ordem. Reiteram-se, assim, os monstros abjetos, não os monstros das *multitudes queer*. Apenas dinâmicas como a clonagem humana (a criação de um seu igual ainda é “carta fora do baralho” nas culturas de hoje), reconstituição de órgãos e tecidos em nada alteram a forma do *corpo*, mas o mantém naquilo que o sujeito deseja: ele mesmo em sua singularidade.

Isso significa que os textos da expressão literária de língua portuguesa trazidos aqui como exemplos de escritas que problematizam o corpo, os sujeitos e as subjetividades em seus modos de existência, estilos de vida ficcionalizam, alguns até ao *degré* da *verossimilhança*, discursos e práticas discursivas encontradas na realidade dos sujeitos autorais. Os filtros culturais dos sujeitos biográficos, trazidos para a formulação interna das obras, coadunam-se com as posturas de pessoas, de várias classes sociais, representantes de vários discursos e práticas que questionam o corpo, seja em sua *ontogênese* biológico-essencial, seja na interface desta base com as condicionantes socioculturais que apontam cada vez mais para a lógica construtivista de si. Lembro o ensaio de Alain Touraine (2006), quando formula o pensamento de que, ao falar das mulheres, é pela sexualidade que as pessoas constroem a si.

Porque parece não haver, em tese, uma *transformação do corpo*, mas mudanças localizadas, alterações hormonais – as mulheres testosteronadas de Beatriz Preciado (2008) que o digam – e toda uma rede de cirurgias plásticas e reparadoras que buscam aproximar esses sujeitos do *ciborgue* (HARAWAY, 2000; LAURETIS, 1987). As personagens-pessoas da literatura trazidas aqui pelo *corpus* vivem o conflito do *nomear* e *ser nomeadas* ou do atribuir sentidos às mudanças encontradas. Porque pautadas em toda uma tradição milenar; por perceberem (isso já é uma justificativa minha) as falácias de certos discursos quanto aos lugares de pertença dos sujeitos, incluindo os *queer* (LAURETIS, 2007); por não disporem linguisticamente de outros ou novos termos e sentidos que encampem as performances destes sujeitos; e por perceberem que as mudanças acontecidas no corpo, mesmo as mais radicais, *não transformam* as personagens em “seres de outra espécie” (Foucault chamou a atenção para a criação da espécie *homossexual* no século 19), esses sujeitos, a quem chamo de *queer*, são obrigatoriamente alocados no *masculino* ou no *feminino*.

Esta é, quem sabe, a grande polêmica por causar impacto entre os defensores do pensamento *queer*, no sentido radical do termo. A categorização dos sujeitos subjaz a toda e qualquer forma de existência de vida e de subjetividades em nosso meio. Parece-me que, para além do *desejo*, há apenas as *vontades* dos sujeitos que oscilam, mudam, não se fixam porque é próprio da “natureza” do homem a curiosidade e o buscar outras vias de acesso ao prazer e aos modos de vida que lhe proporcionem mais sentido, mais felicidade. A categoria *desejo* como uma “estrutura” organizadora dos sentimentos e modos

de existir dos sujeitos – seja quanto ao *ser* ou ao *estar* de cada um –, não tem condições de dominar e, assim, mapear as performances sexuais e de gênero, limitar o acesso, cercear a liberdade, impor normas. Tudo isso quem faz são os sujeitos dos discursos, dos velhos “aparelhos ideológicos do Estado”, hoje tão mais vivos como dantes, embora sem o mesmo poder.

Os *queer* continuam na “malha fina” das letras, dos nomes, das categorias de que necessitam as políticas públicas, os discursos normatizadores, disciplinadores. No atual estágio em que nos encontramos, parece impossível o *existir* à revelia da ordem *straight*: os corpos, mesmo modificados, alterados em sua base, significados em outra base semântica de gênero e de sexualidades, reiteradamente são interpretados social e culturalmente no *masculino* ou no *feminino*. Daí o conflito das personagens Françoise, Airton, Padre, Maria Olívia da Silva: tratadas e interpretadas discursiva e praticamente ou como *homens* ou como *mulheres*, embora resultem em sujeitos cuja constituição cultural tenha sido construída com base em dinâmicas e imagens fora desta ordem, *mas* a única forma de terem sua existência legitimada, concedida e contestada pelos grupos hegemônicos de poder é por meio do pertencimento ao *pensamento straight*.

Os corpos, violados em sua base, continuam assim: Françoise mal-entendida pelo Padre e sem uma garantia precisa do que é ou entende de si (apesar da convicção de que é mulher, ora diz ser monstro, ora duvidosa, ora não é nem homem nem mulher, ora é macho e fêmea); o Padre admite o seu *desejo* e faz a cirurgia de redesignação sexual, mas esta não o leva para outra base interpretativa: passa de *homem* para *mulher* (permanecendo o corpo, “transfigurando”, unicamente, quanto às questões materiais, o órgão genital e, provavelmente, toda a mudança ocorrida com apliques de silicone e ingestão de hormônios); Airton-Jacqueline passa pelo mesmo processo do Padre; Maria Olívia da Silva-Omar Aguinaldo, embora em processo inverso do Padre e de Airton, passa de *mulher* a *homem*. Então, onde a reinvenção? É possível sair das amarras dos corpos *masculino* e *feminino*? Esta expressão literária diz que não. Deduz-se, desta lógica, para concluir, que tal corpo, qual *queer*.

Referências bibliográficas

- BARCELLOS, José Carlos. *Literatura e homoerotismo em questão*. São Paulo: Dialogarts, 2006.
- BAZAN, Osvaldo. *Historia de la homosexualidad en la Argentina – de la conquista de América al siglo XXI*. Buenos Aires: Marea, 2006.
- BENTO, Berenice. *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transsexual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.
- _____. *Bodies that matter. On the discursive limites of ‘sex’*. New York/Londres: Routledge, 1993.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity*. New York/London: Routledge, 1990.
- CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. *O homem que virou mulher*. Salvador: Tipografia e Livraria Bahiana, (s.d.).
- DENIZART, Hugo. *Engenharia erótica: travestis no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- DESPENTES, Virginie. *King Kong Theorie*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 2006.
- FIGARI, Carlos. *@s outr@s cariocas: interpelações, experiências e identidades homoeróticas no Rio de Janeiro – Séculos XVII ao XX*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2007.
- FONTES, Joaquim Brasil. *O corpo e sua sombra. Corpo e história*. Ed. Carmen Lúcia Soares. Campinas: Autores Associados, 2004, i-xv.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade – a vontade do saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- GIDDENS, Anthony. *A terceira via: Reflexões sobre o impasse político atual e o futuro da social-democracia*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- GREEN, James. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Editora UNESP, 1999.
- _____; POLITO, Ronald. *Frescos trópicos: fontes sobre a homossexualidade masculina no Brasil (1870-1980)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.
- HARAWAY, D. *Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist feminism in the 1980s’*. In: BELL, David; KENNEDY, Barbara (Eds.). *The Cybercultures reader*. London: Routledge, 2000, p. 291-324.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. São Paulo: Objetiva, 1990.
- LAURETIS, Teresa de. *Technologies of gender: Essays on Theory, Film, an Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

- _____. *Théorie queer et cultures populaires – de Foucault à Cronenberg*. Paris: La Dispute, 2007.
- LOURO, Guacira Lopes. *O corpo educado – pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- MELO, Adrián. *El amor de los muchachos – homosexualidad & literatura*. Buenos Aires: Ediciones LEA, 2005.
- MENEZES, Otávio. *O padre que virou mulher*. Fortaleza: (s.l.), 1988.
- PRECIADO, Beatriz. *Multitudes queer – Notes pour une politiques des « anormaux »*. *Multitudes*, Paris, v. 12, n. 2, p. 17-25, 2003.
- _____. *Testo Yonqui*. Madrid: Espassa, 2008.
- SANTARENO, Bernardo. *Os marginais e a revolução – Teatro (Restos, A Confissão, Monsanto, Vida breve em três fotografias)*. Lisboa: Ática, 1979.
- SILVA, João Severo da. *A mulher que virou homem no sertão da Paraíba*. Bayeux: (s.l.), (s.d.).
- TOURAINÉ, Alain. *Le monde des femmes*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 2006.
- TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- WITTIG, Monique. *La Pensée Straight*. Paris: Éditions Amsterdam, 2007.