

Numéro 9
Printemps 2016

DOSSIER MONOGRAPHIQUE :

Queer(s) dans les lettres et les arts luso-brésiliens

COORDINATEURS :

**Maria Graciete BESSE
Maria ARAÚJO DA SILVA
Alberto DA SILVA
Fernando CUROPOS**

Iberic@



Revue Iberic@l, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines

Institut d'Etudes Hispaniques
Université Paris-Sorbonne Paris IV

31, rue Gay-Lussac, 75005 Paris
Courriel iberical@paris-sorbonne.fr
Site web iberical.paris-sorbonne.fr

Rédactrice en chef

Corinne Cristini

Secrétaire de rédaction
Renée-Clémentine Lucien

Coordinateurs

Maria Graciete Besse
Maria Araújo
Alberto da Silva
Fernando Curopos

Auteurs

Julie Amiot-Guillouet	Alberto da Silva	Larissa Pelúcido
Maria Araújo da Silva	Pedro Eiras	Paulo Alexandre Pereira
Pablo Assumpção Barros Costa	Fabiano Grendene de Souza	Michèle Ramond
Maria Graciete Besse	Mónica Güell	Julien Roger
Laurence Breysse-Chanet	Anna M. Klobucka	Luis Sobreira
Henrique Cotado	Alda Maria Lentina	Concepción Torres Begines
Fernando Curopos	Tania Montoro	Marie-Claire Zimmermann

Relecteurs

Maria Araújo da Silva
Fernando Curopos
Alessandro Pucci

Metteur en page

Alessandro Pucci

Couverture

Josefa de Ayala (Séville, 1630 – Obidos, 1684), Menino Jesus Salvador do Mundo (1680, détail)

Copyright © 2016 Revue Iberic@l

Toute autre utilisation, reproduction, diffusion, publication ou retransmission du contenu est strictement interdite sans l'autorisation écrite du détenteur des droits d'auteur.

I.S.S.N. 2260-2534

Sommaire

I/ Dossier monographique :

- 9 Introduction**
Fernando Curopos et Maria Araújo da Silva
- 15 Le *Queer* et la Lettre**
Michèle Ramond
- 25 *Os meus sentimentos* de Dulce Maria Cardoso, entre ordre et subversion**
Maria Araújo da Silva
- 37 Violência hegemónica e tecnologias de género em *O Muro Branco*, de Alves Redol**
Maria Graciete Besse
- 51 Notas sobre o *queer* nos filmes *Tatuagem* e *Praia do Futuro***
Henrique Codato
- 59 Ressonâncias *queer* na música popular brasileira: *voz, escuta, pertencimento***
Pablo Assumpção Barros Costa
- 69 Violante de Cysneiros e as outras : um modernismo *trans***
Fernando Curopos
- 81 A metamorfose interminável: Mário de Sá-Carneiro, "Feminina"**
Pedro Eiras
- 89 As homopaisagens brasileiras de António Botto**
Anna M. Klobucka

- 103 **Agustina Bessa-Luís et la « con-fusion des genres »**
Alda Maria Lentina
- 113 **Diversidade sexual na telenovela brasileira: avanços estéticos polêmicas midiáticas**
Tânia Montoro
- 123 **O Cu (de) Preciado – estratégias cucarachas para não higienizar o queer no Brasil**
Larissa Pelúcio
- 137 **“Deus é um alfaiate por conta deles”: a teologia *queer* de José António Almeida**
Paulo Alexandre Pereira
- 151 ***Praia do Futuro*, de nouvelles perspectives pour le cinéma de Karim Aïnouz ?**
Alberto da Silva
- 161 **Le Pouvoir face à la différence dans *Le Vent qui siffle dans les grues*, de Lúcia Jorge**
Luís Sobreira
- 173 **Confissões de Caio Fernando Abreu: relatos íntimos na literatura e no cinema**
Fabiano Grendene de Souza

II/ Varia :

- 189 **João Paulo Ferreira : *Fatucha superstar* fait sa Révolution**
Fernando Curopos
- 199 **Esperpento e intertextualidad en el cine de Álex de la Iglesia**
Concepción Torres Begines

III/ Documents :

- 221 ***Nous sommes une photographie que l'on déchire...***
- 221 **Hommage à José Terra**
Laurence Breysse-Chanet
- 225 **José Terra et la célébration poétique**
Maria Graciete Besse
- 231 **José Terra et l'art du sonnet**
Marie-Claire Zimmermann

239 Poèmes et traductions de José Terra
Mónica Güell

IV/ Comptes rendus :

257 Compte rendu de : Adélaïde de Chatellus, *Hibridación y fragmentación. El cuento hispanoamericano actual*, Madrid, Visor Libros, 2015, 286 p.

Julien Roger

263 Compte rendu de lecture rédigé par Julie Amiot-Guillouet

Julie Amiot-Guillouet

267 Maria Graciete Besse, *Lidia Jorge et le sol du monde*, Paris, L'Harmattan, 2015, 267 p.

Maria Araújo da Silva

I/ Dossier monographique :

Queer(s) dans les lettres et les arts luso-brésiliens

Introduction

Fernando Curopos et Maria Araújo da Silva

Université Paris-Sorbonne

Le présent numéro vise à combler un manque, nous semble-t-il, au sein des études lusophones en France, mais aussi, dans une certaine mesure, dans les pays dont il est question : le Portugal et le Brésil. Les éditeurs du premier et de l'unique ouvrage, à cette date, sur la question du genre et de la sexualité dans le monde lusophone, *Lusosex*¹, précisent, dans leur introduction, que :

Les idées (*insights*) issues de la théorie *queer* ont rarement été incorporées dans la recherche universitaire concernant les différents domaines lusophones, et lorsqu'elles l'ont été, ceci s'est fait principalement dans le monde universitaire nord-américain. Ce volume n'est pas différent puisque la plupart des essais ont été rédigés par des universitaires résidant aux États-Unis [...]².

Il s'avère donc que, au sein des études lusophones, les études *queer* et LGBT sont encore une spécialité principalement américaine ou anglo-saxonne. Notons toutefois que le Brésil a largement rattrapé son retard en la matière, avec une certaine fulgurance d'ailleurs. Nous en voulons pour preuve le parcours des chercheurs brésiliens publiés dans ce numéro et la large bibliographie produite par eux sur le thème, sans compter celle qui constitue leur base théorique, pas toujours écrite en anglais. C'est en outre pour diffuser plus largement cette recherche que l'éditeur brésilien Annablume a créé une collection *queer*, dont le but est de « faire connaître des études sur la sexualité, le genre et les droits humains. Elle comprend des recherches contemporaines sur les sexualités dissidentes ainsi que des études historiques critiques sur la compréhension scientifique, médicale et sociale des genres

¹ ARENAS, Fernando ; QUINLAN, Susan Canty (orgs.), *Lusosex: Gender and Sexuality in the Portuguese-Speaking World*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002.

² *Idem*, p. XV. Notre traduction.

et des sexualités³ ». Toutefois, force est de constater que les chercheurs portugais travaillant sur ces questions n'ont visiblement pas autant de facilités pour publier leur production scientifique.

Le premier ouvrage universitaire sur les études « gays, lesbiennes et *queer* » publié au Portugal date de 2004⁴. Mais celui-ci n'est pas uniquement dédié à la littérature, et s'ouvre à la sociologie, au droit, à la psychologie, à la santé. En 2009, la revue *Forma Breve*⁵, de l'Université d'Aveiro, publiait un important volume entièrement consacré aux homotexualités (« Homografias, literatura e homoerotismo »). Bien qu'il ne soit pas spécifiquement consacré à la littérature portugaise, ce numéro montre une perméabilité toute nouvelle au Portugal quant aux questionnements issus des études *queer*, de genre et LGBT appliqués à la littérature.

L'objectif de ce numéro est de non seulement apporter une contribution française à la question, mais aussi d'établir un dialogue, que nous espérons poursuivre, avec divers chercheurs venus d'horizons culturels différents, travaillant sur un même objet de recherche, sans que ces travaux ne circulent réellement entre eux. En effet, si la critique française a été, jusqu'à il y a peu, très rétive aux études de genre et aux études *queer*, celles-ci ne sont pas inexistantes, bien au contraire, et cela même au sein des études lusophones. D'ailleurs, les travaux de Maria Graciete Besse sont une base essentielle pour les études de genre en langue portugaise.

Or, si les travaux des chercheurs anglo-saxons sur les questions de genre dans les études lusophones⁶ circulent en France, l'inverse n'est pas vrai. Nous espérons que ce numéro viendra changer la donne, en permettant un dialogue fructueux, certes, mais également donner un élan à ces thématiques aussi bien au sein de la recherche française qu'au Portugal. En effet, il nous semble, à l'heure où nous écrivons ces lignes, que la situation décrite par António Fernando Cascais dans *Indisciplinar a Teoria: Estudos Gays, Lésbicos e Queer* n'a guère changé et que les universitaires portugais, à de rares exceptions, continuent à être rétifs aux études *queer*. L'auteur en donne pour preuve – qui fonctionne également comme conséquence – le peu de traductions en ce domaine :

Além de uma tradução, atualmente inencontrável, de Hocquenghem (Hocquenghem, 1977), assim como a de Michel Foucault por Pedro Tamen (Foucault, 1977), só os três volumes da *História da Sexualidade*, deste, e um título de Camille Paglia (Paglia, 1997) foram vertidos para português. Exceções a que agora há que acrescentar o capítulo central de *Epistemologia do Armário*, de Eve Kosofsky Sedgwick (Sedgwick, 2003), em boa hora a prenunciar – quem sabe? – uma era de futura abundância. Que ao menos se colmatem as lacunas mais gritantes⁷.

3 http://www.annablume.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=204%3Aqueer&catid=6%3Asite&Itemid=182. Consulté le 14 avril 2016.

4 CASCAIS, António Fernando (org.), *Indisciplinar a Teoria: Estudos Gays, Lésbicos e Queer*, Lisboa, Edições Fenda, 2004. Le poète et critique littéraire Eduardo Pitta a publié, en 2003, un essai sur le thème dans la littérature portugaise. PITTA, Eduardo, *Fractura: a Condição Homossexual na Literatura Portuguesa Contemporânea*, Coimbra, Angelus Novus Editora, 2003. Ana Luisa Amaral, de l'université de Porto, est sans doute celle qui a le plus œuvré pour la présence des études de genre, féministes et *queer* au sein de l'université portugaise.

5 FERREIRA, António Manuel (org.), *Forma Breve*, n° 7, Universidade de Aveiro, 2009.

6 Nous pensons à Anna Klobucka, Mark Sabine, Fernando Arenas, Fernando Beleza, Hilary Owen, Cláudia Pazo-Alonso, Richard Zénith, pour ne citer qu'eux.

7 CASCAIS, António Fernando, *op. cit.*, p. 63.

Cascai écrivait ces lignes en 2004, mais l'ère d'abondance qu'il appelait d'un vœu pieu n'est pas encore arrivée. Force est de constater que les « lacunes les plus criantes » n'ont pas été colmatées et que l'Université, même celle où il travaille, a du mal à s'ouvrir à ces questions. Le *Gender Trouble* de 1990, ouvrage séminal de Judith Butler, n'a pas été traduit en portugais, et lorsque la philosophe a été invitée pour la première fois à Lisbonne, en mai 2015, sa conférence ne s'est pas déroulée au sein de l'Université, mais au Teatro Maria Matos, dans le cadre du projet artistique « House on fire: *Gender Trouble*, performance, performatividade e política de gênero⁸ ».

Bien que la théorie *queer* ait fait son entrée dans les universités françaises, la situation n'y est pas encore tout à fait apaisée, reflet et miroir des crispations autour de l'enseignement de la théorie du genre dans les écoles et de la loi sur le « mariage pour tous ». Comme le souligne Marie-Hélène Bourcier : « En ce qui concerne les politiques du savoir et la queerisation des espaces académiques et culturels, une violente recodification opérée par les universitaires *straight* a eu lieu et se poursuit actuellement en France. Les savoirs situés, les études culturelles, sans parler des savoirs et des études *queer* et postcoloniales, sont bannis comme étant subjectifs, non scientifiques ou encore se résumant à de l'agit-prop⁹ ».

Cependant, bien que ce courant théorique ait été définitivement adopté par certains chercheurs, son cheminement ne se fait pas de manière béate, bien au contraire. Il s'agit moins d'adopter des grilles de lecture, que de réfléchir à un éthos *queer*. C'est ainsi que, en introduction de ce numéro, Michèle Ramond, dans un texte à la « poétique¹⁰ » assumée, relativise la portée révolutionnaire de cette théorie : « le rêve *queer*, pour aussi stimulant qu'il soit, me paraît parfois affiné avec le libéralisme et les utopies libertariennes : quelle partie de l'humanité pourra se conformer à l'idéal et au projet social *queers* si d'abord nous ne modifions pas, par un grand retournement, les structures patriarcales de ce monde gouverné par la Finance, le Marché, le conflit, la guerre, la discrimination, la haine, en particulier la haine des femmes ? Ne faudrait-il pas, avant de jouir de la fluidité de son désir et de son potentiel érogène docile aux sollicitations de l'expérience, combattre les forces obscurantistes qui depuis des millénaires favorisent l'émergence et la domination d'une classe de privilégiés de plus en plus puissante et de moins en moins nombreuse face à une classe de dominés de plus en plus uniformisée [...] ? ».

C'est un autre relativisme vis-à-vis de la théorie *queer* qu'exprime Larissa Pelúcio, dans une démarche d'*empowerment* critique à la brésilienne, via une anthropophagie épistémologique, pour faire du *queer* une théorie pensée à partir de réalités non seulement locales mais également à partir de l'expérience du marginal. Elle propose donc de « *loca-liser* » le débat pour élaborer une « théorie "cul" » « latino-américaine, mais surtout brésilienne, produite en dehors des régimes phallogocentriques et hétéronormatifs de la science canonique », mais aussi des « "vérités" produites par l'épistémologie occidentale ».

Ce qui frappe à la lecture des articles portant sur la littérature, c'est de voir à quel point les auteurs ont montré toutes les potentialités de la théorie *queer* pour revisiter le canon littéraire. Si

8 Programme sur le site <http://www.teatromariamatos.pt/pt/prog/talks/2014-2015/gendertrouble>. Consulté le 5 août 2015.

9 BOURCIER, Marie-Hélène, *Queer zones 3 : identités, cultures, politiques*, Paris, Éditions Amsterdam, 2011, p. 299.

10 Nous reprenons le concept de PINSON, Jean-Claude, *À Piatigorsk, sur la poésie*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2008, p. 59.

aucune proposition ne concerne la littérature brésilienne, ceci est sans doute révélateur du travail déjà effectué en ce sens par les chercheurs sur le corpus brésilien. Par contre, et au vu des articles concernant la littérature portugaise, il semblerait que les lectures *queer* y soient beaucoup plus limitées, reflet sans aucun doute des crispations autour de la théorie *queer* au sein du monde académique portugais. Ce n'est sans doute pas un hasard si Fernando Curopos convoque, alors que l'on commémore les 100 ans de la revue *Orpheu*, les trois grands auteurs de la modernité portugaise, Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro et Almada Negreiros. Il démontre comment ces écrivains « incorporent un Moi au féminin, comme le fera Marcel Duchamp quelques années plus tard avec Rose Sélavy », pour inventer, dans un Portugal toujours pensé à la périphérie de la « République mondiale des lettres », une modernité radicale, contemporaine et *queer*. C'est par ailleurs la dimension du « vouloir être femme » que Pedro Eiras interroge chez Mário de Sá-Carneiro, à travers une lecture du poème « Feminina » (1916), montrant comment cette composition fonctionne, chez le poète, « comme l'invention d'une femme, l'invention de soi en tant que femme, l'invention de soi, réel, en femme virtuelle ».

Quant à Anna M. Klobucka, critique incontournable des études *queer* au sein des études portugaises, elle convoque la mémoire d'António Botto, « pionnier de l'expression du lyrisme homoérotique dans l'espace culturel lusophone ». À travers un travail d'archives et d'archéologie littéraire, elle met en relation Botto avec Lúcio Cardoso, et envisage les échos de la présence de l'auteur portugais, auto-exilé et mort à Rio de Janeiro, dans les écrits de Jorge Jaime. C'est ainsi que Klobucka participe non seulement à la « construction d'une histoire culturelle de l'homosexualité masculine au Brésil », dans le sillage des travaux de Richard Parker et James Green, mais contribue également à écrire une page de la quasi inexistante histoire culturelle de l'homosexualité au Portugal.

C'est sur un auteur canonique du Néoréalisme portugais, Alves Redol, que Maria Graciete Besse se penche, montrant ainsi toute la pertinence des études de genre et *queer* pour ouvrir d'autres lignes de lecture à une école aujourd'hui perçue comme dogmatique, et dont les auteurs sont désormais rangés dans une page de l'Histoire littéraire, définitivement tournée. En effet, à travers une analyse du roman *O Muro Branco* (1966), cette spécialiste non seulement de l'auteur, mais également des études de genre, démontre comment Redol interroge « les conflits dans les relations de genre et la discrimination dont sont victimes les femmes et les homosexuels dans la société patriarcale ». Nous sommes d'avis que cette (re)lecture ouvrira des pistes fécondes pour l'analyse d'autres écrivains de l'époque et pour une meilleure compréhension des enjeux de la « domination masculine » au sein de la société salazariste mise en scène par Redol.

Maria Graciete Besse (tout comme Anna Klobucka) a beaucoup œuvré pour (re)mettre sur le devant de la scène l'écriture des femmes. En tant que directrice de la section de portugais de l'Université Paris-Sorbonne, où elle a créé et dirigé l'axe Études Lusophones, elle a initié et formé toute une génération de chercheurs aux études du genre ainsi qu'aux études post-coloniales. Rien d'étonnant alors à voir Alda Maria Lentina, un des chercheurs formés à son école, s'attaquer à un monstre sacré de la littérature portugaise, et « *queeriser* Agustina Bessa-Luís » pour dégager de nouvelles lignes de lecture, bien loin de celles de la critique portugaise. C'est ainsi qu'Alda Lentina démontre comment Bessa-Luís instille du « trouble dans le genre » : « c'est en dépeignant des personnages masculins fuyants, à l'identité instable, ambiguë et borderline, que l'auteure déconstruit le système sexe/genre et révèle un trouble dans le genre, lié à une désorientation sexuelle résolument *queer* ».

C'est ce même mécanisme de déconstruction que Maria Araújo da Silva analyse dans *Os Meus Sentimentos* (2005), de Dulce Maria Cardoso. En effet, selon cette critique, la romancière « subvertit l'ossature du système dominant en plaçant au centre de son roman une héroïne envisagée non dans son rôle traditionnel de femme objet d'appropriations et d'oppression, mais en tant que sujet de sa propre histoire, qui maîtrise son corps et sa sexualité libre et conquérante ». Il s'agit donc bien de montrer, à travers le personnage de Violeta, « prédatrice sexuelle » obèse et *queer*, « une féminité nouvelle, décomplexée et anticonformiste dans une société en pleine mutation », radicalement post-révolutionnaire.

Néanmoins, le Portugal post-Salazariste esquissé par Lídia Jorge dans *O Vento Assobiando nas Gruas* (2002) est encore parcouru par un certain nombre de tensions liées à « l'Histoire mouvementée du XX^e siècle portugais ». À travers le parcours de vie de Milene, héroïne hors norme là aussi, « jeune femme oligophrène issue de la haute bourgeoisie » qui entame une relation avec un « immigré cap-verdien », Luís Sobreira montre comment Lídia Jorge donne « visibilité et voix aux sujets les plus vulnérables pour, à partir de leur expérience personnelle, proposer une révision critique de l'Histoire collective et témoigner sur les tensions de la société portugaise actuelle ». On reconnaîtra ici une constante du « projet éthique et esthétique » de cette écrivaine, mise en évidence par Maria Graciete Besse dans *Lídia Jorge et le sol du monde : une écriture de l'éthique au féminin* (2015), ouvrage dont on pourra trouver la recension dans ce numéro.

Paulo Alexandre Pereira propose quant à lui une lecture *queer* « ex-centrique », via une exégèse approfondie du travail poétique de José António Almeida, auteur marginal « de la cartographie littéraire portugaise contemporaine ». À partir d'outils théoriques liés à la théologie *queer*, ce chercheur met en évidence une « théologie de la libération *gay* » chez un écrivain qui se définit lui-même comme « poète, homosexuel et catholique ». Il en ressort une « *théopoétique* révisionniste à la portée *queer* », la seule du genre dans la littérature de langue portugaise à ce jour.

La littérature *queer* brésilienne apparaît dans ce numéro de manière détournée. En effet, si elle n'est pas frontalement évoquée, elle apparaît dans l'article de Fabiano Grendene de Souza qui convoque le recueil de contes *Morangos Mofados* (1982), de Caio Fernando Abreu, auteur dont l'écriture « incorpore des procédés cinématographiques, comme la technique du montage et du découpage ». Cependant, ce sont moins les liens intersémiotiques que la transposition cinématographique du conte *Sargento Garcia* qui intéresse Grandene de Souza. En effet, l'analyse du long métrage *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013) permet à l'auteur (lui-même cinéaste) de revisiter les écrits de Caio Abreu, et de voir comment le film, tout comme le conte qui lui a donné naissance, participent d'une « subversion de la sexualité normative ».

Henrique Codato choisit de tisser d'autres liens et de mettre en relation le film de Hilton Lacerda avec le long métrage de Karim Aïnouz, *Praia do Futuro* (2014). Bien qu'il souligne leurs différences, l'auteur les associe dans leur démarche d'activisme *queer* : celle de donner à voir un homoérotisme définitivement sorti du placard, montrant « de nouvelles formes de subjectivités dans le monde contemporain, des subjectivités qui privilégient le corps comme espace de fiction, dans une éthique et esthétique basée sur la sensibilité ».

Rien d'étonnant à voir que le réalisateur Karim Aïnouz soit convoqué par deux fois dans ce numéro. En effet, il est la figure essentielle du *New Queer Cinema* au Brésil, et un grand nom du cinéma contemporain brésilien. Néanmoins, comme le précise Alberto da Silva, la société brésilienne

est encore parcourue par un certain nombre de tensions que l'auteur met en évidence à travers une étude de la réception de *Praia do Futuro*. Si ce n'est pas « la première fois qu'un film brésilien montre des scènes de sexe gay », la polémique autour du film, aussi due à l'aura de l'acteur principal, Wagner Moura, se fait « l'écho d'une tendance conservatrice au sein de la société brésilienne, soutenue et renforcée par des lobbys liés aux groupes les plus conservateurs, parmi lesquels les militaires, la police, les mouvements religieux et les grands propriétaires terriens ».

Ces tensions sont également soulignées par Tânia Montoro à travers une analyse de la série *Amor à vida* (2014), *telenovela* produite par la toute puissante Globo. L'auteure met en évidence, à travers la réception du « premier baiser gay de l'histoire de la TV brésilienne », toutes les ambivalences de la production télévisuelle envers les amours non normatives, montrant son importance comme moyen de « diffusion de sexualités et identités non légitimées par le discours hétéronormatif ».

Si la télévision s'ouvre à peine aux identités non normées, montrées encore très souvent sous une forme caricaturale, promouvant ainsi « les régimes de subordination », la chanson s'est révélée être un vecteur essentiel d'affirmation de la culture *queer* au Brésil, bien avant le cinéma, comme le démontre Pablo Assumpção Barros Costa. Il analyse, à travers une intéressante démarche critique participante, comment la chanteuse Gal Costa fonctionne comme un « miroir auratique qui réfléchit [l']excès affectif *queer* parmi les gays et les lesbiennes brésiliens ». C'est cette même « dévotion » qu'il retrouve également, chez la communauté *gay*, pour la « chanteuse lesbienne (et supposément alcoolique) Ângela Rô-Rô », dévotion qui s'inscrit au superlatif en ce qui concerne « Maria Bethânia », qui a, quant à elle, atteint un statut « proto-divin ».

Nous espérons, à travers ce numéro, avoir établi un dialogue entre chercheurs, mais aussi ouvert la voie à un courant critique fécond et contemporain. Les articles publiés montrent non seulement la nécessité de *queeriser* le canon littéraire et artistique luso-brésilien mais également l'incroyable portée critique et éthique de la théorie *queer*. En effet, les pratiques *queer* soulignées par les chercheurs ne sont que le reflet d'une résistance à l'homogénéisation culturelle, une « résistance plus ferme aux régimes de la normalité¹¹ ».

11 WARNER, Michael, « Introduction », in Warner, Michael (org.), *Fear of a Queer Planet* (1993), Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011, p. XXVI. Notre traduction.

Le *Queer* et la Lettre

Michèle Ramond

Université Paris VIII

Mas a minh'alma está com o que
vejo menos.

Álvaro de Campos

Descolei-me de mim.

Clarice Lispector

Je décide de m'évader de mes livres qui m'espionnent partout depuis leurs étagères ou posés sur des chaises, des tabourets, des bras de fauteuil, ou couchés par terre avec des magazines et des volumes de thèses sur les littératures universelles prenant acte de toutes les théories sur l'esthétique, le langage, la sexualité, la folie, le texte et l'image depuis Aristote et Platon. Je sors de la maison pour me cultiver un peu. Et pour me reposer la tête en compagnie d'un beau film, peut-être deux. Là, au cœur de Hambourg, ville hantée par le passage de Mohammed Atta, me voici plongée dans une intrigue haletante (*A most wanted man*) autour d'un jeune Tchétchène pisté par une unité secrète d'espionnage qui veut le protéger, elle-même surveillée et finalement piégée par les services secrets internationaux allemands et américains aux réflexes guerriers, traîtres et embusqués, unis pour la cause de l'ordre et de la sécurité du monde. Éblouie par une intrigue qu'imagina John le Carré, par le talent du réalisateur (Anton Corbijn) et par le jeu incomparable du défunt Philipp Seymour Hoffman, je me retrouve plongée dans le climat islamophobe et paranoïaque de l'été passé entre tirs de roquettes et bombardements à Gaza, et marée montante djihadiste depuis la Centrafrique, le Mali, la Syrie, l'Irak, les terres de l'écriture et du Croissant Fertile. Un été *queer*, étrange et surtout meurtrier avec des plages, des lagunes, des forêts et des villes éclaboussées de sang. Je décide de voir un autre film pour me reposer des émotions et des contrariétés de celui-là, la Russie terre de Dostoïevski devrait me fournir deux heures de recueillement sacré, probablement aussi de tourments intérieurs

et de méditation métaphysique, je repense avec nostalgie à Tarkovsky, à son énigmatique et poignant *Stalker*... Le biblique Léviathan (*Léviathan* de Andreï Zviaguintsev) devrait faire l'affaire, dragon d'Apocalypse ou bouche de l'Enfer ou baleine de Melville ou poisson Bleu Nuit ou figure de l'État, ma dose d'évasion spirituelle et de restructuration idéologique dans les bras de mère Russie est assurée. Solide et splendide dépression, Kolia le modeste garagiste se battant contre ces moulins à vent d'un aujourd'hui scandaleusement déprimant, un État et une Église dévoyés par la toute puissance de la Finance mondiale réduite ici à une oligarchie locale corrompue alliée à une police et à une justice toutes deux au service exclusif des financiers. Ce micro-monde sur les rives de la mer de Barents est tout notre monde, journallement illustré dans les nouvelles mal commentées qui nous arrivent du monde, scandales financiers, malversations, alliances honteuses de l'argent, du crime et du pouvoir politique, menaces terroristes, pandémies à l'horizon.

Retournerai-je épuisée à la tour de Mélibée, à la chambre de Juliette, à la grotte de Sigismond, au château de Kronborg, à Elseneur, à la chambre de Petit Jaunet, au jardin d'hiver de *La chambre claire*, avec Eugénie à la cour du tonnelier, à la cathédrale d'Esmeralda, à l'Enfer de Dante, en Avignon avec Laure et Pétrarque, dans un certain bistro à Lisbonne ? J'hésite, je marche sur des décombres d'introductions, de conclusions et de plans, sur des journaux de la veille et de l'avant-veille, je tombe sur les Indiens Waraos du Vénézuéla, dans la région du delta de l'Orénoque ; vieux de 8500 ans, ils comptent parmi eux des *tida wena* transgenres, dotés d'un double esprit féminin et masculin, dualité qui leur facilite l'accès aux âmes des ancêtres. Je songe aux divinités *woros* qui hantent l'imagination du garçon Jacob dans le premier récit écrit par Roa Bastos, *Lucha hasta el alba*. Sauf qu'aujourd'hui, le progrès aidant comme toujours, les *tida wena* sont accusés de propager le sida. L'article est accompagné de très belles photos du photographe espagnol Alvaro Laiz. Voilà un très ancien peuple nomade dont les chamans transgenres deviennent, avec l'essor de l'exploitation pétrolière et du tourisme, des réprouvés. Un statut séculièrement respecté dans les populations nomades ou indigènes devient aujourd'hui facteur d'exclusion. C'est l'image inversée de ce qui constitue chez nous, dans le monde moderne, et en particulier aux États-Unis, un état sociétal avancé. Nous avons tous entendu parler de Chloé ex-Wilfrid, de Marie (Marie-Édith Cypris) ex-Marc, mon regard tombe à présent sur Martine Rothblatt ex-Martin, la femme d'affaires la mieux payée des États-Unis, une chef d'entreprise visionnaire, férue d'intelligence artificielle. Elle crée Geostar puis Sirius, un système de navigation automobile, par de minuscules antennes satellites, permettant aux conducteurs de ne jamais perdre le signal radio ; elle fonde ensuite la société biomédicale United Therapeutics et lance le mouvement philosophique transhumaniste Terasem qui poursuit plusieurs objectifs scientifiques dont celui de créer un robot d'intelligence artificielle capable de cloner un être vivant, validant la faisabilité du rêve de vie éternelle. Son premier robot clone ainsi Bina, sa compagne depuis 33 ans, mais c'est à tout un système de survie et même de vie éternelle (d'immortalité numérique) auquel elle songe par l'invention de gadgets intelligents qui pénétreront dans le corps pour guérir des maladies et transformer l'organisme humain au point de parvenir à le rendre éternel. Technophile et futuriste, Martine est une trans au sens le plus scientifique et utopiste du mot, par ses modifications hormonales et chirurgicales elle n'est d'ailleurs pas (selon elle) devenue une femme, tel n'était pas exactement son désir : elle s'est bien plutôt fabriqué un corps lesbien, un corps *queer* futuriste libéré de ses limites et de ses divisions biologiques, un cyborg très particulier où l'humain se rêve confondu avec le numérique, porté et transporté par le désir d'éternité. Futuriste technologiste, elle est à tous points

de vue une intergenre (une *gender queer*), irréductible à un des deux genres codifiés, masculin et/ou féminin, et dépassant tous les cloisonnements y compris cette frontière entre vie et mort qu'elle espère vaincre par la maîtrise de la technique et du numérique, elle est en somme une libertarienne philanthrope qui pense et qui travaille aussi dans un but humaniste. Sauf qu'un problème se pose qui nous fait penser à une démarche plus élitiste qu'humaniste : que ferait en effet l'humanité si elle continuait sur tous les continents et dans toutes les classes sociales de s'accroître par les naissances tout en vainquant les maladies et la mort et en accomplissant ce rêve techniciste d'immortalité ? Rêve scientifique généreux qui concerne tout le genre humain ou rêve élitiste libertarien partagé par les géniaux ingénieurs de Google ou de PayPal ? La philosophie *queer* qui prône la liberté de genre, qui plaide par conséquent pour une refonte totale des catégories de genres et qui de fait abolit la différenciation légale des individus entre hommes et femmes, puisque les organes génitaux ne doivent plus définir notre rôle dans la société, ne franchirait donc pas que les frontières entre les catégories sexuelles traditionnelles, cette philosophie révolutionnaire tend dans les cas extrêmes à constituer un transhumanisme ; celui-ci dit bien ce qu'il est, le rêve ou plutôt même le projet déjà en marche d'un univers complètement transformé par l'intelligence artificielle et par les possibilités thérapeutiques de la nanotechnologie où une minorité d'êtres virtuellement humains accéderait à l'immortalité numérique. À supposer que cette humanité transgenre, au sens le plus vaste du terme, parvienne un jour à s'imposer, que deviendra la grande masse des humains cantonnés dans la pauvreté dérisoire de leurs organes traditionnels, asservis par leur dimorphisme sexuel ? Qui aura en charge l'économie réelle des pays et du monde, l'agriculture, l'élevage, l'élaboration des produits nécessaires à la survie, la distribution, l'instruction élémentaire, la santé, la police, les transports, l'armée, le traitement des eaux, le recyclage des déchets, la fourniture de l'énergie... et qui dans les Silicon Valley du monde ouvrira la voie à ces visions d'avenir, ces innovations transhumaines vouées à dépasser rapidement la puissance du cerveau humain et les espérances de vie de tant de corps rivés à leurs organes, et à fabriquer des humains transhumains, totalement et exclusivement trans ? À l'horizon de ce projet qui n'est plus seulement une utopie (et s'il était encore une utopie celle-ci n'en serait pas moins l'annonce d'un changement radical dans les pratiques humaines pour les années à venir), je vois se dessiner un état du monde où les inégalités liées au sexe (les inégalités entre les hommes et les femmes étant les plus criantes et à la base de toutes les autres injustices et discriminations) se déplaceraient insensiblement vers une totale refonte des catégories humaines. Les bénéficiaires de ce remaniement sociétal seraient une minorité d'élus : les chantres de l'immortalité numérique et la petite société technocratique consacrée au prolongement de la vie. Les laissés pour compte seraient la grande masse des autres humains, tous sexes confondus. Et je ne serais pas étonnée que l'écrasante majorité des transhumanistes soient des hommes, et même plutôt des hommes narcissiques, ce qui ne signifie pas que le narcissisme ait quelque chose à voir avec le dimorphisme sexuel. Il est vrai que le fait même de télécharger (ou de pouvoir le faire) nos interviews vidéo, nos photographies, nos tests, nos examens cliniques, nos textes, nos livres, nos commandes par internet, soit l'intégralité de notre vie numérique, nous donne déjà à tous l'idée de ce que pourrait être une survie numérique en l'absence de corps et d'organes et bien sûr d'organes génitaux. L'utopie d'une immortalité transhumaine s'enracine dans cet empire croissant de l'existence numérique, mais ce qui nous intéresse surtout en ce moment c'est de constater que l'importance croissante prise dans nos vies par le numérique correspond absolument dans le temps avec la montée en puissance de la philosophie *queer*, avec les

controverses qu'elle soulève mais aussi avec le prestige qu'elle acquiert dans les esprits, sauf dans les esprits récalcitrants ou réservés considérés, parfois avec raison, comme réactionnaires. Mais ces homologations sont loin d'être uniformément valables ou pertinentes car si la philosophie *queer* semble surgir des mouvements FtM, ce qui conforterait plutôt mon impression d'une coïncidence entre transhumanisme, vie numérique, narcissisme masculin et *queerisation* de la société, je dois bien admettre que l'importance prise de plus en plus par la vie numérique interfère par ailleurs avec la dénonciation, dans nos sociétés, de la domination masculine, du patriarcat et de l'hétéronormativité, et avec l'expansion (relative malgré tout) des génitoplasties féminisantes destinées à mettre fin aux souffrances des sujets masculins qui se vivent « femmes ». On voit par là que cette *queerisation* des mœurs évolue bien en parallèle avec la montée en puissance de la vie numérique mais qu'elle n'est pas obligatoirement complice d'une oligarchie libertarienne. Et pourtant l'être vivant fluide que propose dans ses meilleurs moments la philosophie *queer* n'est pas sans rapport avec l'idéologie libérale et son culte de la flexibilité et de l'adaptabilité : un être vivant librement guidé par son seul désir sans prison identitaire est ce que je retiendrais de plus exaltant dans cette philosophie *queer* dont l'alliance avec le libéralisme et le transhumanisme déjà en marche reste cependant, à mes yeux, un point d'inquiétude. À l'heure où nous sommes tellement préoccupés, dans un contexte mondial criminel, inégalitaire et misogyne, par la perte de sens du vieil idéal d'égalité et de justice, il est important de clarifier pour nous-mêmes ces positions philosophiques ; de toutes façons les conditions ne seront jamais réunies pour une tranquillité à toute épreuve de nos esprits. Il est possible que les robots et les logiciels nous volent notre travail, comme le prédit Jeremy Rifkin, mais il est beaucoup plus inquiétant que la technologie puisse un jour nous voler notre humanité en faisant cause commune avec une oligarchie libertarienne pour qui la différence des sexes ne serait plus qu'une très vieille histoire, une histoire d'un autre temps qui ne concernerait que la classe des hommes et des femmes dominés, les laissés pour compte privés à jamais de ces paradis de technologies avancées, ces îles de béatitude au milieu d'un laborieux océan de misères.

Aujourd'hui mardi 21 octobre alors que je reprends cette réflexion, très imparfaite, très boiteuse, sur le *queer* et la lettre, j'apprends que le Cyborg, champion paralympique Oscar Pistorius, à l'issue d'un procès de plusieurs mois a été condamné à cinq ans maximum de prison pour le meurtre de sa petite amie. Certes, il savait qu'en tirant quatre fois sur la porte des toilettes il avait les plus grandes chances de tuer la personne qui se trouvait enfermée dans un espace aussi exigu. Que cette personne fût un voleur ou la compagne qui vivait avec lui, l'intention homicide paraît évidente dans une situation qui n'était nullement de légitime défense. Ce fait divers n'est pas sans rapport avec la grande énigme des temps modernes qui concerne le monde libertarien et ses rapports avec l'autre monde, l'infra-monde, presque *underground* (je pense au roman *Lumpérica* de Diamela Eltit), celui des hommes et des femmes limités à leurs possibilités naturelles ou vivant parfois même en dessous de ce seuil humain. Je songe au monde transhumain qui se préfigure, comme dans une *fantasy* de Tolkien, épris des technologies les plus savantes et sophistiquées destinées à prolonger indéfiniment la vie et à accroître les compétences humaines, et aux relations que ce monde presque surnaturel ou de plus en plus surnaturel est amené à entretenir avec l'autre partie de l'humanité, celle qui, plongée dans l'économie réelle, les difficultés de la vie routinière, les déficiences et défaillances de ses organes de naissance n'aura d'autre espérance que de survivre et mourir comme, me semble-t-il, nous faisons tous, au milieu des mille difficultés d'une existence à peine améliorée par quelques prothèses

rudimentaires sans rapport avec les prothétiques tibias de Pistorius et surtout avec l'éducation transhumaine reçue depuis sa naissance par ce champion hors normes dont Mary Shelley elle-même n'aurait pas rêvé si nous songeons au triste destin de la créature de Frankenstein. Je pense à Pistorius comme au surhomme invulnérable forgé par la technologie, forcément égoïste, dont l'avènement est en cours, dans une société de plus en plus inégalitaire, à l'image amplifiée de la société d'aujourd'hui, où la plupart des hommes et des femmes sans privilèges vivront leurs limitations et leurs défaillances naturelles comme le firent les Haïtiens après le tremblement de terre qui dévasta Port-au-Prince le 12 janvier 2010, quand au milieu de la panique générale, avec 300.000 morts et 1,5 million de sans-abris et des ruines à perte de vue, on dut se résigner à amputer les blessés au lieu de réparer les fractures ; et ceux qui malgré tout survécurent au désastre, à la gangrène et à l'amputation n'ont pas reçu les prothèses du beau Pistorius. Mais ne soyons pas injustes, trop rapides dans nos impressions et nos jugements. Nous sommes bien heureux lorsque l'un de nos proches ou une personne que nous aimons ou admirons reçoit le don d'organe qui lui sauvera la vie ou la greffe qui réparera un accident, un lourd handicap de naissance. Où placer la frontière entre ce qui est simplement humain, ce qui relève des bienfaits pour tous du progrès scientifique, des avancées des techniques, des biotechniques et de la chirurgie aux fins de réparer les maladies et la souffrance des hommes, et ces visions transhumanistes partagées par une élite technophile, destinées à prolonger indéfiniment l'existence d'une exquise humanité qui vivrait au-dessus du lot commun ? Ce rêve déjà partagé par des hommes comme Ray Kurzweil, directeur de l'ingénierie chez Google, qui vient de lancer la société Calico, consacrée au prolongement de la vie, ou comme Peter Thiel, le fondateur de PayPal qui puise sur ses propres deniers (environ 3,5 millions de dollars) pour enrayer le processus de vieillissement, ne semble pas s'accommoder de la pauvreté, encore moins de la misère, en aucune façon il ne sera, avant longtemps, accessible à l'immense majorité du genre humain. Les technophiles futuristes inventent et inventeront sans fin des gadgets intelligents, franchiront toutes les limites physiques pour transformer l'organisme, mais ces visions d'avenir, ces innovations transhumanistes sont-elles à la portée du genre humain dans sa grande majorité ? Quand je pense à l'Africaine qui marche sous le soleil, un enfant plaqué contre sa poitrine, un autre sur le dos, pour aller chercher de l'eau très loin de sa maison, je ne peux éviter de mettre les avantages d'une classe immensément privilégiée par l'argent et le talent en rapport imaginaire avec les rêves émancipateurs, libertaires, insurrectionnels de la philosophie *queer* représentée par Martine et Bina, décidée à franchir toutes les frontières biologiques et pas uniquement celles qui coupent en deux les identités selon que l'on naît fille ou garçon. Mais en même temps comment ne pas approuver le projet *queer* de dénaturer le sexe et la sexualité ? Comment ne pas être d'accord avec cette évidence, sur laquelle insiste le projet *queer*, qu'il n'existe pas de complémentarité naturelle entre l'homme et la femme, que l'homme est la femme et que la femme est l'homme ? La philosophie *queer* ne s'oppose pas prioritairement à la domination et au dogme hétérosexuels, à l'hétéronorme, mais plus fondamentalement à toutes les forces de normalisation qui régulent le conformisme social, *queer* est anti-identitaire tous azimuts et plaide à l'image de Teresa de Lauretis pour un être vivant fluide, librement guidé par ses désirs. C'est bien là que le rêve *queer*, pour aussi stimulant qu'il soit, me paraît parfois affiné avec le libéralisme et les utopies libertariennes : quelle partie de l'humanité pourra se conformer à l'idéal et au projet social *queers* si d'abord nous ne modifions pas, par un grand retournement, les structures patriarcales de ce monde gouverné par la Finance, le Marché, le conflit, la guerre, la discrimination, la haine, en particulier la haine des

femmes ? Ne faudrait-il pas, avant de jouir de la fluidité de son désir et de son potentiel érogène docile aux sollicitations de l'expérience, combattre les forces obscurantistes qui depuis des millénaires favorisent l'émergence et la domination d'une classe de privilégiés de plus en plus puissante et de moins en moins nombreuse face à une classe de dominés de plus en plus uniformisée (la classe moyenne tendant à disparaître peu à peu), de plus en plus nombreuse et appauvrie parmi laquelle on compte des milliers de déplacés, de chômeurs, de nouveaux esclaves, des cohortes d'exclus qu'aucun État, aussi démocratique fût-il, ne pourra plus secourir faute de moyens économiques et de facultés d'absorption ? Et parmi ces bannis du progrès humain dont le dépouillement de plus en plus nous alarme car il devient sans solution, on compte bien sûr les femmes sur qui s'exercent en priorité la violence et les discriminations de toute sorte. C'est pourquoi la philosophie *queer*, que je salue comme une issue aux souffrances humaines liées au sexe, à la sexualité brimée, marginalisée ou normalisée, me paraît parfois un luxe quand je songe aux malheurs de ce monde et à l'urgence encore plus grande de remédier à ses injustices et à ses inégalités sociales par une guerre permanente contre la misère et la misogynie. Pour autant faut-il se priver de ce luxe *queer* que j'assimile sans doute un peu trop vite à cette pointe avancée du libéralisme que sont les utopies libertariennes ? Tout est une question de perspective. La flexibilité sexuelle promue par les *queers* peut en effet nous apparaître liée à la flexibilité économique qui fait le malheur des travailleurs, qui crée la précarité, l'incertitude, les drames sociaux et qui fait au contraire le bonheur, c'est-à-dire les profits des oligarques, des grandes entreprises et multinationales ; mais par ailleurs cette absence de contrainte sexuelle, cet apaisement moral de la société par suppression de fait de toutes les prisons identitaires liées au sexe de naissance et aux impératifs catégoriques du sexe biologique peuvent favoriser un état insurrectionnel permanent de nos sociétés dont les forces vives se libéreraient pour d'autres combats que ceux concernant le sexe et la sexualité. Il faudrait, plutôt que de le critiquer ou le combattre, mobiliser le *queer* pour une alliance démocratique avec toutes les activités culturelles d'émancipation, de libération et de solidarité humaines. Mais le *queer* pourra-t-il accomplir le miracle éthique et social que les activités culturelles les plus enthousiasmantes et avant-gardistes, nos Arts, nos Littératures universelles, n'ont pu de leur côté réaliser ? Nous pouvons encore et toujours penser que la *Recherche* ou la *Divine Comédie* ou *Don Quichotte* ou *Hamlet* ou *La promenade au phare* ou *Les âmes mortes* ou *La passion selon G.H.* ou *Le livre de l'intranquillité*, comme nos vieilles et grisantes mythologies révolutionnaires (autonomie, progrès, internationale des luttes...), nous ont en partie protégés, sinon sauvés, de la domination chaque jour plus sensible des intérêts oligarchiques, de l'emprise capitaliste, de ce triomphe à la longue inexorable du consortium financier qui produit de plus en plus de dominés et d'exclus et qui prépare la destruction intégrale de l'homme (je reprends ici des idées, peu optimistes mais bien confirmées par les sursauts de l'actualité la plus déprimante, de François Meyronnis dans son livre récent *Proclamation sur la vraie crise mondiale*). Oui je peux croire ou faire pour moi-même semblant de croire, afin de ne pas céder au désespoir et de conserver ma foi dans la littérature, la lecture, l'écriture, que nos activités et nos productions culturelles ont une utilité révolutionnaire de résistance, dans toutes les parties du globe, face à la dictature des marchés financiers, que nous possédons là, dans nos pratiques et nos passions de tous les jours, un antidote certain au cœur du danger planétaire d'extinction de l'humain et de l'humanité. Et si nous pensons vraiment que tant de livres troublants et courageux, tant d'œuvres foisonnantes de rêves et d'idées peuvent plus que nos démocraties impuissantes, alors oui nous fournirons matière à espérer et à combattre en intégrant le projet *queer* à

nos vies, à nos luttes et à nos illusions. Ce ne sera ni plus ni moins qu'admettre cette évidence que la littérature qui fouette nos sensibilités et nos intelligences en nous donnant des raisons de croire et d'espérer dans le progrès humain et social est elle-même *queer* depuis longtemps, qu'elle est depuis ses origines hors des prisons identitaires, en lutte contre toutes les formes d'oppression, de discrimination ou de mauvais amour, qu'elle est pour l'amour des drames en âme et pour l'amour du rêve depuis *La Célestine*, depuis les *Lais* de Marie de France, depuis le *Faust* de Goethe, depuis *Le public* de García Lorca, depuis *Le Marin* de Pessoa, depuis *Le journal du voleur*, depuis *Les chants de Maldoror*, depuis *Le portrait de Dorian Gray*, depuis *Água viva*, depuis *Le rire de la Méduse...* Mais ces littératures que je n'évoque que très sommairement par quelques titres qui nous parlent à tous sont révolutionnaires, bien au-delà des contenus de la philosophie émancipatrice *queer*, par les bouleversements qu'elles introduisent dans la langue et par la pensée subversive qui se forge à l'intérieur de leurs ateliers d'écriture, souvent hors du contrôle de la pensée consciente. Avant même que la législation des nations ne s'occupe par exemple de décriminaliser l'homosexualité, ces littératures ont pris en charge la souffrance sexuelle et sociale de tant de sujets discriminés, pourchassés, emprisonnés et assassinés en raison de leurs choix amoureux, la force de soulèvement de la littérature va bien au-delà de la contestation. Ces littératures ne prêchent pas la tolérance, elles nous transforment à l'intérieur de nous-mêmes en nous faisant vivre, comme Clarice Lispector, la passion du hors-soi, ou un effroi extatique comme Lautréamont, ou une hybridité sexuelle aux déclinaisons multiples comme García Lorca. Nous ne devons oublier aucun combat, que ce soit contre le racisme, le sexisme ou l'homophobie ; au cœur du danger de déshumanisation du monde, chacun de nous doit trouver les mots, les pensées, les ressources intérieures pour renouer avec l'illimité du désir qui déborde de tous côtés le projet d'une humanité profondément inégalitaire, ourdi par l'idéologie des néolibéraux et de leurs relais médiatiques, et perfectionné par l'intelligence et l'industrie des futurologues et informaticiens libertariens qui avec l'aide du grand capital expérimentent la faisabilité du rêve de vie éternelle pour les jamais si bien nommés « *happy few* ». Ma crainte de tout à l'heure était d'assister un jour à une collusion entre ces libertariens, assoiffés d'immortalité heureuse et protégée, et la philosophie *queer* quand elle recherche les dérivations divertissantes plus que la révolution : le porno, le piercing, les *sex toys*, le bondage sadomaso, le *fist-fucking* anal et vaginal prétendument bon pour la santé, etc. C'est en ce lieu du pur divertissement sexuel que risquent de se nouer les noces sadiennes des libertariens et des *queers*. Une *queerisation* de la société est-elle possible ou souhaitable dans un monde gouverné par la Finance où chaque jour les inégalités et les injustices s'accroissent, jusqu'à la déshumanisation de la masse grossissante des populations déplacées et errantes, dépourvues du minimum vital, comme la foule des migrants à Calais, comme tant de camps et campements de réfugiés, réalité aussi massive que masquée, dévoilée dans un ouvrage collectif récent dirigé par Michel Agier, *Un monde de camps*. Nous devons tenir compte de ce déphasage entre deux mondes qui ne vivent ni sur le même rythme ni avec les mêmes préoccupations humaines et philosophiques ; l'idéal *queer* a-t-il sa place, sa raison d'être dans tous les mondes possibles ? D'énormes quantités d'argent sont en circulation, indécentes en regard de l'étroitesse des revenus moyens et du nombre grandissant des personnes vivant au-dessous du seuil de pauvreté. Il est criminel autant qu'absurde de mettre à l'amende tant de pays ne pouvant rembourser leur dette alors que les marchés financiers qui ne cessent de former de la valeur à partir des bulles spéculatives destructrices sur lesquelles ils vivent, d'une part, et d'autre part les immenses quantités d'argent sale issu, entre autres, du marché de la drogue,

cherchent et multiplient des investissements à l'abri d'une fiscalité qui en restituerait une partie au peuple. Or il se trouve, et c'est là aussi que le bât blesse, que le marché de l'art contemporain permet aujourd'hui d'absorber (sans risque pour les intérêts oligarchiques) une énorme masse de cet argent en circulation. On nous vante aujourd'hui (*Le Nouvel Observateur* du 16 au 22 octobre 2014), comme si cela relevait du mérite moral ou culturel, le talent et la richesse incommensurable de Yves Bouvier, le passeur aux 500.000 œuvres d'art, intermédiaire discret et prospère de richissimes collectionneurs qui investissent dans l'art leur immense fortune, maître d'œuvre de ports francs à Genève, Singapour et Luxembourg, où les pièces de collection transitent dans le plus grand secret. Dans une économie de l'art désormais mondialisée, ce Monsieur au-dessus de tout soupçon transporte et conserve des œuvres acquises à prix d'or par des milliardaires dans le respect des lois internationales complices de ce marché de l'art en prodigieuse expansion. Nouvelle forme de mécénat ? Le marché de l'art prospère sur ce ciment douteux que personne ne songe à suspecter mais qui peut malgré tout faire mentir nos prémisses : la culture est-elle finalement aussi vertueuse que nous l'avons supposé en misant sur les arts et les littératures pour nous retrouver autour d'idéaux humains socialistes (si ce mot a encore un sens), à contre-courant des projets libertariens ? Et si les arts et les artistes tombaient dans l'escarcelle des oligarques, si la culture devenait véreuse ? On dira sans doute que la littérature échappera toujours à cette tentation ou à cette possibilité... mais qui sait ? Les professionnels de la littérature n'ont plus besoin avec internet d'espaces de stockage, il n'y aura bientôt plus à proprement parler de manuscrits mais le pouvoir capitaliste imaginera bien le moyen de faire de l'argent avec nos stylos numériques ou avec nos cerveaux, cela reste à vérifier dans un avenir que nous ne connaissons pas forcément.

Un âge d'or réservé aux riches semble s'annoncer, il dessinera une nouvelle lutte des classes, avec un avenir bien différent pour les oligarques milliardaires qui vivront cent vingt ans et plus en excellente santé et pour la grande masse des pauvres chez qui la vieillesse sera de courte durée. Le scandale provoqué par le plug anal géant installé par Mc Carthy à côté de la colonne de la Place Vendôme relance l'hypothèse de cette bipartition de l'humanité. Certes, les contempteurs de l'art subversif de l'artiste américain semblent rejoindre les défilés insupportables de la Manif pour tous. Mais l'unanime empressement de F. Hollande, M. Valls, M. Aubry à défendre la valeur et le mérite artistique des œuvres de Mc Carthy donne également matière à discussion ; la subversion devient subitement un nouveau conformisme chez une classe politique bourgeoise empêchée de gouverner à gauche et faisant par contre ostentation d'un idéal artistique marqué à gauche par sa liberté et même sa hardiesse d'expression. C'est aussi le reproche qui est adressé aux réformes sociétales ébauchées par F. Hollande, qui le dédommageraient de son impuissance à faire de vraies réformes sociales conformes aux idéaux de la gauche, comme lutter contre les privilèges de la Finance dont notre Président avait fait son ennemi numéro 1 durant sa campagne électorale de 2012. De fait, il y a bien convergence entre tous ces phénomènes : le règne de la Finance, la disparité colossale entre les revenus, l'espérance de vie indéfiniment accrue pour les plus riches au détriment de celle des populations modestes ou pauvres qui la verront s'amenuiser et périr, et l'empire de plus en plus prospère de l'Art contemporain volontairement subversif qui chez un Mc Carthy dénonce la société de consommation, comme avec sa Chocolate Factory à la Monnaie de Paris, tout en accumulant crédit et fortune auprès de cette même société de consommation. On dira que de tous temps les artistes ont brigué la protection des grands. On nous parlera de Léonard de Vinci et de François Ier, ou encore

de Vélasquez qui demanda le titre de chevalier de l'ordre de Santiago afin d'être anobli par Philippe IV dont il fut le peintre officiel. Peut-on dire pour autant que la peinture fut de tous temps une industrie de l'argent ? Les mécènes n'étaient pas des oligarques mais des aristocrates, ils appartenaient à la noblesse d'épée, ou à la noblesse de robe ou à la noblesse ecclésiastique, tous les grands génies artistiques ne furent pas des prébendés, nous avons tous en mémoire la pauvreté de Van Gogh, la vie précaire des artistes du Bateau Lavoir, rien de comparable avec l'industrie financière et commerciale de certaines vedettes de l'Art contemporain, performeurs subversifs qui enchantent les médias politiquement corrects, et qui alimentent un marché de l'art aussi rentable que peu transparent.

Il ne fait aucun doute cependant qu'il y a beaucoup de grands artistes et des génies dans l'Art contemporain. Nous ne devons oublier ni les maîtres fondateurs comme Duchamp (honoré à Beaubourg), comme Louise Bourgeois, comme Niki de Saint Phalle, ni les actuels performeurs et vidéastes : le fascinant Bill Viola, ses morts et résurrections dans l'eau, les danseurs vidéastes *queers* comme Steven Cohen qui se définit lui-même « juif pédé et Africain blanc », transgresseur, provocateur, militant et revendicatif, dont on aura du mal à visionner sans une profonde émotion « Chandelier » (2001) ou « Golgotha » (2009). Oublions les représentations du sexe, du genre et des sexualités, au-delà du marquage proprement sexuel ces œuvres artistiques où le créateur s'expose mais s'expose aussi au danger, danger de la vindicte, plus simplement de l'incompréhension, ou pire danger du lynchage quand Steven Cohen réalise sa performance dans un bidonville en train de brûler à Johannesburg, ces œuvres artistiques sont littéralement *queers*, elles bousculent à n'en pas douter les canons de la représentation, en mettant le corps à l'épreuve du regard des autres, en dévoilant l'âme avec toutes ses outrances, sa démesure, ses pulsions, en affichant l'intellect révulsé par les scléroses de la société et par les injustices que nous venons de dénoncer. L'art devient alors une insurrection permanente, il est notre seul recours contre cette marche forcée que la Finance impose aux nations. Il est notre meilleure et plus efficace défense contre le sexisme, le racisme, l'obscurantisme des religions, contre la haine. La littérature est-elle susceptible de soutenir elle aussi une insurrection permanente, libératrice et humaniste ? Sans aucun doute elle en a le pouvoir et la vocation depuis toujours, sauf lorsqu'elle cède aux injonctions de l'industrie littéraire qui flatte les goûts les plus conformistes pour assurer le succès de vente de ses produits. Personnellement, je me suis réjouie du Nobel de littérature de cette année, mais aussitôt mon contentement cède devant les commentaires triviaux sur les records de vente : un public qui ne connaissait pas Modiano s'arrache *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*.

La littérature, l'industrie du livre et la Finance nouent un dialogue intime qui est certes moins tapageur que le commerce lucratif autour de l'Art contemporain, mais le plaisir du texte, de la lecture et de l'écriture, pourrait malgré tout, peu à peu, dans ce contexte commercial, perdre son âme. C'est bien là, plus encore que dans le domaine des sexualités et de la mode, que nous attendons les bénéfices des propositions et de la révolution *queers*. Ces propositions devraient faire sentir leurs effets bien au-delà d'une philosophie anti-identitaire qui s'oppose aux forces de normalisation de la sexualité et au conformisme social. Avant que les libertariens ne s'emparent de la méthodologie *queer* pour rendre leur projet social transhumaniste à la fois plus attrayant et de plus en plus inconciliable avec les préoccupations de simple et laborieuse survie, il conviendrait peut-être d'examiner comment la culture *queer* pourrait s'affranchir politiquement de la Finance et contribuer à la consolidation d'un vrai humanisme. Elle n'aurait pas forcément à dicter ni à conseiller à la littérature de nouveaux

canons ; la littérature a de tout temps été révolutionnaire et en avance sur la société, la littérature a été *queer* avant la lettre, elle est peut-être plus *queer* que le credo et que les improvisations sociétales et comportementales *queers*. Songeons à la Picaresque, au Dadaïsme, au Surréalisme, à un Jean Genet, à un Fernando Pessoa, à un García Lorca, à un James Joyce et, côté femmes, à un art d'écrire subtilement étrange et perturbateur qui est le meilleur antidote contre l'hétéronormativité, contre le logophallocentrisme, contre le sexisme, mais tout autant (pensons à Nathalie Sarraute, à Marguerite Duras, à Clarice Lispector, à Lídia Jorge, et avant elles, à Virginia Woolf) contre les conventions traditionnelles du roman. Impliquer l'écriture dans les mouvements les plus imperceptibles et fugaces de la conscience, l'enraciner fortement dans le corps humain et son épopée quotidienne (pensons au corps de la mère chez Hélène Cixous), aborder et absorber la perpétuelle insatisfaction corporelle qui est aussi celle de l'esprit humain, s'appuyer sur les perceptions du corps pour se constituer un imaginaire sont des démarches d'hier, d'aujourd'hui et sans doute de demain qui devraient trouver dans le *queer* et chez les *queers* un encouragement, un écho, un réconfort. Le *queer* serait alors une variation idéologique et sociétale absolument nécessaire à l'humanisme, une précieuse composante de cette forme « thème avec variations » qu'est la Littérature, notre rempart contre l'insidieuse fabrique sociale de monstres.

Je nous souhaite à toutes et à tous de voyager longtemps encore, non pas sur les villes flottantes de Patri Friedman, ces nouvelles civilisations constituées de sociétés égoïstes et préservées, plus riches et mieux gérées, mais loin de soi en compagnie de Littérature (« A criação me escapa... Basta-me o impessoal vivo do it »), avec Lol V. Stein, avec Shéhérazade, avec G.H., avec Fillette, avec Alberto Caeiro, avec Ricardo Reis, avec Álvaro de Campos, avec Bernardo Soares, avec Sinbad le Marin, avec Tinbad le Tarin, avec Jinbad le Jarin, avec Whinbad le Wharin, avec Ninbad le Narin, avec Finbad le Farin, avec Binhad le Barin, avec Pinbad le Parin, avec Minbad le Malin, avec Rinbad le Rabbin, avec Xinbad le Phtharin, avec...

... alors là on dit oui on veut bien Oui.¹

¹ Petit hommage à Molly Bloom et à James Joyce.

Os meus sentimentos de Dulce Maria Cardoso, entre ordre et subversion

Maria Araújo da Silva

Université Paris-Sorbonne – Paris IV CRIMIC (EA 2561)

Résumé : Dans *Os meus sentimentos*, roman publié en 2005 et couronné en 2009 par le Prix de littérature de l'Union européenne, Dulce Maria Cardoso développe une rhétorique de la subversion que nous nous proposons d'analyser ici à la lumière de la théorie *queer*. Il s'agira de voir comment l'héroïne du récit, Violeta, construit et revendique son existence en s'érigeant contre les formes de domination et d'oppression par des prises de position déviantes et subversives qui sont autant d'actes de résistance qui visent le renversement de l'ordre établi.

Mots-Clés : Dulce Maria Cardoso, genre, sexualité, théorie *queer*.

Resumo: No romance *Os meus sentimentos* publicado em 2005 e coroado com o Prémio da União Europeia para a Literatura em 2009, Dulce Maria Cardoso desenvolve uma retórica da subversão que procuraremos analisar à luz da teoria *queer*, evidenciando a forma como Violeta, a protagonista, constrói a sua existência assumindo posições marginais e transgressivas que se erguem contra as formas de dominação e opressão e funcionam como atos de resistência à ordem estabelecida.

Palavras-chave: Dulce Maria Cardoso, género, sexualidade, teoria *queer*.

Todo o corpo é o luto de
um Anjo.

Alexandre Melo

Je suis mon corps.

Merleau-Ponty

L'enfer, c'est les autres.

Jean-Paul Sartre

Si nous nous proposons d'aborder le deuxième roman de Dulce Maria Cardoso, *Os meus sentimentos* (2005)¹, à la lumière de la théorie *Queer* c'est parce qu'il nous semble que l'auteur y développe une rhétorique de la subversion qui n'est pas sans rappeler les différentes formes de contestation de l'ordre placées au centre de la pensée *queer*. En effet, constituant à la base une insulte à l'encontre des homosexuels puis récupéré et réhabilité dans les années 90 par les études gaies et lesbiennes pour désigner tout ce qui remet en cause l'ordre hétéronormatif, le terme anglais « *queer* » (signifiant étrange, peu commun, par opposition à *straight* : normal, en ordre) investit aujourd'hui le champ des études de genre par une critique qui se focalise sur différentes problématiques ayant trait au subversif, à la différence ou la marginalité. Dans un sens plus général, la notion regroupe toutes pratiques et stratégies qui visent à remettre en cause les catégorisations sexuelles et le système de genre, tout en bousculant les valeurs et les codes dominants. La critique *queer* s'interroge ainsi sur les trajectoires et les relations entre les individus tant du point de vue socioculturel que sexuel, tout en défendant une politique émancipatrice vis-à-vis des dispositifs placés sous l'égide d'institutions taillées pour servir le patriarcat différentialiste et hiérarchisé, instaurant un « trouble dans le genre », pour reprendre le titre du célèbre ouvrage de Judith Butler².

En s'insurgeant, comme nous aurons l'occasion de l'observer, contre la domination du patriarcat et en dénonçant les violences réelles ou symboliques exercées à l'égard des femmes, Dulce Maria Cardoso s'inscrit dans la lignée des grandes écrivaines portugaises qui, de façon bien plus significative dans la période postrévolutionnaire, se sont attachées à décrire et à interroger les territoires du féminin, pointant du doigt les valeurs et les institutions établies, dénonçant l'autorité patriarcale et les traditions oppressives ancrées dans une société profondément marquée par le poids du catholicisme.

Emboitant le pas des « trois Maria » (Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta et Maria Velho da Costa), accusées pour outrage à la morale publique et aux bonnes mœurs lors de la parution, dans le Portugal dictatorial d'avril 1972, des *Nouvelles Lettres Portugaises*³, de nombreuses écrivaines

1 Dans la traduction française : CARDOSO, Dulce Maria, *Les anges, Violeta*, trad. de Cécile Lombard, Paris, L'Esprit des Péninsules, 2006.

2 BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, 2005.

3 En écho aux fameuses *Lettres de la Religieuse Portugaise* datées du XVII^e et attribuées à Guilleragues, ce livre subversif s'insurge contre l'idéologie en vigueur sous l'« État Nouveau » et dénonce l'oppression et l'aliénation des femmes dans un Portugal fermé et marqué par le poids de la tradition. Les trois

ont investi le champ littéraire et rempli « les vides du pouvoir, les blancs de l'Histoire⁴ », mettant en exergue les stratégies de violence exercées à l'endroit de « l'autre-différent⁵ ». Parmi les nombreuses voix qui ont participé à la construction d'une « her-story », pour reprendre le concept proposé dans les années 70 par la féministe américaine Robin Morgan⁶, comment ne pas citer Maria Judite de Carvalho, Lídia Jorge, Olga Gonçalves ou encore Maria Ondina Braga, qui ont réhabilité le rôle historique des femmes et adopté une posture critique vis-à-vis des diverses formes de domination et d'oppression longtemps exercées à l'encontre des femmes, prônant l'autonomie et l'affranchissement dans la diversité des fonctions exercées au sein de la famille et de la société⁷. Sous la plume de Dulce Maria Cardoso, dont l'écriture se construit dans un entrelacement entre mémoire, imagination, exils identitaires et mouvements en quête de reconnaissance, le vécu des femmes – dont l'expérience de la maternité et de la sexualité – participe tout particulièrement à l'affirmation émergente d'une émancipation qui brave les entraves et les interdits ancrés dans un pays profondément fondé sur une culture de la domination telle que l'a théorisée Pierre Bourdieu⁸.

Si nous envisageons de questionner la représentation des genres et des sexualités dans ce roman de Dulce Maria Cardoso, nous devons avant tout tenir compte de l'évolution de la société portugaise au siècle dernier, marquée par une dictature de quarante-six ans à laquelle la Révolution des œillets a mis fin en 1974, entraînant de profondes mutations dans le pays, dont la décolonisation et l'exil massif de cinq cent mille portugais vers la métropole, connus sous le nom de *retornados*. Un mouvement d'intégration populationnelle magnifiquement illustré par l'écrivaine dans son dernier roman *O retorno*, (2011, *Le retour* dans la version française), qui raconte, à travers la voix d'un jeune adolescent, la déchirante expérience des rapatriés d'Angola par le pont aérien de 1975, plongés dans une spirale de perte et de reconstruction identitaire. Il faut avoir à l'esprit ce volet socio-historique pour mieux saisir la portée du roman que voulons ici étudier, où se confrontent trois générations d'une même famille issues de la bourgeoisie dans un Portugal démocratique encore très marqué par les préjugés sociaux et raciaux. C'est à cette bourgeoisie puritaine que Dulce Maria Cardoso s'attaque dans un discours teinté d'ironie, en la confrontant aux minorités qui peuplent l'univers de l'intrigue : Noirs, *retornados*, homosexuels et autres marginalisés et subalternes assignés aux marges et dont l'écrivaine dénonce l'exclusion. On remarquera, à cet égard, l'importance de la figure aliénée de la bonne Maria da Guia, un être à l'apparence irréprochable et réduit au silence, sans cesse remis à sa place de perdant par la voix humiliante et cruelle des bourgeois qu'elle sert et côtoie.

Articulant histoire privée et collective, ce roman composé d'une phrase ininterrompue qui s'étend sur près de 400 pages nous offre le portrait d'une femme transgressive et subversive, Violeta (« um nome de flor que também é uma cor⁹ »), victime d'un accident de voiture par une nuit

romancières ont été acquittées le 7 mai 1974, immédiatement à la suite du coup d'état du 25 avril 1974, à l'origine du changement de régime politique au Portugal.

4 PERROT, Michelle, *Les femmes ou les silences de l'Histoire*, Paris, Flammarion, 1998, p. II.

5 WITTIG, Monique, *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, p. 58.

6 MORGAN, Robin, *Sisterhood Is Powerful: An Anthology of Writings from the Women's Liberation Movement*, New York, Random House, 1970.

7 À ce propos, voir RECTOR, Mónica, *Mulher Objecto e Sujeito da Literatura Portuguesa*, Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa, 1999 et BESSE, Maria Graciete, *Percursos no feminino*, Lisboa, Ulmeiro, 2001.

8 BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

9 CARDOSO, Dulce Maria, *Os meus sentimentos*, Alfragide, Asa, 2009, p. 14.

d'orages et présentée, dès les premières pages, la tête à l'envers et le corps immobilisé par la ceinture de sécurité, fixant une goutte d'eau dans laquelle elle revoit, en cet ultime instant qui précède la mort, sa vie insipide de représentante en cire dépilatoires, entourée de proches avec qui elle n'entretient en réalité que des rapports superficiels et froids, à commencer par son père Baltazar, un passionné d'oiseaux rendu fou par de lourds secrets de famille, sa mère Celeste, accrochée au monde des convenances et des apparences, Ângelo, son demi-frère bâtard qui, hanté par un obsessionnel désir de vengeance, l'entraîne dans des rapports incestueux, sa fille Dora avec qui elle entretient une relation d'amour-haine ainsi que toutes ses clientes opportunistes, dont Denise et Betty, enrôlées dans la trame d'un quotidien banal et sans horizons. Des êtres réduits à leur triste médiocrité par le discours mordant, souvent cru, de Violeta.

Se définissant par la subversion, ce roman couronné en 2009 par le Prix de littérature de l'Union Européenne nous incite à réfléchir et penser les identités et les rôles sociaux, notamment sexuels, dans un rapport au modèle sociétal phallogocentrique. L'héroïne de ce récit entrecoupé de digressions et de multiples *flashbacks* qui vont du présent le plus proche aux lointains de l'enfance construit et revendique son existence en s'érigeant contre les formes de domination et d'oppression par des prises de position déviantes qui sont autant d'actes de résistance qui visent le renversement de l'ordre établi. Maîtresse de son destin et de son espace, Violeta choisit de ne pas se plier aux convenances, suscitant autour d'elle l'aversion et le mépris. Au nom de la liberté mais au prix d'une solitude amère, elle livre une véritable bataille contre les normes, principes et systèmes de valeurs hérités de la tradition qui font obstacle à l'affirmation de sa vérité singulière : « quero voar até ao céu, tocar no céu¹⁰ », revendique-t-elle à plusieurs reprises.

Dans son long soliloque en sourdine (« as mulheres infelizes ganham o hábito dos monólogos¹¹ ») où s'entrelacent mémoires, pensées et sentiments, Violeta nous fait part de son combat contre la morale familiale largement moulée par la longue dictature menée sous l'égide de l'église catholique. À l'instar de la religion, la famille constitue l'un des piliers de l'idéologie cléricale et fasciste de l'État Nouveau salazariste, fondée sur la devise « Dieu, Patrie, Famille », toujours de mise dans le Portugal post-révolutionnaire. Au sein de celle-ci, le rôle réservé à la femme est celui de bonne mère et épouse à qui l'on dicte un comportement propre à son infériorité, tempéré de résignation et de silence. La femme se doit d'être une mère digne et une douce compagne et sa vocation doit s'accomplir dans une constante et perpétuelle soumission : « a tua obrigação principal, assim como a minha e a de todas as mulheres casadas, é a de acompanhares o teu marido para onde quer que ele vá e deves fazê-lo sem queixumes porque já bastam as dificuldades que ele enfrenta fora de casa¹² » conseille-t-on à Alice, une épouse malheureuse et frustrée qui, ne supportant plus de souffrir en silence, finira par mettre fin à ses jours.

Dans son roman, Dulce Maria Cardoso introduit du trouble dans la parenté et la sexualité normatives. La structure familiale basée sur des liens étroits et durables, longtemps fondée sous la souveraineté du père et accordant à la maternité une place centrale, s'y inscrit dans une perspective de dysfonctionnement, voire de dissolution. Atteinte de désordre, la dynamique de la famille décrite par la romancière brave l'idéologie dominante : conflits conjugaux, défaillances des liens intrafamiliaux,

¹⁰ *Ibid.*, p. 204.

¹¹ *Ibid.*, p. 161.

¹² *Ibid.*

violences verbales et symboliques déclinées de maintes façons, pratiques sexuelles déviantes et transgressives se conjuguent pour nous donner l'image d'une famille éclatée, largement accaparée par les règlements de comptes internes. Le bonheur familial est une illusion, une pure invention figurée par la deuxième clerc du notaire s'imaginant rentrer à la maison et y rencontrer ceux avec qui elle aurait pu former une famille heureuse¹³.

La crise de l'institution familiale et du principe d'autorité sur lequel elle repose est également incarnée par Baltazar, ce père et chef de famille destitué de sa puissance tutélaire et dévoré par l'autorité absolue d'une mère phallique qui réduit à la soumission tous ceux qui l'entourent. Par ailleurs, ses relations avec son fils bâtard sont frappées du sceau de l'interdit : « aquele homem não é teu pai, o teu pai morreu¹⁴ ». La figure du père effacée ou reléguée dans l'ombre fait quelque peu vaciller le long règne de la puissance paternelle et maritale amplement décrit par Elisabeth Badinter¹⁵. Accomplis dans le secret et relevant du non-dit, les liens adultérins de Baltazar qui donnent naissance au fils bâtard et les rapports incestueux entre ce dernier et sa sœur Violeta prennent place au sein de la constellation familiale qu'ils menacent insidieusement : « somos uma família, mal de nós quando deixarmos de nos portar como uma família¹⁶ », rappelle l'héroïne du récit dans un discours piqué de cynisme qui nous démontre combien la vie conjugale classique réunissant, dans un nid affectif, mari, épouse et enfant se trouve largement perturbée. Dans cette sphère familiale, on assiste à un renversement des rôles traditionnels, particulièrement incarné par Ângelo, le frère bâtard et compagnon de Violeta qui, obnubilé par le rangement et la propreté, s'assume comme véritable fée du logis :

a primeira coisa que o Ângelo faz é abrir as janelas para que a casa receba o ar limpo da manhã, [...] depois lava a cozinha e a casa de banho com lixívia e quando é altura encera os soalhos da sala e do quarto, se não tivesse a casa para cuidar a vida do Ângelo era muito mais triste ou nem sequer existia de tal maneira estas duas assoalhadas o prendem à vida¹⁷

Loin d'être synonyme de virilité, l'attention portée au foyer et la prise en charge des tâches domestiques de ce personnage se placent ici dans une logique d'affaiblissement des normes rigides de genre du modèle traditionnel et de déconstruction des dualismes sur lesquels reposent la construction des identités et des rôles sociaux, ainsi que l'envisage la culture *queer*.

Par ailleurs, il est intéressant de remarquer qu'aucun homme imposant ne s'affirme sous la plume de Dulce Maria Cardoso. L'écrivaine nous campe des personnages masculins chétifs et grotesques qui endossent l'image d'êtres faibles dont l'insignifiance contribue à dégager la force des femmes. Aussi avons-nous affaire à des figures masculines falotes, tantôt assimilées à des chiens dociles (Jardel, l'ukrainien soumis aux ordres de Denise, l'esthéticienne), tantôt à des épouvantails imparfaits et incomplets (Ângelo, le bâtard pathétique, inutile et incapable, reclus dans le silence, comme son père) ou à des proies craintives et fragiles, des hommes-objets instrumentalisés par le désir de

13 « iludida com a possibilidade de regressar a uma casa diferente, quando sai pensa que mais logo o marido e os filhos vão ser amáveis com ela e que todos vão parecer uma família feliz », *ibid.*, p. 145.

14 *Ibid.*, p. 183.

15 BADINTER, Elisabeth, *L'amour en plus. Histoire de l'amour maternel – XVII^e-XX^e*, Paris, Flammarion, 1980, p. 19.

16 CARDOSO, Dulce Maria, *op. cit.*, p. 58.

17 *Ibid.*, p. 27.

femmes dominatrices, à l'instar des camionneurs croisés par Violeta sur les parkings d'autoroute qui lui font dire que « os homens são os animais mais medrosos que conheço¹⁸ ». Ou encore, plus loin : « estes homens quanto mais indefesos mais confiantes se tornam, um absurdo¹⁹ ». En établissant ce brouillage entre les valeurs masculines et féminines (fragilisation du modèle masculin et masculinisation de la figure féminine), Dulce Maria Cardoso procède à une déstabilisation des repères d'assignation. Les frontières se font poreuses, elles deviennent malléables, vouées à être bouleversées.

En affichant une identité fortement provocatrice, Violeta bouscule la culture de la conformité. Objet de moqueries et de désapprobations de la part des uns et des autres, elle assume pleinement son air « ordinaire, très ordinaire²⁰ » qui contraste avec la coquetterie de sa mère, une femme « chic, très chic²¹ » obnubilée par les apparences et le souci du qu'en dira-t-on. Nourrissant des sentiments de haine qui la pousse à se débarrasser de la maison familiale hantée par les fantômes encombrants de ses parents (qui incarnent l'ordre salazariste), la protagoniste adopte une posture scandaleuse visant à atteindre celle qui la répudie et qu'elle voit comme une figure pathétique figée dans un passé conservateur et puritain, une femme jalouse de ses privilèges et hostile à la révolution qui n'est, à ses yeux, qu'une mauvaise et triste mise en scène. La vente de la maison familiale qui étouffe ses cris équivaut à une mort symbolique de cette mère écrasante et castratrice, seule ouverture possible vers le chemin de la délivrance : « a mãe quer uma desculpa mas vou dizer-lhe a verdade, vendi esta casa para me livrar definitivamente de si e do pai²² ». Celle qui est censée émerger comme pôle identificatoire fait ici l'objet d'un véritable rejet. Chacun des actes de Violeta constitue un affront envers cette mère dévoratrice et rivale qui ne cesse de la menacer et de l'exposer à l'humiliation. Aussi bien dans le rôle de fille que de mère, Violeta place ses relations avec les figures de l'ascendance et de la descendance sous le signe de la confrontation et l'hostilité, soulignées de manière réitérative :

ninguém nos consegue magoar tanto como um filho/ uma mãe
o privilégio de ter no mundo alguém capaz de nos magoar, é para isso que
os filhos servem
não sabemos estar uma com a outra sem nos magoarmos
sei como magoar a minha filha, somos boas adversárias, a Dora sabe como
magoar-me
ninguém nos magoa tanto como um filho²³

Équilibre et bonheur n'ont aucune place dans ce discours qui ne cesse d'évoquer l'échec de l'expérience maternelle et des relations mère-enfant. À cet instar, il est intéressant d'évoquer un épisode du plus jeune âge remémoré par l'héroïne qui se voit, dans un élan destructeur, mutiler ses propres poupées :

eu retalhei as minhas bonecas, não, não foi assim, comecei por lhes ar-
rancar os olhos, uns pedaços de plástico coloridos que ficavam no chão a

18 *Ibid.*, p. 28.

19 *Ibid.*, p. 31.

20 *Ibid.*, p. 176.

21 *Ibid.*, p. 62.

22 *Ibid.*, p. 169.

23 *Ibid.*, p. 61, 63, 74 et 193, respectivement.

olhar para mim, não queria que as minhas bonecas vissem os carços que me doiam no peito, ou os meus inimigos que me furavam a pele [...] desmembrei-as com as minhas mãos, peguei numa tesoura e retalhei cabeças, barrigas, pernas²⁴

Nous sommes bien loin de l'enfant-fille qui joue avec ses petits poupons et apprend à en prendre soin comme de vrais enfants, ainsi qu'on le lui enseigne dès sa plus tendre enfance. Les humiliations et les gestes emprunts de dureté sont bien là pour destituer « la sacro-sainte harmonie préétablie entre la mère et l'enfant²⁵ » longtemps exaltée. Dans la mise en scène d'une maternité teintée de tensions et de rancœurs, Dulce Maria Cardoso transgresse l'ordre symbolique du patriarcat, rompant franchement avec l'image traditionnelle de la mère et épouse sensible, élevée dans l'esprit du dévouement et du sacrifice. L'élan transgressif de l'héroïne imprègne également son discours parfois empreint de grossièreté, voire de brutalité, situé dans un registre violent et infracteur par rapport à la moralité et l'éthique dominantes : « quero que o meu pai e a maneira dele gostar se fodam²⁶ », dit-elle à un moment donné, empruntant à un registre de langue traditionnellement conjugué au masculin.

Placé au centre de toute relation de pouvoir, comme l'a longuement illustré Foucault²⁷, le corps joue un rôle significatif dans la construction des identités, la régulation sociale et l'évolution des normes de beauté qui assujettissent tout particulièrement le corps des femmes : « Leur apparence, leur beauté, leurs formes, leurs vêtements, leurs gestes, leur façon de marcher, de regarder, de parler et de rire [...] font l'objet d'un perpétuel soupçon », nous rappelle Michèle Perrot²⁸. Nourrissant l'espace du désir, l'esthétique peut revêtir la forme d'une violence, d'une tyrannie envers celles à qui il appartient de se conformer ou se dérober aux modèles proposés, voire souvent imposés comme « schème de salut²⁹ ». De par son physique, Violeta n'obéit pas aux canons de beauté conventionnels qui accentuent les stéréotypes et renforcent les préjugés à l'égard des femmes. Loin d'obéir à l'image d'un être au corps de rêve, elle se range, avec son visage exagérément rond et son corps tristement gros, dans la catégorie des obèses de types I et II, faisant l'objet de moqueries et de plaisanteries :

era uma mulher tão gorda tão gorda, que quando caía da cama caía para os dois lados
era uma mulher tão gorda tão gorda, que conseguia estar em dois sítios ao mesmo tempo³⁰

Cette femme corpulente et pleine d'énergie n'entre nullement dans le moule de la maîtresse de maison docile et délicate soumise aux règles et aux activités dictées par le patriarcat à la condition féminine. Dulce Maria Cardoso nous dépeint une femme d'instinct, déterminée et agressive qui s'insurge contre la conformité et la marchandisation du corps visant à nourrir les fantasmes masculins. Celle qui, par ironie, se considère une excellente vendeuse en cires épilatoires dénonce

24 *Ibid.*, p. 66-67.

25 BADINTER, Elisabeth, *L'amour en plus*, op. cit., p. 275.

26 CARDOSO, Dulce Maria, *Os meus sentimentos*, op. cit., p. 189.

27 FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, tome 1, Paris, Gallimard, 1976.

28 PERROT, Michelle, *Les femmes ou les silences de l'Histoire*, op. cit., p. 369.

29 BAUDRILLARD, Jean, *La société de consommation*, Paris, Denoël, 1970, p. 212.

30 CARDOSO, Dulce Maria, *Os meus sentimentos*, op. cit., p. 21 et 64, respectivement.

les processus de chosification par lesquels le corps des femmes est appelé à être modelé pour correspondre à un modèle unifié : « a praga do prêt-à-porter, a maldita praga do prêt-à-porter [...] a praga do laser, a maldita praga dos laser dos centros espanhóis³¹ », crie-t-elle contre ce que les industries de la mode et de la beauté proposent et vendent pour répondre à un idéal qui n'est autre que le « symbolique triomphe de la norme³² ». L'exaltation de son corps grotesque (« *large, extra large*³³ ») s'affirme comme élément de contestation contre cette tyrannie des normes sociales et corporelles rigides et oppressives qui portent atteinte à la liberté des femmes et les empêchent de définir leur identité et leur sexualité par et pour elles mêmes. Assumant pleinement son corps de monstresse, Violeta ne cède pas à l'instrumentalisation contrainte et forcée pour répondre à la norme physique ou vestimentaire que son statut social lui impose :

não lamento o meu corpo gordo, feio, o meu desmazelo, as minhas unhas mal pintadas [...] as pregas da barriga, dois sacos de carne arrepanhados por mamilos demasiados escuros [...] as minhas pernas dois ceptos arroxeados, conheço de cor o meu aspecto de puta barata³⁴

En campant ce personnage, Dulce Maria Cardoso crie son aversion envers les formes contemporaines de domestication, d'aliénation et de servitude du corps de la femme dans une société où l'embonpoint et l'obésité sont devenus synonymes d'échec et sujets de honte. Violeta nous raconte son corps-chair qui projette une vive lumière sur l'histoire de souffrance qu'elle vit de l'intérieur. Ce « corps bavard³⁵ » (« os corpos falam sempre muito, são indiscretos por natureza³⁶ ») est le miroir des tumultes qui l'assaillent en profondeur. Le mal-être résultant des fractures du passé qui la hantent est figuré par ce corps morcelé, couvert de blessures symboliques et fragmenté en multiples dommages, qui s'offre au regard et au contact de l'Autre dans une quête incessante de reconnaissance et de plaisir : celui de s'exhiber pour finalement se sentir exister. Vécu dans une dialectique de la souffrance et du plaisir, le corps est pour elle un moyen de se construire et de vivre une identité propre, dégagée des contraintes de l'ordre bourgeois et patriarcal que la romancière dénonce avec beaucoup d'ironie.

Si le corps occupe une place prééminente au sein du récit, c'est aussi par la sexualité à laquelle Violeta se livre et nous décrit parfois de façon impudique : « queriam as minhas mãos a afagar-lhes as pilas recém-iniciadas no prazer³⁷ ». Contrairement aux écrits où, bien souvent, le corps sexué féminin est objectivé par le regard masculin qui reprend généralement des stéréotypes ancrés dans la tradition, c'est une voix féminine qui met ici en mots l'expérience de son corps et son appétit sexuel désarmant. Dulce Maria Cardoso expose toute la crudité d'une femme prédatrice qui se sert de son corps pour repousser les frontières normatives. Exercée de manière autonome et délibérée, la sexualité est ici pleinement assumée et envisagée comme forme d'émancipation permettant d'exister positivement, ainsi que le défend Robert Castel : « Exister positivement comme un individu c'est [...] avoir la capacité de développer des stratégies personnelles, disposer d'une certaine liberté de choix

31 *Ibid.*, p. 177.

32 PERROT, Michelle, *Les femmes ou les silences de l'Histoire*, op. cit., p. 37

33 CARDOSO, Dulce Maria, *Os meus sentimentos*, op. cit., p. 20.

34 *Ibid.*, p. 50.

35 Nous empruntons le titre de l'ouvrage de MARINOPOULOS, Sophie, *Le corps bavard*, Paris, Fayard, 2007.

36 CARDOSO, Dulce Maria, *Os meus sentimentos*, op. cit., p. 223.

37 *Ibid.*, p. 192.

dans la conduite de sa vie parce qu'on n'est pas dans la dépendance d'autrui³⁸ ». Violeta incarne « la libre disposition de son corps³⁹ » contre « l'imposition générale d'une conception univoque de la sexualité⁴⁰ » dans le Portugal postrévolutionnaire où le tabou est omniprésent et les discriminations nombreuses. Notons que le Général Galvão de Melo est venu à la télévision au lendemain de la Révolution rappeler que le 25 avril ne s'était pas fait pour que les homosexuels et les prostituées expriment leurs revendications⁴¹. Les préjugés persistent et l'homophobie est encore très vive. Ecœurée par le corps malade et vieilli d'un acteur homosexuel atteint du sida, la mère de Violeta tiendra les propos suivants : « nesta figura este homem é patético, devia ter vergonha de aparecer assim, não tem o direito de aparecer assim⁴² ». Parce qu'elles remettent en cause les fondements d'une société fortement patriarcale, la prostitution et l'homosexualité (qui ne sera dépénalisée qu'en 1982) font l'objet de culpabilisation, de discrimination et d'abandon. Face aux injures et aux calomnies qui s'abattent violemment sur elle, Violeta ne manifeste aucun sentiment de honte et de culpabilité, allant même jusqu'à déprécier le rôle de la femme vertueuse :

Não me admirava que andasse na vida, parecia uma puta barata, discordo, disse é que tenho de discordar, uma puta cara como devem ser todas as putas, as virtuosas é que ficam em casa, um arozinho de ouro no anelar esquerdo... as virtuosas é que são baratas, as putas têm a obrigação de serem caras⁴³

L'héroïne du roman ne connaît pas l'amour. Situé au niveau du besoin physiologique, celui-ci s'assimile, tout au plus, à la soif assouvie d'un corps machinal et désirant dont la jouissance est le but ultime : « pode o amor [...] ser esta paz de carne saciada⁴⁴ ». Il est intéressant de remarquer, comme nous l'avons évoqué ailleurs⁴⁵, la façon dont le corps et la bouche se rejoignent dans ces pulsions boulimiques avides de comblement qui ne sont qu'une manière de taire les angoisses et de combler les carences ressenties en profondeur.

Dans ses rencontres furtives totalement dénuées d'affects, Violeta inverse les codes de domination supposés réguler les relations entre les deux sexes et expose aux yeux des lecteurs des comportements considérés comme typiquement masculins. L'idée selon laquelle le rôle actif serait l'apanage de la gente masculine et que la femme serait réduite à la passivité est réfutée par ses gestes lorsqu'elle entre en action, usurpant à la masculinité les codes de la prédation sexuelle pour mieux les utiliser contre ceux qui en sont généralement les agents et les considèrent comme leur privilège. Telle une Diane chasseresse, Violeta brise la pudeur et mène le jeu où l'homme n'est qu'une proie soumise au caprice féminin ou un objet comestible de plus. Elle inverse les rapports de pouvoir et se

38 CASTEL, Robert, *Propriété privée, propriété sociale, propriété de soi*, Paris, Fayard, 2001, p. 48.

39 BADINTER, Elisabeth, « Rendons la parole aux prostituées », in *Le Monde*, 31 juillet 2002, p. 10.

40 MATHIEU, Lilian, *La condition prostituée*, Paris, Les Éditions Textuels, 2007, p. 23.

41 ALMEIDA, São José, *Os homossexuais no Estado Novo*, Lisboa, Sextante Editora, 2010, p. 223 : « O Almirante Galvão de Melo, membro da Junta de Salvação, foi à televisão assegurar a moral e os bons costumes da revolução e garantir que esta não tinha sido feita para as prostitutas e os homossexuais ».

42 CARDOSO, Dulce Maria, *Os meus sentimentos*, op. cit., p. 124.

43 *Ibid.*, p. 199.

44 *Ibid.*, p. 41.

45 SILVA, Maria Araújo da, « Mémoires de la perte chez Dulce Maria Cardoso », in *Les Langues néo-latines*, n° 369, juin 2014, p. 63-78.

saisit d'armes (signes vestimentaires, gestuelle et stratégies corporelles visant à répondre aux attentes érotiques d'autrui) pour mener à bien sa chasse qu'elle sait gagnée d'avance :

sempre encontrei o que preciso nos parques dos camionistas, não me queixo, também não me orgulho, devo-o apenas à gula que todos os corpos têm, estaciono num local estratégico [...] reponho-me no aspecto assustado e coloco as mãos ansiosas sobre o mapa, tive o cuidado de mudar a cassete e a canção pegajosa que se ouve é um facto nesta noite escura à espera do significado óbvio que lhe dão, espero, sinto nesta espera, neste tempo que antecede a descoberta da presa, um prazer indescritível, acendo um cigarro, nenhum homem enjeita a sedução que um cigarro possui nas mãos de uma mulher [...] estou perfeita no meu papel, saboreio o prazer da espera com a certeza que vou ser bem sucedida, os corpos nunca me desiludiram na fome que têm de outros corpos⁴⁶

Face à cette femme qui endosse la masculinité dans l'exercice de la prédation⁴⁷, le lecteur est amené à penser en termes de bouleversement des hiérarchies et des catégories traditionnelles. Le libre déploiement de la sexualité et le renversement des codes sont ici envisagés dans une perspective *queer*, en réponse aux valeurs dominantes, orthodoxes et conservatrices. Au centre de ce roman, se dessine finalement une femme provocatrice qui cherche à se libérer des carcans d'une société morcelée et aliénée par des modèles ordonnés et régulateurs, une femme dont le parcours ponctué de ruptures et les actes de liberté s'érigent contre le pouvoir disciplinaire et asservissant.

Portée par la pensée *queer*, Dulce Maria Cardoso subvertit l'ossature du système dominant en plaçant au centre de son roman une héroïne envisagée non dans son rôle traditionnel de femme objet d'appropriations et d'oppressions mais en tant que sujet de sa propre histoire, qui maîtrise son corps et sa sexualité libre et conquérante, défiant l'hypocrisie régnante observée par Alexandre Melo :

os discursos maioritários [...] não abordam a sexualidade e sobretudo as questões de diferenciação, discriminação e repressão sexual que constituem a sua dimensão polémica. [...] O corpo não tem lugar nos discursos correntes e dominantes na sociedade portuguesa e por isso tudo se passa como se os portugueses não tivessem corpo⁴⁸.

Os meus sentimentos nous dresse finalement le portrait d'une féminité nouvelle, décomplexée et anticonformiste dans une société en pleine mutation, nous incitant à interroger les enjeux de la modernité et « à penser l'individu dans sa particularité plutôt que dans son genre⁴⁹ ».

46 CARDOSO, Dulce Maria, *Os meus sentimentos*, op. cit. p. 26-30.

47 À travers cet acte, l'héroïne incorpore finalement les normes du pouvoir auquel elle s'oppose. Voir à ce propos BUTLER, Judith, *Défaire le genre*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006, p. 193.

48 MELO, Alexandre, *Velocidades contemporâneas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1995, p. 174-175.

49 JAQUET, Chantal, *Le corps*, Paris, PUF, 2001, p. 296.

Bibliographie :

- ALMEIDA, São José, *Os homossexuais no Estado Novo*, Lisboa, Sextante Editora, 2010.
- BADINTER, Elisabeth, *L'amour en plus. Histoire de l'amour maternel – XVII^e-XX^e*, Paris, Flammarion, 1980.
- , « Rendons la parole aux prostituées », in *Le Monde*, 31 juillet 2002.
- BAUDRILLARD, Jean, *La société de consommation*, Paris, Denoël, 1970.
- BESSE, Maria Graciete, *Percursos no feminino*, Lisboa, Ulmeiro, 2001.
- BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.
- BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, 2005.
- , *Défaire le genre*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.
- CARDOSO, Dulce Maria, *Os meus sentimentos*, Alfragide, Asa, 2009.
- , *Les anges, Violeta*, trad. de Cécile Lombard, Paris, L'Esprit des Péninsules, 2006.
- CASTEL, Robert, *Propriété privée, propriété sociale, propriété de soi*, Paris, Fayard, 2001.
- MORGAN, Robin, *Sisterhood Is Powerful: An Anthology of Writings from the Women's Liberation Movement*, New York, Random House, 1970.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, tome 1, Paris, Gallimard, 1976.
- JAQUET, Chantal, *Le corps*, Paris, PUF, 2001.
- MARINOPOULOS, Sophie, *Le corps bavard*, Paris, Fayard, 2007.
- MATHIEU, Lilian, *La condition prostituée*, Paris, Les Éditions Textuels, 2007.
- MELO, Alexandre, *Velocidades contemporâneas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1995.
- PERROT, Michelle, *Les femmes ou les silences de l'Histoire*, Paris, Flammarion, 1998.
- RECTOR, Mónica, *Mulher Objecto e Sujeito da Literatura Portuguesa*, Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa, 1999.
- SILVA, Maria Araújo da, « Mémoires de la perte chez Dulce Maria Cardoso », in *Les Langues néo-latines*, n° 369, juin 2014, p 63-78.
- WITTIG, Monique, *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.

Violência hegemónica e tecnologias de género em *O Muro Branco*, de Alves Redol

Maria Graciete Besse

Universidade Paris-Sorbonne/CRIMIC

[...] género é efetivamente uma instância primária de ideologia, e obviamente não só para as mulheres.

Teresa de Lauretis

Ele elegeu uma saída, a sua, a única que parece responder agora às interrogações do homem construído no barro frágil da violência.

Alves Redol

O pensamento binário ocidental naturaliza desde há muito as relações entre homens e mulheres, determinando a violência estrutural de uma cultura construída segundo a lógica da dominação masculina. Enquanto Foucault identifica as “tecnologias do sexo” aplicadas sem distinção ao ser humano, por seu lado Teresa de Lauretis evoca as “tecnologias de género”, para designar os mecanismos institucionais que fixam identidades assimétricas e instituem uma diferença produtora de

limites e práticas sociais¹. Apesar de todas as polémicas que esta questão tem suscitado, sabemos hoje que o género é uma categoria historicamente determinada que permite compreender a especificidade das diferenças entre os sexos, conferindo um significado importante às relações de poder. Para a historiadora Joan Scott², quando mobilizamos o conceito de género, devemos ter em conta três aspectos fundamentais: a dimensão relacional, a construção social das diferenças e o campo primordial onde se articula o poder entendido no sentido foucaultiano, ou seja, como uma “microfísica” caracterizada por um feixe de relações mais ou menos organizadas, o que significa que “indivíduos e grupos, igualdade e diferença não são opostos, mas conceitos interdependentes que estão necessariamente em tensão”³.

Os estudos de género, que se desenvolveram na segunda metade do século XX, na esteira d’*O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir (1949), mudaram significativamente a apreensão do feminino e fizeram explodir as definições de um masculino “engendrado”, ao demonstrar que tanto a subordinação das mulheres como os rituais da masculinidade se explicam por razões histórico-culturais uma vez que não existe uma essência do feminino nem do masculino, mas apenas uma construção susceptível de cristalizar as identidades e de estabelecer as fronteiras de uma sociedade androcêntrica, baseada no exercício de micropoderes em redes bem hierarquizadas. Estes valores transmitem-se, como sublinha De Lauretis, através de representações simbólicas, discursos institucionais e artísticos (como o cinema e a literatura, entre outros), contribuindo para perpetuar as diferenças estereotipadas que determinam regras de comportamento, obedecendo ao que Françoise Héritier designa como a “valência diferencial dos sexos”⁴ em que o masculino se caracteriza tradicionalmente pelo positivo, enquanto o feminino se define pelo negativo. Na medida em que qualquer identidade é performativamente constituída, como já mostrou Judith Butler⁵, é portanto necessário contestar e desconstruir a classificação dos comportamentos e da própria orientação sexual em categorias hierarquizadas e estanques, questionando a noção de “heterogénero”, proposta por Chrys Ingraham, para explicitar o princípio básico que constrói a sexualidade normatizada em torno do sexo reprodutor, definida em função de valores e normas morais⁶.

As identidades sexuais, já interrogadas na literatura oitocentista, nomeadamente em algumas novelas camilianas, encontram por vezes nos escritores neo-realistas uma interessante forma de expressão. No seu último romance publicado em vida, *O Muro Branco* (1966), Alves Redol

1 *Uma primeira versão deste trabalho foi apresentada em Lisboa, num colóquio consagrado a Alves Redol, e publicada na Revista *Nova Síntese*, nº 7, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo, 2012, p. 73-88.

LAURETIS, Teresa de, *Technologies of Gender, Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington/Indiana, Indiana University Press, 1987.

2 SCOTT, Joan, “Gender: a useful category of historical analysis”, in *American Historical Review*, vol. 91, nº 5 (Dez.), 1986, p. 1053-1075.

3 SCOTT, Joan, “O enigma da igualdade”, in *Revista de Estudos Feministas*, Santa Catarina, nº 13, 2005, p. 14.

4 Expressão utilizada por Françoise Héritier para designar a genealogia da dominação masculina, in *Masculin/Féminin. La Pensée de la Différence*, Paris, Ed. Odile Jacob, 1996.

5 BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, 2005 [1990], p. 83.

6 INGRAHAM, Chrys, “The Heterosexual Imaginary: Feminist Sociology and Theories of Gender”, in *Queer Theory/Sociology*, Steven Seidman (dir.), Cambridge /Mass., Blackwell Publishers, 1996.

7 REDOL, Alves, *O Muro Branco*, 3ª ed., Mem Martins, Pub. Europa-América, 1976 [1966], p. 77.

problematiza o tradicional padrão binário que relaciona o masculino com a opressão e o feminino com a submissão, de forma a denunciar a alienação, tema habitual na escrita neo-realista. Todavia, ao narrar uma identidade problemática através do percurso de um “homem construído no barro frágil da violência”, o romancista desconstrói os valores impostos pela sociedade patriarcal e interroga subtilmente as formas de poder que se baseiam sempre numa intensa relação de forças.

O núcleo narrativo do romance gira em torno de uma crise que se desenrola em poucas horas, durante uma viagem de automóvel, desenhando, como já apontou Ana Paula Ferreira, “uma série de regressos circulares à lembrança do passado⁸”. Com efeito, graças à flutuação da memória do protagonista, figura alienada por excelência, o discurso dilata-se no tempo e no espaço para nos propôr um universo de grande violência emocional, caracterizado por diversas assimetrias e estruturado à maneira da tragédia clássica com a preparação da situação-limite, a evocação do percurso de ascensão económica e social e, por fim, o desenlace trágico.

A dominação masculina

Os chamados papéis sexuais ligam-se a um conjunto de valores e atitudes socialmente determinados, correspondentes às expectativas do ser homem ou mulher e alimentam um amplo debate contemporâneo sobre as masculinidades definidas como configurações de práticas que variam ao longo dos tempos⁹. Na sociedade heteronormativa, as identidades sexuais são moldadas desde o berço pela aprendizagem dos comportamentos que revelam sempre as relações de poder¹⁰. A heterossexualidade compulsória do nosso imaginário androcêntrico é criada pela cultura para instaurar a disciplina e a norma. Ambos os sexos assumem por conseguinte modelos socialmente impostos, como se fossem naturais. Quando os indivíduos se revelam “diferentes” ou ultrapassam o limite dos padrões normalizadores, encontramos conflitos que geralmente se resolvem pela violência e pela exclusão. Tal como sublinha Rosi Braidotti, a noção de diferença, na sua vertente pejorativa, é fundamental na nossa cultura, implicando automaticamente uma desqualificação simbólica e social¹¹.

Em *O Muro Branco*, Alves Redol ilustra padrões de comportamento e determinismos sexuais que desenharam uma escala axiológica dotada de implicações que afectam tanto os homens como as mulheres num espaço marcado por desequilíbrios que vão muito para além da simples oposição entre o masculino e o feminino. Como veremos, também os homens sofrem discriminações, sobretudo quando se afastam das expectativas hegemónicas.

As primeiras linhas do romance dirigem a atenção do leitor para um grupo masculino que, à porta de um café ribatejano, contempla o novo *Ferrari* de D. António de Farragudo, casado com uma filha da poderosa família Relvas. O automóvel do proprietário rural, objecto de contemplação e

8 FERREIRA, Ana Paula, *Alves Redol e o neo-realismo português*, Lisboa, Caminho, 1992, p. 259.

9 Consultar sobre esta questão *Histoire de la virilité*, Alain Corbin ; Jean-Jacques Courtine (orgs.), 3 vols, Paris, Seuil, 2011. Ver também BADINTER, Elisabeth, *XY. De l'identité masculine*, Paris, Odile Jacob, 1992.

10 Cf. FOUCAULT, Michel, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 46.

11 Cf. BRAIDOTTI, Rosi, *La Philosophie...là où on ne l'attend pas*, Paris, Larousse, 2009, p. 77.

símbolo de poder, adquire aqui um valor fálico, sendo rapidamente comparado a um cavalo e a uma mulher, cuja posse alimenta a prepotência machista:

- Um automóvel daqueles é como um cavalo de raça...
- Ou uma mulher...
- Uma mulher de raça¹²

Notemos que nesta passagem a mulher aparece também como um objecto capaz de conferir uma legitimação existencial ao homem que a possui, pois, como afirma um dos basbaques, “Um homem vale pelo carro em que passeia. E pela mulher que passeia¹³”. Mas o que significa verdadeiramente ser homem ou mulher no Ribatejo em meados do século XX? Para além de um contexto histórico específico marcado pelo fim da guerra, o espaço ribatejano define-se pelas hierarquias sociais, ilustradas claramente pela assimetria rural/urbano, proprietário/trabalhador, rico/pobre, e também pela oposição entre o masculino e o feminino que podem assumir várias facetas.

Segundo Miguel Vale de Almeida, ser homem nunca se reduz aos simples caracteres sexuais mas implica diversos requisitos que se “espalham por todos os níveis do social, desde a família ao trabalho, do prestígio ao *status*, da classe social à idade, passando pela linguagem verbal e gestual¹⁴”. Para o antropólogo, a masculinidade corresponde ainda a um “conjunto de atributos morais de comportamento socialmente sancionados e constantemente avaliados, negociados e lembrados¹⁵”. O poder masculino manifesta-se portanto através de uma série de marcas de virilidade como a honra, a coragem, a força física, a ousadia, a predação sexual, a competitividade, o controle das emoções, qualidades que definem o que Bourdieu designa como os “verdadeiros homens¹⁶”, mas passa sobretudo pela linguagem que exprime a violência, a homofobia, a arrogância, geralmente acompanhada por um certo desprezo pelas mulheres. Segundo o sociólogo francês, a virilidade pode constituir um verdadeiro peso para os homens e revestir-se de alguma ambiguidade na medida em que se trata de uma noção “eminentemente relacional”, construída “diante e para os outros homens”, capaz de revelar também um certo medo do feminino¹⁷.

Ao propôr a D. António de Farragudo fazer-lhe a rodagem do carro novo, Zé Miguel apropria-se do objecto da cobiça geral, sublinhando o seu respeito pelas normas, ao afirmar: “Sigo as instruções da fábrica como um relógio afinado. Nem mais um quilómetro nem menos um segundo¹⁸”. No entanto, o seu objectivo secreto organiza-se em torno de uma obsessão fundamental: o carro vai-lhe servir para se suicidar, escapando assim à falência fraudulenta que o atinge.

12 REDOL, Alves, *O Muro Branco*, *op. cit.*, p. 13.

13 *Ibid.*

14 ALMEIDA, Miguel Vale de, *Senhores de Si: uma interpretação antropológica da masculinidade*, Lisboa, Fim de Século, 1995, p. 128.

15 *Ibid.*

16 Tal como sublinha Bourdieu, a virilidade entendida como “uma aptidão ao combate e ao exercício da violência” impõe algumas regras: “La virilité doit être validée par les autres hommes [...] et certifiée par la reconnaissance de l'appartenance au groupe des «vrais hommes». Nombre de rites d'institution, scolaires ou militaires notamment, comportent de véritables épreuves de virilité orientées vers le renforcement des solidarités viriles.”, in BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, p. 58.

17 *Ibid.*, p. 57-59.

18 REDOL, Alves, *O Muro Branco*, *op. cit.*, p. 15.

De origem camponesa, Zé Miguel escapou à miséria graças ao apoio de uma amante mais velha, a varina Rosinda para quem trabalhou como motorista, e que depois abandonou para seguir outras aventuras. No período da guerra, o contrabando e uma ambição desmedida permitiram-lhe acumular riqueza (chamam-lhe Miguel Rico, por oposição ao irmão, o Miguel Pobre, que era o filho preferido da mãe). Pode assim igualar-se aos Relvas com quem partilhou a experiência da candonga. Contudo, apesar da sua mobilidade social, nunca conseguiu um verdadeiro reconhecimento. O narrador apresenta-o como um herói falhado e violento, a ruminar constantemente a sua frustração, semelhante a um sujeito emparedado tanto na sua identidade como nas relações com os outros, mas orgulhoso da cumplicidade que foi capaz de criar com os poderosos da vila. No fim da guerra, as dívidas acumulam-se e o tráfuga, traidor da sua classe de origem, é ameaçado de voltar ao ponto de partida, como se um determinismo trágico o perseguisse. Perante tal perspectiva, decide matar primeiro o seu cavalo de raça e depois atirar-se contra o muro branco, na curva da estrada que conduz à vila.

Para confirmar a sua virilidade, Zé Miguel vive constantemente num estado de excesso, conduzindo a alta velocidade, desafiando a morte ou exibindo-se na taberna, onde narra com prosápia as suas aventuras eróticas, entrando frequentemente em jogos de competição, reificando as mulheres que só lhe servem para obter serviços domésticos ou sexuais, e revelando sobretudo uma imensa frustração afectiva. A pose machista determina a sua existência perante a constante insatisfação e pressupõe um oportunismo que encontra no jogo social e no contrabando uma espécie de fuga que lhe permite esquecer provisoriamente os traumatismos. O desamor da mãe, insuportável, obsessivo, vai determinar, inevitavelmente, o seu desprezo pelas mulheres. Para além da mãe, a mulher fundamental na vida de Zé Miguel é Rosinda, a varina viúva, que adquire a força de um arquétipo, escapando à tradicional imagem subalterna do feminino. Conheceu-a na juventude, foi capaz de seduzi-la com uma “prosápia rufiona¹⁹”, trabalhou para ela transportando-lhe o peixe de Peniche até ao mercado ribatejano²⁰, roubando-lhe por vezes algum dinheiro e quando a evoca, Zé Miguel descreve-a como a mulher única – Ela –, a iniciadora, espécie de mãe e amante, “a mais importante de todas²¹”. A experiência com esta mulher aparentemente emancipada²² vai marcá-lo tanto pela intensidade da relação, como pelas suas consequências. Apesar de reconhecer a sua importância – “devia-lhe tudo o que de mais bonito a minha vida conheceu²³” – Zé Miguel abandona-a, depois de a ter utilizado como um predador, transportado por uma espécie de maldição que o leva a destruir tudo o que ama, tal como ele próprio reconhece, ao afirmar: “Mato a tiro todas as coisas de que mais gosto. Trago a cabeça cheia do barulho dos tiros, dos que dei e dos que pensei dar... E dos que mandei

19 *Ibid.*, p. 100.

20 Por ela, Zé Miguel arrisca-se na estrada, só para provar aos outros motoristas a sua macheza, evocada nos seguintes termos: “sessenta-oitenta-cem, aí é que se quer ver quem tinha unhas e tomates para um volante, e também pés sem medo” (*ibid.*, p. 133).

21 *Ibid.*, p. 100.

22 Apesar da sua autonomia financeira, Rosinda rende-se à entrega amorosa: “Fizera dele um duque [...]. Batera duas notas de conto para o livrar da tropa [...], metera empenhos na Câmara e em Lisboa quando o vira preso por causa de uns papéis da política, coisas do primo dele, do Pedro Lourenço.” (*ibid.*, p. 129).

23 *Ibid.*, p. 129.

dar²⁴.” A tonalidade trágica caracteriza claramente o *ethos* do protagonista, sugerindo a presença de um *fatum* inexorável.

As estratégias de sedução

Uma das marcas mais evidentes da dominação masculina encontra-se na bravata machista que passa pela acumulação donjuanesca de mulheres conquistadas, que Zé Miguel apresenta da seguinte forma:

As mulheres nada me devem. Nada... Se tivesse tempo para me lembrar, contava a minha vida inteira pela vida das mulheres que foram minhas. Se me perguntas se foram muitas, eu digo que foram muitas. Ou talvez menos do que precisava²⁵.

Mas onde melhor podemos constatar a eficácia do poder masculino é na narração das estratégias de sedução que o protagonista do romance aplica com grande sabedoria quando se cruza num cacilheiro com uma esplêndida mulher da capital, Maria Laurinda, a mãe de Zulmira. O narrador acumula nesta passagem os elementos de um discurso pontuado por vários movimentos onde é possível decifrar a emergência do corpo como suporte das estratégias de desejo e de poder. Vejamos como Zé Miguel evoca “no delírio das bazófiás²⁶”, o seu encontro com esta figura feminina, bem diferente das mulheres rurais:

Eu ia a atravessar o Tejo no meu camião de dez toneladas, num servicinho limpo de candonga com todos os rodízios da máquina bem untada a carcanhóis [...], salto da guarita e dou com ela a encarar comigo, parecia um toiro alvorado, salvo seja!, com os olhos ciganos bem agarrados ao cachucho de pedra encarnada que ainda trago no dedo [...], ponho-me a assobiar, vejo as horas para lhe mostrar que o relógio era de oiro [...] e a gente encara-se um com o outro, sentimos um sacão [...] e eu digo cá para mim: esta mulher tem qualquer coisa a ver comigo e é mesmo no sangue, na carne e no sangue, haja o que houver há-de ser minha, nem que seja nas barbas dum esquadrão da Guarda Republicana, tenha marido ou não tenha [...]. Vou-me a ela e meto a primeira, devagar, assim com mãos de ministro: donde é que eu a conheço? [...] Ela respondeu com duas pedras na mão que não conhecia choferes, mas as duas pedras dos olhos ficaram macias como pele de raposa, e eu digo-lhe que chofer não, não era [...] mas podia mostrar-lhe um comboio de carros como aquele todos em meu nome, e mais uma quinta e uma terra na lezíria, industrial, comerciante e lavrador, assim

24 *Ibid.*, p. 33.

25 *Ibid.*, p. 87-88.

26 *Ibid.*, p. 47.

mesmo, ali onde me via. E ela, moita! E eu mais isto e mais aquilo, tal e coisa, nunca me faltou conversa pràs saias [...]. Para onde ia, para onde não ia, meto-lhe gasolina super: em casa a minha vida era um inferno, andava a tratar do divórcio, o pior eram as coisas da igreja, mas com dinheiro tudo se arranja, as pessoas nasceram para ser felizes, deixava-lhe o meu cartão para me telefonar, sei lá o que disse!, e abro a carteira carregada com pápulas de miles que ela até se pôs branca, carago!, enfarinhou-se-lhe a cara de cigana com aqueles grandes faróis acesos à sua frente; ficou como um coelho agarrado pela luz ao atravessar uma estrada. Aproveito-lhe o ensejo da maré de rosas, meto a prise e jogo-lhe um almoço no Ginjal [...] e quando lhe toquei o hino [...] já ela dava vivas à liberdade [...] já feita numa farófia brandinha para trincar sem dentes, quanto mais com os que eu tinha e mais três dobros que me cresceram ainda por cima no pasmo da raiz do sangue, já as mãos me tremiam, só a lembrar-me daquela égua de cem moedas pra cavalgar em osso²⁷.

Esta longa citação permite-nos definir um discurso eminentemente sedutor²⁸, marcado pela energia do desejo que obedece a um processo gradativo onde se inscreve uma certa teatralidade caracterizada pela retórica persuasiva e pela economia gestual que manipulam rigorosamente os códigos do saber e do poder. Identificamos assim o momento do encontro caracterizado pela duplicidade manhosa de Zé Miguel e a sua estratégia desviante (“ponho-me a assobiar...vejo as horas”); o choque seguido pelo desejo de posse em que podemos ler uma articulação entre Lei e transgressão (a Guarda Republicana, o marido); a tentativa de aproximação amorosa por meio da gabarolice e a transformação da mulher em objecto de predação, através da metáfora do carro (“meto a primeira... meto-lhe gasolina super... meto a prise... faróis”); a mentira habitual (o divórcio em curso); e a conquista amorosa que culmina com um almoço no Ginjal.

O discurso sedutor inclui no seu enunciado os elementos de um texto anterior (Zé Miguel revela-se como um homem experimentado), ao mesmo tempo que, pela sua orientação metafórica e metonímica, estabelece uma contiguidade com os discursos da oralidade (a alimentação), do poder (o carro) e do fantasma em que a mulher é animalizada, sugerindo as figuras emblemáticas da libido e da caça (“toiro alvorado”, “égua de cem moedas”, “coelho agarrado pela luz”). O machismo do protagonista, ou a sua “masculinidade hegemónica” (para utilizar um conceito de Robert Connell²⁹), traduz-se de forma obsessiva pelos mecanismos da ingestão, assimilando o oral ao sexual e constituindo, por um lado, a mulher em alimento tentador – “farófia brandinha” – e, por outro lado, o homem como representação do ogre devorador – “dentes”. Notemos que um pouco antes desta cena, Maria Laurinda já era descrita como “uma mulher de dez assobios [...], uma verdadeira empada de

27 *Ibid.*, p. 48-49.

28 Para REICHLER, Claude, é sedutor “le discours et le texte qui non seulement portent l’accent sur la force de détournement dans le langage, sur son pouvoir de disjonction, mais aussi dénoncent cette puissance dans la loi elle-même entraînant leur auditeur ou leur lecteur dans une vrille sans fin”, in REICHLER, Claude, *La Diabolie – la séduction, la renardie, l’écriture*, Paris, Ed. de Minuit, 1979, p. 16.

29 CONNELL, Robert, *Masculinities*, Berkeley, University of California Press, 2005.

carne limpa e frescal³⁰". No solilóquio de Zé Miguel, a incorporação alimentar funciona ao mesmo tempo como catalizadora e reveladora de uma fome essencial que não é apenas física, remetendo antes para a ambivalência de um fantasma arcaico com algo de canibalesco que implica tanto uma regressão como um mecanismo psíquico de melancolia³¹.

A "masculinidade hegemónica", cúmplice do sistema patriarcal que garante a posição dominante dos homens, manifesta-se de forma exemplar nesta cena de sedução, através da reprodução cultural de comportamentos viris e na ritualização de atitudes que garantem a subordinação da presa e a posição dominante do macho vaidoso com a sua conquista. Contudo, a relação com Maria Laurinda revela-se insatisfatória visto que, algum tempo depois, o marido ultrajado empurra Zé Miguel para os braços da filha. Apesar de achar a jovem demasiado magra e "um tanto insossa³²", Zé Miguel, cujo discurso continua a dilatar-se de referências gastronómicas, não recua perante a sua nova presa, considerando que "um homem se não deve negar³³". E é com Zulmira, modelo das mulheres alienadas pelo consumo e as tentações da vida moderna, que decide suicidar-se.

A masculinidade plural

Com o seu comportamento teatral, por vezes histriónico – já na escola primária ele era o palhaço que irritava a professora –, Zé Miguel presta afinal um culto à virilidade autêntica que representa António Seis Dedos, o avô campino, representante de uma masculinidade ideal, que lhe deixou como herança uma lição de rebeldia, ousando um dia afrontar o patrão Diogo Relvas e acabando de forma dramática num acidente quando o "cavalo da morte" o atirou de encontro a um muro³⁴. Não é certamente por acaso que Zé Miguel se quer defrontar com a morte nesse mesmo espaço, imitando o destino do avô tão admirado.

No percurso do personagem podemos identificar indícios das hierarquizações características da "masculinidade hegemónica" mas, pouco a pouco, o narrador vai revelando fissuras significativas que nos mostram que ser homem não obedece a um único padrão. Como já vimos, o contexto em que Zé Miguel evolui obriga-o a provar sexualmente as suas capacidades viris, tanto no espaço privado como no público, de forma a confirmar a sua identidade masculina heterossexual. A quantidade de mulheres conquistadas, a arrogância, a velocidade na estrada, funcionam como características intrínsecas de uma virilidade que se manifesta ainda graças a alguns sinais exteriores como o dinheiro, os cavalos, o vinho, fazendo parte do breviário de uma masculinidade de tipo marialva que se afirma graças a um sistema de diferenças simbólicas em contraste com a passividade, a submissão e o silêncio geralmente atribuídos ao feminino. Se o machismo ostentatório do protagonista d'*O Muro Branco* o aproxima em certos momentos da figura do marialva boémio e estoura-vergas, tal

30 REDOL, Alves, *O Muro Branco*, *op. cit.*, p. 47.

31 Consultar a este propósito GREEN, André, "Cannibalisme : réalité ou fantasma agi?", in *Destins du Cannibalisme. Nouvelle Revue de Psychanalyse*, nº 6, Paris, Gallimard, 1972, p. 27-52.

32 REDOL, Alves, *O Muro Branco*, *op. cit.*, p. 43.

33 *Ibid.*, p. 50.

34 *Ibid.*, p. 84.

como o conhecemos da tradição setecentista³⁵, a verdade é que a sua hipermasculinidade se confunde com a frustração e o conflito nunca resolvido com a mãe, o que nos permite qualificá-lo antes como um Don Juan, epítome do sedutor, angustiado, imaturo, capaz de revelar a sua fixação narcísica numa vontade de poder que o transforma em “impostor³⁶”. A figura proteíforme do mítico personagem inventado por Tirso de Molina no Século de Ouro espanhol que, ao longo dos tempos, tanto interessou escritores, artistas, filósofos e psicanalistas³⁷, exprime uma masculinidade ambígua, que não corresponde, como já observou Gregorio Marañón, à ideia proverbial de “um magnífico modelo de virilidade³⁸”, podendo ser identificado por alguns críticos como um “homem histérico³⁹”, impotente, ou até como um homossexual⁴⁰. A crueldade de Zé Miguel, a sua violência explícita ou silenciosa, a sua teatralidade altamente sexualizada, aproximam-no a nosso ver da figura do “burlador” sem escrúpulos, que falha sempre no seu encontro com o outro.

Ao longo do romance, descobrimos que não existe efectivamente uma masculinidade homogénea, estável, mas antes diferentes maneiras de ser homem que se conjugam por vezes com o medo das mulheres, como no caso do advogado, o Dr. Casquilho do Vale, figura “acaciana⁴¹” que compõe discursos ao espelho e é ridicularizado por Zé Miguel logo nas primeiras páginas da narrativa. Outro exemplo interessante de uma masculinidade ambígua é o Elias do armazém, que revela uma homossexualidade tardia. Quando o velho pederasta tenta aproximar-se dele, Zé Miguel que tem nessa altura dezoito anos, “sente-se corar⁴²”, desenvolve um grande palavrório para “evitar que o homenzinho fale” e sente uma grande repugnância quando o outro lhe toca no ombro. Perturbado com o contacto, salta do banco e o homem cai. Mais adiante, ao evocar esta cena, declara: “Nunca se imaginou ao pé de gente dessa. [...] Deviam ser mortos tais gajos, diz para si⁴³”.

Ora, por ironia do destino, o filho de Zé Miguel vai-se revelar justamente homossexual, provocando-lhe um sentimento de raiva e vergonha devido aos preconceitos sociais que rodeiam a figura da masculinidade desviante, mal aceite, motivo de chacota pública. A violência passa das palavras aos gestos e quando o filho é expulso da escola agrícola, “leva-o para um pinhal [...] e ali espanca-o a murro e a pontapé, enche-lhe a cara de sangue⁴⁴”. Depois acusa a mulher de ser a cau-

35 O Marquês de Marialva, D. Pedro de Alcântara de Meneses, viveu entre 1713 e 1799 e escreveu *Luz da Liberal e Nobre Arte de Cavalaria*, mais conhecido como o *Tratado de Marialva*. José Cardoso Pires consagrou-lhe um ensaio nos anos 60, várias vezes reeditado, e intitulado *Cartilha do Marialva ou das Negações Libertinas*, em que o define como o anti-libertino português.

36 Ao estudar a figura de Don Juan, Kierkegaard insiste neste tipo de fixação, considerando que mais do que um sedutor, Don Juan é antes um impostor. Consultar a este propósito KIERKEGAARD, Soren, *Ou bien...ou bien...*, Paris, Gallimard, coll.Tel, [1843] 1983.

37 Ver BRUNEL, Pierre (org.), *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1999.

38 MARAÑÓN, Gregorio, *Don Juan et le donjuanisme*, Paris, Stock, 1958.

39 Para o psicanalista Jean-Pierre Winter, Don Juan é um histérico. O seu problema não é edipiano (como defendia Otto Rank), mas reside na incapacidade de realizar o seu desejo, vivendo por isso como um eterno insatisfeito. Para aprofundar este aspecto, consultar WINTER, Jean-Pierre, *Errants de la chair. Études sur l'hystérie masculine*, Paris, 1998. Notemos que para um pensador como Edgar Morin, a histeria deixa de ser uma categoria patológica para se tornar condição inerente ao humano.

40 Ver FERENCZI, Sándor, “Le symbolisme du pont et la légende de Don Juan”, in *Œuvres Complètes*, tome 3, 1919-1923, Paris, Payot, [1922] 1974, p. 177-178.

41 Cf. TORRES, Alexandre Pinheiro, *Os romances de Alves Redol*, Lisboa, Moraes, 1979, p. 336.

42 *Ibid.*, p. 115.

43 *Ibid.*, p. 121.

44 *Ibid.*, p. 303.

sadora de tal situação pois “tratara o rapaz como menina, vestira-o até aos 3 anos de rapariga, não o deixava sair de casa sem companhia, a pretexto de que era fraco⁴⁵”. A manifestação da violência acentua-se em seguida, quando percebe que é incapaz de desviar o filho daquilo que considera o “vício pior que um homem pode agarrar⁴⁶”. Mais do que a sua ambição de pai, é a sua honra de macho que é verdadeiramente atingida ao descobrir que toda a vila está ao corrente do escândalo, pois “o filho fora encontrado pelo guarda da avenida em intimidades com outro rapaz. Desvairara.⁴⁷” Incapaz de suportar a situação, Zé Miguel fecha-se com o jovem na saleta e convence-o a suicidar-se, insistindo que “Os homens valentes sabem morrer⁴⁸.”

Ao empurrar cruelmente o filho para o suicídio, Zé Miguel revela que o seu poder nunca se afirma afinal como pura autoridade que exclui o uso da força ou da persuasão⁴⁹. A violência trágica resulta da expressão interiorizada de pressões simbólicas que moldam a sua identidade social a que talvez não seja estranha alguma incerteza sobre a sua “masculinidade hegemónica⁵⁰”. Tal como observa o narrador: “O psiquiatra dirá que a ira em Zé Miguel seguiu um processo de interiorização regressiva, desencadeando o poder letal contra o próprio indivíduo⁵¹.”

A morte do filho provoca-lhe um profundo sentimento de culpa, transformando-o decisivamente: “Sente-se amputado a partir desse dia. Ferido, rasgado por dentro numa úlcera que não sara⁵²” Notemos que esta tragédia, que acompanha o personagem desde o início da narrativa, é sublinhada pelo narrador em forma de conversa com o leitor nos seguintes termos:

Deixou de acreditar em si. Talvez, presumo eu, dou uma hipótese, desde o dia em que destruiu o filho para não atraiçoar um dos seus mitos. Um dos mitos que lhe entregaram já construído e justificado, no aparato do trono para a raça estremada dos homens viris numa saga de brutalidade. E de empáfia cretina⁵³.

Como podemos verificar nesta passagem, o narrador tem perfeita consciência de que o mito da virilidade não passa de uma construção sócio-cultural, desconstruindo assim a ditadura do género na sociedade androcêntrica, e mostrando que a ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica, tendendo a ratificar a dominação dos “homens de verdade, machões⁵⁴” e a inventar corpos sexuados, definidos por assimetrias e hierarquias, que obedecem às “tecnologias de produção do género” evocadas por Teresa de Lauretis.

45 *Ibid.*, p. 177.

46 *Ibid.*, p. 294.

47 *Ibid.*, p. 297.

48 *Ibid.*, p. 308.

49 A distinção entre poder e autoridade foi bem sublinhada por Hannah Arendt ? in *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972, p. 123.

50 Como já observou Jorge de Sena, “o machismo de dominadora ostensividade viril, em certas sociedades, como o desportivismo violento e «masculino» de outras, são muitas vezes uma não-efeminada homossexualidade que se defende de si mesma pela violência, ou se disfarça nos padrões estabelecidos para a masculinidade”, in SENA, Jorge de, *Amor e Outros Verbetes*, Lisboa, Edições 70, 1992, p. 38.

51 REDOL, Alves, *O Muro Branco*, *op. cit.*, p. 316.

52 *Ibid.*, p. 187.

53 *Ibid.*, p. 28.

54 *Ibid.*, p. 303.

Ao abordar um tema pouco trabalhado pela literatura portuguesa, a homossexualidade, que tinha conduzido, no início do século, à ostracização de escritores como Judith Teixeira, António Botto e Raúl Leal, cujas obras foram queimadas no último auto-da-fé que se desenrolou em Lisboa, Alves Redol revela alguma ousadia e vai ao encontro das preocupações que Jorge de Sena exprime em *Sinais de Fogo*, romance publicado postumamente em 1979, mas escrito entre 1964 e 1965, ou seja, exactamente no período de elaboração d’*O Muro Branco*⁵⁵.

A dupla morte

O tempo e o espaço do romance elaboram-se em função de uma referência à origem, em que se inscreve indelevelmente a tentação da morte: “Lá está a marca do coice que a morte lhe deu: uma cicatriz mal tratada, de menino pobre, vermelha, tortuosa, que entumesce quando ele se irrita⁵⁶”. Para Zé Miguel, a obsessão da morte torna-se mais precisa à medida que os movimentos retrospectivos lhe permitem encontrar uma zona referencial definida pelo fracasso da sua relação com os outros (a mãe, a mulher, o filho, as amantes, os amigos).

Ao longo da narrativa, a constante associação morte-carro (“A morte vem de carro⁵⁷”) pode ser entendida à luz de uma problemática que pertence ao domínio das relações com a Lei. Como já vimos, Zé Miguel subverte a hierarquia social e sobe depressa na vida graças à sua falta de escrúpulos, ao engano e ao apoio das próprias autoridades da vila, também elas comprometidas no contrabando. Ao escolher para o seu suicídio o *Ferrari*, Zé Miguel quer afinal libertar-se de um futuro ameaçador e sobretudo ajustar contas com a sua fragilidade afectiva de “príncipe angustiado⁵⁸”.

Na multiplicidade das suas relações, o protagonista do romance revela-se como uma figura profundamente ambivalente: por um lado, utiliza os sinais exteriores da virilidade como expressão arrogante do seu poder; por outro lado, tem consciência das suas fraquezas e tenta conquistar uma verdadeira autoridade pela constante ultrapassagem dos limites. Assim, enquanto anti-herói que não merece a simpatia do narrador, Zé Miguel é o homem de todas as aventuras, de todas as ocasiões, de todos os prazeres e excessos, que só pode viver na desobediência à norma, quer pelo contrabando, pelo excesso de velocidade, pelo donjuanismo e pela tentação do suicídio que atravessa toda a narrativa, constituindo o que Blanchot designa como uma “dupla morte”, aquela que circula nas palavras como uma afirmação de poder e de livre arbítrio e aquela que é inacessível, absolutamente independente da vontade humana. Nesta perspectiva, a ideia de suicídio não passa de uma estranha tentativa de abolir o futuro enquanto mistério da morte⁵⁹. Porém, a morte é caprichosa: no violento

55 Acerca da narrativização do homoerotismo na obra de Jorge de Sena, nomeadamente em *Sinais de Fogo* e *Os Grão-Capitães*, consultar o estudo de FERREIRA, António Manuel, “Sinais de cinza: derivas homoeróticas na obra de Jorge de Sena”, in Jorge Fazenda Lourenço; Francisco Cota Fagundes (orgs.), *Jorge de Sena – novas perspectivas, 30 anos depois*, Lisboa, Universidade Católica Editora, 2009, p. 263-279.

56 REDOL, Alves, *O Muro Branco*, *op. cit.*, p. 30.

57 *Ibid.*, p. 132, 150, 171, 333.

58 *Ibid.*, p. 150.

59 Consultar sobre este ponto BLANCHOT, Maurice, *L’espace littéraire*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1955, p. 130.

embate contra o muro branco, apenas Zulmira vai sucumbir. O destino do protagonista aparenta-se assim a uma expiação onde se inscreve efectivamente uma dupla morte, assimilada aqui a um duplo assassinato – o da amante e o do filho.

A escrita do romance – com frequentes intervenções do narrador, distanciação crítica, montagem cinematográfica, alternância dos planos temporais que a crítica já examinou detalhadamente⁶⁰ –, permite entrecruzar o individual e o colectivo e mostrar que tudo se joga entre a vida e a morte. Assim, ao contar a história de uma degradação individual, Alves Redol denuncia, pela mesma ocasião, a degradação de um mundo de especulações e hipocrisia, equacionando claramente os problemas de hierarquia e de valor na sua relação com as normas reguladoras que materializam a diferença e consolidam o imperativo heterossexual⁶¹. Pela mobilização de algumas das categorias do trágico, como o conflito, a liberdade de acção, ou o sentimento de culpa, o escritor ilustra, à boa maneira neo-realista, as desigualdades, as barreiras sociais, os limites, mas questiona também os conflitos nas relações de género e a discriminação de que são vítimas as mulheres e os homossexuais na sociedade patriarcal. Parece-nos encontrar-se aqui a novidade fundamental deste romance que renova de forma singular o neo-realismo português, desenhando relações transversais e dinâmicas, historicamente construídas, ao mesmo tempo que nos fornece um arquivo extremamente rico para melhor compreender as hierarquias estabelecidas entre os sexos num espaço em vias de transformação.

Bibliografia

- ALMEIDA, Miguel Vale de, *Senhores de Si: uma interpretação antropológica da masculinidade*, Lisboa, Fim de Século, 1995.
- ARENDT, Hannah, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972.
- BADINTER, Elisabeth, *XY. De l'identité masculine*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1992.
- BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1955.
- BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.
- BRAIDOTTI, Rosi, *La Philosophie...là où on ne l'attend pas*, Paris, Larousse, 2009.
- BRUNEL, Pierre (org.), *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1999.
- BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, [1990] 2005.

60 Para além das obras já citadas de Alexandre Pinheiro Torres e Ana Paula Ferreira, ver sobre este aspecto SALEMA, Álvaro, *Alves Redol, a obra e o homem*, Lisboa, Arcádia, 1980, p. 86.

61 Esta questão foi particularmente estudada por BUTLER, Judith, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009 [1993, Routledge], p. 16.

- , *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009 [1993, Routledge].
- CONNELL, Robert, *Masculinities*, Berkeley, University of California Press, 2005.
- CORBIN, Alain ; COURTINE, Jean-Jacques (orgs.), *Histoire de la virilité*, 3 vols, Paris, Seuil, 2011.
- FERENCZI, Sándor, *Œuvres Complètes*, tome 3, 1919-1923, Paris, Payot, [1922] 1974.
- FERREIRA, António Manuel, “Sinais de cinza: derivas homoeróticas na obra de Jorge de Sena”, in Jorge Fazenda Lourenço ; Francisco Cota Fagundes (orgs.), *Jorge de Sena – novas perspectivas, 30 anos depois*, Lisboa, Universidade Católica Editora, 2009, p. 263-279.
- FERREIRA, Ana Paula, *Alves Redol e o neo-realismo português*, Lisboa, Caminho, 1992.
- FOUCAULT, Michel, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.
- , *Histoire de la Sexualité I. La volonté de Savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
- GREEN, André, “Cannibalisme : réalité ou fantasme agi?”, in *Destins du Cannibalisme. Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 6, Paris, Gallimard, 1972, p. 27-52.
- HÉRITIER, Françoise, *Masculin/Féminin. La Pensée de la Différence*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1996.
- INGRAHAM, Chrys, “The Heterosexual Imaginary: Feminist Sociology and Theories of Gender”, in Steven Seidman (dir.), *Queer Theory/Sociology*, Cambridge /Mass., Blackwell Publishers, 1996, p. 203-219.
- KIERKEGAARD, Soren, *Ou bien...ou bien...*, Paris, Gallimard, coll. Tel, [1843] 1983.
- LAURETIS, Teresa de, *Technologies of Gender, Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington/Indiana, Indiana University Press, 1987.
- MARAÑÓN, Gregorio, *Don Juan et le donjuanisme*, Paris, Stock, 1958.
- REDOL, Alves, *O Muro Branco*, 3ª ed., Mem Martins, Pub. Europa-América, [1966] 1976.
- REICHLER, Claude, *La Diabolie – la séduction, la renardie, l'écriture*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
- SALEMA, Álvaro, *Alves Redol, a obra e o homem*, Lisboa, Arcádia, 1980.
- SCOTT, Joan, “Gender: a useful category of historical analysis”, in *American Historical Review*, vol. 91, n° 5 (Dez.), 1986, p. 1053-1075.
- , “O enigma da igualdade”, in *Revista de Estudos Feministas*, Santa Catarina, n° 13, 2005, p. 11-30.
- SENA, Jorge de, *Amor e Outros Verbetes*, Lisboa, Edições 70, 1992.

TORRES, Alexandre Pinheiro, *Os romances de Alves Redol*, Lisboa, Moraes, 1979.

WINTER, Jean-Pierre, *Errants de la chair. Études sur l'hystérie masculine*, Paris, 1998.

Notas sobre o *queer* nos filmes *Tatuagem* e *Praia do Futuro*

Henrique Codato

Universidade Federal do Ceará

Resumo: Ao pensarmos sobre o desejo do espectador em relação à imagem cinematográfica, propomos estabelecer um breve diálogo entre dois filmes contemporâneos brasileiros que tratam, cada um a sua maneira, do desejo homoerótico e do universo *queer*. São eles: *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013) e *Praia do Futuro* (Karim Aïnouz, 2014).

Palavras-chave: desejo, *queer*, cinema brasileiro contemporâneo.

Résumé : En réfléchissant au désir du spectateur par rapport à l’image cinématographique, nous proposons de développer un bref dialogue entre deux films brésiliens contemporains (*Tatuagem*, Hilton Lacerda, 2013 ; *Praia do Futuro*, Karim Aïnouz, 2014) qui traitent, chacun à sa manière, du désir homoerotique et de l’univers *queer*.

Mot-clés: désir, *queer*, cinéma brésilien contemporain.

Filmar é encenar um desejo; colocá-lo em movimento para “enquadrá-lo”, registrá-lo e projetá-lo; isto é: fazê-lo funcionar sob uma determinada economia de forças a fim de, com isso, convocar o desejo do espectador. Nesse sentido, um filme é sempre a *mise-en-scène* de um desejo; um desejo que reúne aquele que filma, aquele que é filmado e aquele para quem se filma em torno de uma mesma ficção. De fato, no cinema, tudo parece acontecer nessa espécie de “entre-lugar” que é o filme, essa zona de indeterminação atravessada pelo desejo de ver e de fazer ver; criação compartilhada que mobiliza as forças que nos habitam¹. Nessa experiência, algo acontece no mundo interior do

¹ Cf. MONDZAIN, Marie-José, *Images (à suivre)*, Paris, Bayard, 2011.

espectador de modo a transformar sua maneira de perceber e de se relacionar com o mundo exterior. Aquele que sai de um filme nunca é o mesmo sujeito que nele entrou.

Tal espaço veicular é, por assim dizer, *habitado* por corpos desejan-tes, *personas*, que ganham o nome de personagens exatamente por agenciarem uma série de eventos que, uma vez relacionados, permitem compor uma determinada narrativa, uma história, uma suposta memória, entendida aqui como uma força de procura, um poder de fabulação. Seus corpos – ou, melhor dizendo, a *imagem projetada* de seus corpos – circulam pela superfície plana da tela de cinema e engajam o olhar daquele que se põe a contemplá-los. A energia produzida por esse encontro recusa o impossível (uma vez que tudo pode acontecer nesse entre-lugar entreaberto pela projeção) e remete-nos a um regime eminentemente erótico, o que significa dizer que é inteiramente voltada, dirigida e dedicada ao outro. É exatamente essa energia que nos interessa nesse ensaio.

A fim de pensarmos sobre esse desejo que nos interpela e nos apanha em nossa relação com a imagem cinematográfica contemporânea, propomos estabelecer um breve diálogo entre dois filmes brasileiros recentes que tratam, cada um a sua maneira, do desejo homoerótico. São eles: *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013) e *Praia do Futuro* (Karim Aïnouz, 2014). É notável, nos últimos anos, o grande número de produções audiovisuais brasileiras que abordam temáticas relacionadas ao homoerotismo e à homoafetividade, trazendo, por conseguinte, novos desafios e estratégias nas formas de ver e fazer ver as sexualidades ditas periféricas². Gostaríamos de considerar o homoerotismo que permeia essas obras para além de seu aspecto meramente identitário ou representacional, mas encarando-o como “uma conduta diante do mundo”³, uma ética de vida que envolve também uma estética própria, um *modus operandi*, uma economia particular⁴.

Como sabemos, *queer* é um vocábulo da língua inglesa que serve para designar aquele que é estranho; o excêntrico, o anormal, o desajustado: a princípio, uma ofensa dirigida aos sujeitos homossexuais, mas, que, ao longo do tempo, torna-se um termo emblemático, um título que identifica “a diferença que não pode ser assimilada ou tolerada”⁵. Ao cruzar as fronteiras do gênero e do sexo, o *queer* passa a ser signo do divergente, do desviante, do ambíguo e do paradoxo; pressupondo, desse modo, uma desconstrução política das categorias fixas, rígidas e polarizadas produzidas pelo discurso heteronormativo.

Esteticamente, o *queer* está associado ao *camp*. Denilson Lopes aponta o *camp* como uma categoria estética intimamente relacionada a uma sensibilidade *gay*, que exalta o exagero, o artifício e a afetação. Ao aventar uma política baseada no diálogo, na ambivalência e na fluidez, o *camp* faz com que as fronteiras identitárias se tornem mais moventes, menos rígidas, privilegiando os afetos, a amizade, o jogo, a sedução, o encontro e a deriva, elementos que surgem como importantes contrapontos de um modelo essencialmente patriarcal e heteroregimental de sociedade. Como construção subjetiva, o *camp* pressupõe um questionamento dos papéis e lugares fixos da cultura e opera como uma figura forte do duplo, pois embaralha as identidades, coloca em questão o binômio diferença/semelhança, constituindo-se como um signo forte da transgressão e dos prazeres do corpo.

2 *Do Começo ao Fim* (2009); *Elvis e Madonna* (2010); *Como esquecer?* (2010); *Hoje eu não quero voltar sozinho* (2013); *Flores Raras* (2013).

3 Cf. FOUCAULT, Michel, *Microfísica do Poder*, Rio de Janeiro, Graal, 1989.

4 Entendemos economia a partir do uso que Mondzain (2007) faz do termo; ou seja, como um sistema de forças que opera na administração do sensível e do visível.

5 LOPES, Denilson, *O Homem que amava rapazes e outros ensaios*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 2002, p. 38.

Ao distanciar-se da relação do sexo com a procriação, o desejo homoerótico destaca a sexualidade como potência, exaltando a sugestão, a simulação, o espetáculo e a transposição de papéis.

Nessa perspectiva, *Tatuagem* parece-nos bastante emblemático. O filme mostra que onde a política tradicional é falha ou insuficiente, o corpo faz a política por outros meios. Ambientado em Recife, em 1978, plena ditadura militar⁶, a obra conta a história de amor entre Arlindo (Jesuíta Barbosa), mais conhecido como Fininha, um jovem cabo do exército, e Clécio (Irhandir Santos), um artista mambembe que encabeça o coletivo *Chão de Estrelas*, “o *Moulin Rouge* do subúrbio; a *Broadway* dos pobres; o *Estúdio 54* da favela”, um misto de comunidade *hippie* e casa noturna, com performances artísticas concebidas para atacar a censura, a repressão e o controle infringidos pelo regime em vigor, utilizando-se do humor, do escárnio, do deboche, da chacota e da ironia⁷.

Com uma narrativa um tanto convencional e linear, o filme volta-se para o passado para lançar um olhar ao presente. Se por um lado é possível afirmar que a violência da ditadura é fato pretérito na história do Brasil – ainda que só agora ele tenha ganho destaque e seja abertamente discutido, servindo de eixo temático para as inúmeras Comissões da Verdade instaladas no país – por outro, o controle do corpo, do desejo e da sexualidade dos sujeitos perpetuou-se e continuou a ecoar com afêro, ganhando, no Brasil de hoje, uma força espantosa. O cerceamento do corpo orienta as discussões sobre a legalização do aborto, da prostituição e do casamento entre pessoas do mesmo sexo, por exemplo, sempre atravessadas por um discurso conservador e reacionário, relacionado, de forma direta, ao crescimento das igrejas neopentecostais e da participação de seus membros nas mais diferentes esferas políticas brasileiras. Nesse sentido, o corpo em *Tatuagem* opera, sem dúvidas, como potência libertadora, lugar de resistência e de consciência crítica; um *instrumento de contestação*, tal como propõe Georges Balandier:

Diante do corpo soberano, eis o corpo objeto, que pode ser convertido em instrumento de contestação, o que lhe confere sua força expressiva mais intensa. Na transgressão e no escárnio, o corporal, o sexual e o verbal associam-se com frequência de forma espetacular. Opõem as imagens de ordem e desordem: a nudez deslocada e ofensiva, o aviltamento do corpo, a obscenidade gestual, a provocação pura e simples, através da roupa e dos adornos, não obedecem a nenhuma norma de consenso. O desvio sexual ostentatório e a incontinência sexual são geralmente reconhecidos como atos contrários à vida social, provocações e fatores de desordem⁸.

O personagem de Paulette (Rodrigo Garcia) é central para pensarmos esse *corpo objeto* assinalado por Balandier. Excêntrico e extravagante, com um discurso sempre contestador, desafiador e transgressor, Paulette surge no filme imbuída de imensa força (é sua imagem que inaugura

6 Trata-se do governo de Ernesto Geisel (1974-1978), momento em que se inicia o processo de abertura política. O ano de 1978 é marcado pelo fim do AI-5 e pela reabertura do *habeas corpus*, dando garantia de direito de defesa para os presos políticos.

7 O *Chão de Estrelas* foi inspirado no “Vivencial Diversões”, trupe teatral que atuou em Recife entre 1974 e 1983, e também no *Dzi Croquetes*, que se apresentava no eixo Rio-São Paulo, fazendo relativo sucesso na Europa, notadamente na França. Em 2009, o *Dzi Croquetes* foi tema de um documentário dirigido por Tatiana Issa e Raphael Alvarez.

8 BALANDIER, Georges, *O contorno: poder e modernidade*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1997, p. 45.

e conclui o filme) e, paradoxalmente, também de absoluta leveza, quase etérea, celestial. Não é à toa que, em uma das *sketches* encenadas pela trupe, ela encarna a figura do sol. Sua performance (entendida aqui nos termos de Judith Butler) vem desnaturalizar a coerência entre sexo e gênero, revelando que esse último não passa, com efeito, de “um ato performático inscrito na superfície do corpo”, tal qual uma *tatuagem*.

Assim, enquanto a vida no coletivo é retratada sempre de forma colorida, quente e solar, marcada intensamente pelas trocas de afeto, “pela indecência, pela luminosidade, pelo pecado, pelo improvável⁹”, como bem descreve Clécio a Paulette, o quartel onde mora e serve Fininha é, ao contrário, cinza, asséptico, estéril. Os afetos são interditos, dissimulados, reprimidos nesse espaço de compressão. O filme esforça-se bastante em manter apartados esses dois lugares tão antitéticos, mas eles se *contaminam* na figura do soldado em crise, que por um lado se vê desapropriado da rudeza da caserna (vítima das piadas constantes acerca de sua suposta homossexualidade e de seu “apadrinhamento” com o sargento) e, por outro, é visto como um *infiltrado* pelos membros do *Chão de Estrelas* (onde sofre com as críticas de alguns participantes do coletivo, como Deusa, Paulette, além do próprio Clécio). Nem em sua casa no interior (uma espécie de espaço intermediário), com sua namorada, Jandira (irmã de Paulette), ou entre as mulheres de sua família (a mãe, a irmã, a avó, a tia e a sobrinha “sem cabeça”) o jovem parece se ajustar. Fininha é, de fato, um sujeito sem lugar, um personagem errante, à deriva de seus próprios desejos.

O encontro – ou, talvez fosse melhor dizer o *choque* – entre esses dois polos se dá quase no final do filme, com a intervenção dos militares que irrompem no *Chão de Estrelas* para colocar um fim ao espetáculo oficialmente censurado de antemão. No palco, vemos o corpo de Fininha requebrar, dançar abraçado aos outros artistas, completamente nu e absolutamente feliz. Ele sorri para a câmera: não mais soldado, agora, apenas devir. Mas, se os afetos, as sensações e os prazeres do corpo são objeto de esmerada atenção por parte do olho da câmera (como nas cenas de sexo entre Clécio e Fininha, na peleja erótica entre este último e um de seus colegas de regimento, ou nas sequências da festa no casarão, por exemplo, com algumas tomadas feitas em “Super 8”), o mesmo não acontece no que tange ao registro da violência sofrida pelo coletivo na esparrela armada pelos soldados. Há, sem dúvidas, uma escolha política por trás desse gesto de sugerir na montagem aquilo que se recusa na própria imagem¹¹.

De fato, a violência militar resta absolutamente fora de quadro, fora de campo. Enquanto vemos o espetáculo acontecer no interior do *Chão de Estrelas*, a câmera filma os soldados chegando do lado de fora, em comitiva. Ela mostra, em plano geral, o grupo rumar para a entrada da casa, mas fixa-se no perfil de um dos soldados – o que se atracara com Fininha nos corredores escuros do quartel – que resta impávido. Em seguida, entre as gargalhadas, a algazarra e a música que ecoam desde o interior do cabaré, ouvimos os gritos de terror e vemos os vultos de pessoas do público correndo para o exterior. A câmera, contudo, não se move: continua a filmar o soldado prostrado, imóvel, à medida que a cena se apaga em um *fade out*.

9 BUTLER, Judith, *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003, p. 195.

10 Trecho transcrito do diálogo entre os personagens.

11 Cf. FURTADO, Felipe, *Tatuagem*, de Hilton Lacerda (Brasil, 2013). *Marginal sem dor*. 14 de maio de 2014 <<http://revistacinetica.com.br/home/tatuagem-de-hilton-lacerda-brasil-2013/>>.

Quiçá, a violência, ausente do campo filmado, esteja mesmo é no contracampo, no lugar ocupado pelo espectador; ou seja: no cotidiano, nas ruas, nas casas, na dita “vida real”. Quiçá, a paixão entre o artista e o soldado, impressa e eternizada no corpo desse último sob a forma de uma tatuagem (que dá nome ao filme), funcione como alegoria de uma política restritiva do corpo, fundamentada no sexo e na procriação, que nos divide entre a subjugação e a regulamentação impostas pela heteronormatividade compulsória face à fruição, à autonomia e à liberdade ensejadas pela potência do desejo em devir. O conflito vivido por Tuca (filho de Clécio e Deusa, pai “veado”, mãe solteira) na escola – dispositivo disciplinar, símbolo da normatização do conhecimento e da interiorização de valores, regras e condutas sociais – expõe as feridas abertas por essa incompatibilidade (pela intolerância ao diferente), que restringe os direitos, cala, separa, machuca e exclui.

O *cu* – “que é democrático e todo mundo tem¹²” – torna-se, assim, o símbolo maior dessa utópica liberdade total do corpo e dos sujeitos. Eis o que talvez explique tamanha polêmica em torno da cena de sexo anal em *Praia do Futuro* protagonizada entre o ator alemão Clemens Schick e o brasileiro Wagner Moura, que deu corpo e voz ao Capitão Nascimento, herói dos filmes de José Padilha “Tropa de Elite: Missão dada é missão cumprida” e “Tropa de Elite 2: O Inimigo agora é Outro”, respectivamente de 2007 e 2010. Testemunhar o mesmo corpo que encarnou um ícone da masculinidade, da virilidade, da justeza de caráter e da força – um protótipo de “herói nacional” – ser sodomizado por um outro homem, um estrangeiro, causou imenso constrangimento e intransponível mal-estar em boa parte dos espectadores mais conservadores do país.

Se há pouco chamamos *Tatuagem* de um filme *solar*, *Praia do Futuro*, por sua vez, é melancólico e intimista, taciturno e *sombrio*, apesar de toda a luz que Fortaleza, local onde se passa a primeira parte da história, deixa efluir. Um filme *lunar*, poderíamos dizer. Ou, talvez, fosse mais correto denominá-lo “aquático”, pois a água é elemento onipresente na obra de Aïnouz. Seja pelo mar (“imenso”), que tanto amedronta Ayrton (Jesuíta Barbosa), pelo silencioso aquário, que protege Donato dos perigos do mundo; seja pelas lágrimas que desabotoam dos olhos de Konrad (Schick) ao ter de aceitar a partida do amante, ou, ao contrário, por aquelas que são engolidas, reprimidas pelo protagonista ao saber da morte da mãe; seja, ainda, pelo suor que inunda e cola os corpos vivos desses três (quase) super-heróis – Aquaman (Donato), Motoqueiro Fantasma (Konrad) e *Speed Racer* (Ayrton) – quando se amam, quando correm de moto, se enfrentam em batalhas de faz de conta, ou, ainda, quando buscam, incansavelmente, pelo corpo perdido no oceano, que, mesmo fora de campo, condiciona tudo aquilo que acontece no campo filmado. É sua ausência que desgatilha a narrativa do filme¹³.

Praia do Futuro é um filme contemplativo, pontuado por imagens da iluminada Fortaleza em desarmonia com a taciturna Berlim (que funcionam como contrapontos da hesitação de Donato), com uma trilha sonora potente (destaque para a canção *Heroes*, de David Bowie), diálogos entrecortados, longos silêncios e pausas dilatadas. Preenchido de elipses, ele nega-se ao didatismo de tudo explicar, mas revela, em oposição, a impossibilidade de tudo saber. Para filmar seus personagens, Aïnouz equilibra planos abertos e fechados, ora registrando-os com intensa aproximação

12 Frase dita por Clécio ao se referir ao espetáculo que apresentam no “Chão de Estrelas”.

13 Nesse sentido, seria possível aproximar o filme de Aïnouz à obra de Antonioni *A Aventura* (1961), mesmo ano de lançamento do clássico *Aline* (Christophe), canção que embala a coreografia dos dois amantes no apartamento de Konrad.

(com primeiros planos quase epidérmicos, como na cena inicial de afogamento ou no treinamento do grupo de salva-vidas), ora com um distanciamento quase reverencial (como é o caso de algumas tomadas feitas na praia, na sequência à beira do rio Spree, ou na cena em que os amantes discutem no meio de um parque em Berlim).

Dividida em três capítulos, três “atos” que compõem uma dialética sem síntese perfeita – (1) “O Abraço do Afogado” (2) “Um Herói Partido ao Meio”; e (3) “O Fantasma Que Falava Alemão” – a obra de Aïnouz conta a história de Donato, um jovem salva-vidas da Praia do Futuro (lugar que dá título ao filme), diante da frustração e da amargura que o assomam por não ter conseguido resgatar um turista alemão que, junto com um amigo – Konrad, esse, sim, salvo pelo rapaz – se aventura no mar revolto e desaparece, morre afogado. O incidente aproxima os dois homens, que terminam por se envolver amorosamente (um amor forjado mais no toque do que no diálogo), fazendo com que Donato abandone trabalho e família, indo fixar-se em Berlim, terra de Konrad (segundo momento do filme). Alguns anos depois, Ayrton, o irmão mais novo do salva-vidas, já com 18 anos, aparece na “cidade subaquática” (é assim que Donato/Aquaman nomeia Berlim) a fim de reencontrar o irmão/herói sumido e cobrar-lhe explicações (terceiro momento do filme). O tempo, finalmente, vem exigir sua rendição de contas.

Donato é, na verdade, uma espécie de anti-herói. Sua inerente hesitação (que vemos expressamente nas cenas do treinamento dos bombeiros salva-vidas e, depois, no trem a caminho do aeroporto alemão) é o que dá ritmo à história, também um tanto hesitante (como dissemos, permeada de elipses e pontos soltos). Entre o mar e a terra firme, entre uma cidade e outra, o rapaz foge é de si mesmo, procurando uma realidade diferente para viver. Se a missão de Ulisses, como herói arquetípico, era o de não se esquecer de Ítaca, Donato, por sua vez, parece reencontrar seu país nas pequenas brechas abertas em seu cotidiano berlinense (como nos momentos em que o vemos fechar os olhos entre uma rajada e outra de sol). Esse descompasso fica ainda mais notável quando o vemos dançar, na boate vermelha, ao lado de Konrad, logo após sua impetuosa decisão de ficar em Berlim: enquanto uma música eletrônica abafada ressoa na *diegese*, movendo os corpos freneticamente, ouve-se, em sobreposição, uma triste melodia, um lamento que parece ecoar desde o interior de Donato. Do fundo de seu imenso mar.

Praia do Futuro constrói e reproduz um universo eminentemente masculino, no qual os personagens femininos não exercem nenhuma atuação mais direta ou expressiva na progressão da narrativa, atuando, unicamente, para replicar as falas dos protagonistas, em diálogos esvaziados (como a atendente do bar, a colega de trabalho de Donato no aquário ou a moça com quem Ayrton *brinca* no terreno baldio), ou, então, são apenas referências (como no caso da mãe e das irmãs de Donato e Ayrton, mencionadas em sua triste conversa no bar berlinense), fotografias (como aquela do rosto da menina no quadro que enfeita o apartamento de Konrad. Nesse universo onde tudo vibra, lateja, pulsa e exala masculinidade – presente na aceleração das motos, na atuação das forças militares (Donato é bombeiro; Konrad, serviu no Afeganistão), na energia e no vigor dos corpos, no abrutamento dos gestos – parece haver, de fato, pouco lugar para a delicadeza, para a sutileza (as cenas de amor entre Donato e Konrad, por exemplo, são bem menos ternas que brutais. Aliás, elas surgem “brutalmente” no filme, a partir de cortes secos, descontextualizados); o reencontro de Ayrton com o irmão é também um verdadeiro embate, um pugilato que, aos poucos, pela desistência da luta, transmuta-se num abraço.

Dissimular os afetos sob a forma de jogos infantis, reproduzindo socos, sopapos e pontapés imaginários, parece ser a maneira encontrada pelos personagens do filme para acessarem o corpo do outro. O filme traz em cena, na própria materialidade dos corpos (sempre em movimento), a imaterialidade que os habita (os dramas, as paixões humanas). Afinal, a demonstração de afetos é sinal de fraqueza, de frouxidão e de vulnerabilidade nesse ambiente de machos, “empedernidos, coração seco e músculos túrgidos¹⁴”. Quase nada pode alvejar ou fazer dano a esses (quase) super-heróis, a não ser, talvez, aquilo que guardam de mais profundo em si mesmos, seus próprios sentimentos; pois é exatamente isso que a jornada de todo herói pressupõe: um embate consigo mesmo.

O exílio, a inadaptabilidade e a errância são signos fortes da condição do sujeito dito contemporâneo. Ao longo do filme, com certa frequência, os protagonistas miram (e são mirados) através de janelas e portas de vidro, como se buscassem, do “lado de fora”, algum consolo para o deslocamento e a inadequação que sentem “do lado de dentro”. As estradas, as motocicletas, os corredores, os transportes: tudo é movimento. Fluxo. A referência feita por João Gilberto Noll sobre seus personagens parece servir, em igual medida, para pensarmos também os personagens de Aïnouz: “[...] são sujeitos desadequados diante do mundo, caminhantes compulsivos fugindo sabe-se lá do quê e à procura daquele instante insolúvel, ainda não fixável em algum roteiro confiável¹⁵”. Tais signos condicionam, do mesmo modo, a trajetória do corpo *queer*, fatalmente marcado pelo estranhamento, pela exclusão e pela impossibilidade de negociar seu desejo nesse mundo de papéis preestabelecidos, em que o *homem macho* é o sujeito universal.

É precisamente esse mundo masculino engessado (tal qual o braço de Ayrton), que Aïnouz tenta desconstruir, quebrar, em *Praia do Futuro*, revelando, por meio da história de Donato, Konrad e Ayrton, as falhas, as fissuras e as fendas que tanto se quer esconder, abafar, hiatos por onde escorrem as fragilidades, os medos e as limitações dessa tríade de heróis errantes. Ao adentrá-lo, penetrá-lo, e por ele caminhar, o filme nos mostra sua porosidade, sua permeabilidade, e nos ensina que as coisas do corpo e do coração são mais complexas, profundas, e que não podem ser explicadas ou reduzidas pelos estancos modelos identitários e pelos binarismos que se perpetuam. Eles não conseguem dar conta de nossas experiências de *ser* no mundo:

[...] em minha materialidade sou um lugar de fala, em meu corpo sexuado, sou um sujeito generizado, localizo-me em um mundo de representações, nas quais o corpo e a sexualidade são identificatórios. Sou porém nômade, e esta concretude é apenas o reflexo no espelho, pois este “eu” que vejo refletido não sou “eu”. Este “eu” forjado em valores e normas históricas, por teorias e discursos de saber, por limites e entraves erigidos em sexo e sexualidade não sou eu: é apenas uma passagem, um momento de mim¹⁶.

14 SWAIN, Tânia Navarro, “A invenção do Corpo Feminino ou a Hora e a Vez do Nomadismo Identitário”, in *Feminismos: Teorias e Perspectivas. Textos de História: Revista do Programa de Pós-graduação em História da UnB*, Tânia Navarro Swain (org), Brasília, UnB, vol. 8, nº 1/2, 2000, p. 47.

15 NOLL, João Gilberto, *Entrevista: Romances Visuais*, Rodrigo Fonseca, Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 17 de junho de 2003. 14 de outubro de 2014 <http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrev_rv.htm>.

16 SWAIN, Tânia Navarro, “A invenção do Corpo Feminino ou a Hora e a Vez do Nomadismo Identitário”, *op. cit.*, p. 38.

Os dois filmes terminam de forma epistolar. Em *Tatuagem*, Tuca recebe um cartão-postal de Fininha, que se mudara para São Paulo em busca de uma nova vida. A notícia chega no dia do lançamento do filme do professor-filósofo. O filme dentro do filme. Já em *Praia do Futuro*, Aquaman (Donato) escreve uma carta para Speed Racer (Ayrton) para lhe contar que ainda vive, para lhe falar das coisas do mundo, de seus perigos. Escrever – e filmar, poderíamos acrescentar – é deixar uma marca no mundo, rearticular os sentidos, criar afinidades, tornar comum uma determinada realidade sensível. Há, portanto, uma mensagem a ser entregue ao espectador. Ela talvez fale da necessidade de reinventarmos o mundo a partir da entrega, da troca, das semelhanças e das diferenças que viajam em cada um de nós. Afinal, somos todos estranhos. Todos guardamos, dentro de nós mesmos, o fundo do mar.

O homoerotismo que preenche esses dois filmes tão diferentes vem possibilitar, assim, o surgimento de novas formas de subjetividade no mundo contemporâneo, subjetividades essas que privilegiam o corpo como o lugar de uma ficção, numa ética-estética baseada na sensibilidade, nos afetos e nas afetações; em suma, no desejo de estar junto.

Bibliografia

BALANDIER, Georges, *O contorno: poder e modernidade*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1997.

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

FOUCAULT, Michel, *Microfísica do Poder*, Rio de Janeiro, Graal, 1989.

FURTADO, Felipe, *Tatuagem*, de Hilton Lacerda (Brasil, 2013). *Marginal sem dor*. 14 de outubro de 2014 <http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrev_rv.htm>.

LOPES, Denilson, *O Homem que amava rapazes e outros ensaios*, Rio de Janeiro, Ed. Aeroplano, 2002.

MONDZAIN, Marie-José, *Images (à suivre)*, Paris, Bayard, 2011.

NOLL, João Gilberto, *Entrevista: Romances Visuais*, Rodrigo Fonseca, Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 17 de junho de 2003. 14 de outubro de 2014 <http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrev_rv.htm>

SWAIN, Tânia Navarro, “A invenção do Corpo Feminino ou a Hora e a Vez do Nomadismo Identitário”, in *Feminismos: Teorias e Perspectivas. Textos de História: Revista do Programa de Pós-graduação em História da UnB*, Tânia Navarro Swain (org.), Brasília, UnB, vol. 8, nº 1/2, 2000.

Ressonâncias queer na música popular brasileira: *voz, escuta, pertencimento*

Pablo Assumpção Barros Costa

Universidade Federal do Ceará

Resumo: Este artigo aproxima-se da teoria *queer* e da teoria da performance através da música popular brasileira, especialmente por meio de duas cantoras que desde a década de 1960 tornaram-se verdadeiros ícones *queer* no Brasil: Gal Costa e Maria Bethânia. Em linhas gerais, proponho um entendimento da voz dessas cantoras como afeto e artefato cultural com o qual sujeitos *queer* articulam um sentido estético e político de pertencimento.

Palavras-chave: voz, afeto queer, ressonância, pertencimento, música popular brasileira.

Résumé : Cet article rejoint la théorie queer et la théorie de la Performance à travers la musique populaire brésilienne, spécialement par le biais de deux chanteuses iconiques de la culture queer au Brésil : Gal Costa et Maria Bethânia. De manière générale, je propose de comprendre la voix de ces deux chanteuses comme affection mais aussi comme objet culturel qui sert à articuler les sens esthétique et politique d'appartenance.

Mots-clés: voix, affection, résonance, appartenance, musique populaire brésilienne.

A teoria *queer* lança um programa político-epistemológico cujas bases conceituais repousam numa noção de sexualidade como lugar possível de resistência aos protocolos normalizantes

de uma dada sociedade. Sabemos que ser ou estar *queer* não é a mesma coisa em qualquer lugar do planeta, pois esta não é uma palavra que define uma identidade programática ou fixa, mas sim uma prática contínua (e nunca assegurada de antemão) de autodeterminação erótica e política perante as forças materiais e ideológicas do poder dominante. Portanto, pluralizando a identidade sexual para além do sexo e para além do gênero apenas, uma performance ou prática *queer* instaura sempre um campo heterogêneo de relações entre múltiplos pertencimentos.

Na década de 80, em reunião na sede do Grupo de Ação Lésbica-Feminista de São Paulo, Félix Guattari afirmou que diante do crescente agenciamento do desejo pelo capitalismo contemporâneo, o desafio principal estaria em cartografar devires sexuais que configurem um “certo tipo de universo”. O papel micropolítico da militância homossexual estaria sobretudo no incentivo a práticas pluralistas da sexualidade que não afetem unicamente as relações sexuais, mas também “todos os sistemas de alteridade, os sistemas de percepção, [e até mesmo] a sintaxe de uma escrita ou de uma música”.

Nos termos de Guattari, dar corpo a um devir molecular da homossexualidade não se esgotaria portanto no ato sexual com um parceiro do mesmo sexo biológico. Seria necessário que a fabricação da sexualidade dissidente permita novas formas de se relacionar com a alteridade, expandindo o campo do desejo de modo a engendrar modelos menos conservadores de percepção do mundo e da situação histórica, além de novos paradigmas de criação estética. A ênfase de Guattari num “devir molecular” capaz de atravessar ao mesmo tempo sistemas de sexualidade, bem como sistemas de alteridade, de percepção e de sintaxe estética, configura na minha opinião uma boa oportunidade para lermos o *queer* como uma dimensão ao mesmo tempo política, estética e poética da subjetividade.

Esta dimensão estética, poética e política da subjetividade será sempre análoga a um território incerto, senão transitivo. Ao afetarem o corpo, as forças materiais e ideológicas do poder regulador entram em conflito com aquilo do corpo que não é treinável e disciplinável, com o desejo que está sempre criando dobras, devires-outros, de modo a esticar, texturizar e dar dimensões imprevisíveis à experiência histórica de ocupar o lugar de um sujeito no mundo. Há algo de rebelde no corpo vivo e esse elemento de rebeldia é potente, podendo configurar-se de várias formas, adquirindo uma força política imprevisível principalmente quando configurado e performado coletivamente. Algumas obras de arte, da música e da literatura, por exemplo, podem ser lidas como realizações de outras possibilidades de agenciamento entre corpo e código na organização da sexualidade, por meio das quais coletividades diversas criam e partilham referenciais de sociabilidade que acabam por ancorar seus afetos políticos, fazendo ressoar assim suas inadequações e suas visões do mundo em outros ritmos e notações – mais leves e mais prazerosas, talvez.

Minha contribuição aqui segue esse chamado ao mesmo tempo crítico e utópico da arte e da performance *queer*, como lugar de uma transfiguração, onde canções tornam-se referências coletivas da memória e onde uma crítica à gramática normativa do gênero adquire conformação plástica como deleite e devoção musical. Entretanto, uma vez que meu interesse é observar como os sujeitos queer manipulam afetos e artefatos da arte e da música, e não exatamente oferecer leituras sobre as ditas obras, metodologicamente proponho um deslocamento da ideia de “sintaxe estética”

1 GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely, *Micropolítica: Cartografias do Desejo*, Petrópolis, R.J., Editora Vozes, 2011, p. 91.

(via Guattari) da esfera da obra de arte para o da própria vida social. Partindo de recortes da vida das pessoas que me rodeiam, procuro mapear o *queer* quando ele se constrói em intersecção com outros nexos de pertencimentos, isto é, quando o *queer* se faz ressonância de outras filiações políticas e estéticas, tais como classe social, raça, estilo, etc.

Munido de metodologias experimentais ligadas à etnografia feminista² e à antropologia dos sentidos corporais³, há pelo menos dez anos eu venho construindo um arquivo etnográfico do meu grupo de amigos no Brasil (um arquivo que é também em grande parte autobiográfico). Às vezes, as imagens e enunciados coletados nesse processo viram obras de arte; outras vezes, eles viram textos acadêmicos. As observações que faço aqui focam especificamente nas sonoridades, vozes, referências musicais e modos de escuta coletiva que, talvez de forma específica, constroem o *queer* como um sentido comum, partilhado corporalmente (pela escuta), na cidade de Fortaleza, no Nordeste brasileiro. Eu argumento que esse “sentido comum”, essa partilha sexo-cultural da auralidade e da música, gera uma base afetivo-material para a prática da amizade e da intimidade como instâncias de performance *queer*. Nesse sentido, defendo a voz e a música como superfícies sonoras do pertencimento social, propondo a estética sobretudo como operador da sociabilidade.

O etnomusicólogo norte-americano Aaron Fox (2004) identificou duas linhas analíticas principais no estudo da música popular: (1) ou os estudiosos entendem a música como um campo de produção e consumo, mediado principalmente pelas relações de troca econômica que esse campo estrutura, ou (2) como um campo de “prática popular, mediado principalmente pelas formas ritualizadas de interação social na intimidade⁴”. Entendo que esta segunda aproximação analítica, que toma a música e a voz como campos de práticas sociais e populares mediadas pela intimidade, ativa uma metodologia adequada para medir e entender o fenômeno da escuta como inseparável da experiência coletiva e de sua capacidade de engendrar mundos. Para Fox, voz e música não são apenas trilhas sonoras que servem de pano de fundo para as relações sociais, mas de fato modos de materializar mundos culturais particulares através de uma “rede de figuras” e “convenções expressivas” interrelacionadas, que invocam significados produzidos e partilhados por baixo da superfície literal e referencial do discurso⁵. Para o etnomusicólogo, essas operações semióticas ou figurativas dão corpo precisamente a uma “poética” de uma determinada cultura, sonoramente materializada.

Entender a música e a voz como eventos que encenam noções de identidade e pertencimento é precisamente entendê-las em sua potência performativa. A etnomusicologia nos mostra que a matéria aurática da música é continuamente usada por sujeitos culturalmente localizados como instrumentos em suas próprias construções e interpretações do mundo, suas teorias locais e seus modos de compreender e experienciar o lugar, o tempo, a memória, a personalidade, o self, e aquilo que é comum ao grupo. Se isto é verdade, então o gênero e a sexualidade *queer* assumem conformação matériaca também na forma aurática da música e da voz.

2 Sobre etnografia feminista, ver dois números integralmente dedicados ao tema em *Women & Performance, A Journal of Feminist Theory*, vol. 5, nº 1, Issue 9, 1990 e vol. 5, nº 2, Issue 10, 1992, New York and London, Routledge.

3 Sobre antropologia dos sentidos, ver a excelente coletânea *The Senses Still*, SEREMETAKIS, C. Nadia (org.), Chicago, University of Chicago Press, 1994.

4 FOX, Aaron A, *Real Country: Music and Language in Working-Class Culture*, Durham, N.C. & London, Duke University Press, 2004, p. 30.

5 *Ibid.*, p. 29.

Teóricas como Judith Butler (2011)⁶ e Beatriz Preciado (2014)⁷ registram amplamente em seus livros como a construção discursiva do gênero é acoplada à contínua fabricação e policiamento da corporalidade. Haveria de fato uma formação sensório-ideológica do corpo através da qual os sentidos corporais (bem como suas potencialidades erógenas) são continuamente educados e controlados por protocolos sociais que procuram reproduzir o binarismo de gênero normativo. No caso da voz, é emblemática a ansiedade psíquica em torno do timbre masculino e feminino – o primeiro grave e o segundo agudo. Um corpo percebido como homem, que como sabemos deve vir acompanhado de uma vocalização grave, ao produzir voz aguda desafia os limites definidos do tipo de gênero que esse corpo é autorizado a produzir.

O teórico da performance Fred Moten (2003) diz que, como substância fônica da linguagem, o timbre da voz corta e aumenta qualquer teoria estruturalista da significação. O uso da voz em gemidos, gritos e grunhidos, por exemplo, corta e aumenta o sentido referencial da linguagem, rematerializando o processo de significação em som, demandando assim uma outra sintaxe que desconstrua a aparente diferença entre oralidade e escrita⁸.

Aparentemente, então, ao se tratar de música e vocalização, necessitamos de uma teoria semiótica que desse conta do signo como evento irredutivelmente fonético, em que som e texto não são diferenciáveis ou hierarquizáveis. Curiosamente, como veremos, é com elementos etéreos e aparentemente “fora” da estrutura signica tradicional (como o timbre da voz, a entonação, o gemido, o grito, a atitude cênica etc.) que sujeitos *queer* muitas vezes constroem seus referenciais estéticos. Assim, proponho que falar do *queer* é falar de um conteúdo não apenas textual ou literal, mas também de um conteúdo sonoro.

Penso por exemplo no agudo de Gal Costa, timbre vocal que serviu (e continua a servir) como espécie de espelho aurático a refletir tanto do excesso afetivo *queer* entre os gays e lésbicas brasileiros. Meus amigos, por exemplo, são todos devotos do álbum *Fatal*, gravado por Gal Costa num show ao vivo em 1971. Neste álbum, a cantora grita, desafina, provoca microfonia e, num momento de perda de controle, chega a derrubar um violão no palco. Para muitos, essa é uma gravação histórica, pois registra a “diva” Gal Costa em estado de intoxicação, num quase delírio. Em Fortaleza, meus amigos se referem a esse álbum como verdadeiro monumento musical do grupo, admirado e escutado por todos, muitas vezes juntos em momentos outros de intoxicação recreativa. Eu diria que se trata de fato de um álbum que, com o tempo, adquiriu o estatuto de referencial histórico na formação deste grupo de amigos. Do ponto de vista musical, observo que, no descontrole da voz de Gal Costa, dá-se a ver um mais-que-Gal-Costa, uma expansão da cantora numa vocalização que sugere um estado afetivo difícil de mensurar. Esse afeto descontrolado se reflete no próprio excesso afetivo dos sujeitos que a escutam, sujeitos que continuamente se desidentificam e extrapolam com as cartografias sociais disponíveis do mundo vigente, organizado pela compulsória heterossexual da reprodução social. Ao ser escutado e monumentalizado por coletivos de sujeitos minoritários, que depositam nesta gravação um investimento erótico, que por sua vez emoldura o processo identitário desses próprios sujeitos em aliança dissidente, o delírio na voz de Gal Costa torna-se efetivamente um

6 BUTTLER, Judith, *Bodies That Matter: On The Discursive Limits of Sex*, New York & London, Routledge, 2011.

7 PRECIADO, Beatriz, *Manifesto Contrassexual*, São Paulo, n-1 edições, 2014.

8 MOTEN, Fred, *In The Break: The Aesthetics Of The Black Radical Tradition*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003, p. 14.

afeto *queer*. O elemento *queer* nesse álbum portanto se fabrica como êxtase, como perda da compostura, como ressonância de um afeto forte, estridente, intoxicado – ressonância do *queer* como “falha técnica”, mas repleta de potência estética.

Ressonância similar se efetua na devoção pela cantora lésbica (e supostamente alcóolatra) Ângela Rô-Rô, que na década de 80 ficou famosa por seus escândalos de ciúme em público e por sua língua solta, a revelar detalhes íntimos de suas ex-amantes. Também identifico entre os meus amigos o sentido do *queer* como ressonância de uma filiação às práticas de intoxicação (e da perda de compostura que elas implicam) no culto a dois ícones da música internacional: Janis Joplin e Amy Winehouse, ambas falecidas por overdose aos 27 anos. Mas também no culto aos tropicalistas brasileiros da década de 60 e 70, figuras emblemáticas do movimento de contracultura no Brasil durante a ditadura militar – tais como o cantor e compositor Gilberto Gil, que foi preso por porte de maconha e transformou isto numa ocasião de debate público acerca da intoxicação como operação místico-estética⁹; da banda psicodélica Os Mutantes, com sua postura lisérgica diante da composição sonora; da banda Secos e Molhados, com seu visual carregado de referências transgênero, e posteriormente da carreira solo de Ney Matogrosso, vocalista assumidamente homossexual da banda cujo timbre agudo e performance de feminilidade vêm historicamente construindo uma presença ao mesmo tempo majoritária e dissidente no cenário da música popular brasileira; de Caetano Veloso, carinhosamente apelidado pelos meus amigos em Fortaleza simplesmente de “Caetana”; e de sua irmã, Maria Bethânia, intérprete continuamente referida como “teatral”, “exagerada”, e até “divina”.

Para termos uma dimensão da devoção a Maria Bethânia como *afeto* queer no Brasil, relato uma anedota. Numa noite em Fortaleza, meu amigo Armando e eu encontramos um outro artista gay da cidade, com o qual não temos muita afinidade estética. O rapaz aproximou-se e nos cumprimentou educadamente. Fez elogios a Armando, tocando-lhe no ombro, dizendo que ele estava bonito, mais magro. Depois saiu e seguiu seu caminho. No dia seguinte, recebi uma ligação curiosa de Armando. Ele estava mal, passara a noite com problemas de estômago, e na ligação afirmava ter certeza que isto foi resultado de “olho gordo” do rapaz que encontramos na noite passada. Como sabemos, a expressão popular “olho gordo”, assim como o sistema de crença que ela ativa, refere-se à transferência do afeto negativo da inveja, em geral de forma inconsciente, para o sujeito invejado, causando transtornos físicos na vítima. Eu tentei dissuadir Armando desta crença, dizendo-lhe que era bobagem, que o rapaz gostava dele e que até o elogiou. “Eu tenho certeza que foi ele, bicha. Quando ele falou “você está bonito, mais magro”, com aquela cara branca e com aquelas olheiras dele, eu senti na hora uma sensação estranha”. Eu insisti com ele para deixar essa ideia de lado. Ao que Armando respondeu prontamente: “não se engane, querida, ele é da falange de Elis Regina, e nós somos da falange de Maria Bethânia”.

O comentário de Armando, entre o jocoso e o sério, demanda atenção. Primeiramente, ele faz referência ao modo como nas tradições religiosas afro-brasileiras os espíritos intermediários (como Exu e Pomba-Gira) são classificados em diferentes falanges. Na Umbanda, um religioso comumente faz alusão ao seu Exu protetor manifestando-se através de uma falange ou exército: há por exemplo a falange das almas, onde lutam os espíritos que moram com os mortos nos cemitérios e que têm o poder de levar as almas perdidas à luz e ao descanso; há por exemplo os Exus da falange das

⁹ Sobre este episódio, ver o documentário brasileiro *Os Doces Bárbaros* (1976) dirigido por Jom Tob Azulay.

encruzilhadas, que moram nas esquinas e que são associados aos elementos da rua – como a coragem, a esperteza, a malandragem, a sexualidade etc. E há muitas outras, como a falange das matas, a falange dos erês (ou das crianças), a falange das ciganas, etc. Em segundo lugar, Armando representa Elis Regina e Maria Bethânia – duas famosas intérpretes da música popular brasileira, e que muitos fãs acreditam terem sido inimigas – como guias espirituais, de modo que seus seguidores são percebidos como um grupo de soldados. E finalmente, Armando nos coloca – a ele e a mim, e penso que também o restante de nossos amigos mais íntimos – dentro da infantaria de Maria Bethânia.

Justiça seja feita: nós somos, de fato, fãs patéticos de Maria Bethânia. E é verdade também que na cultura gay brasileira Maria Bethânia tem adquirido um significado proto-divino. Entre os gays e travestis brasileiros, é corrente a lenda urbana de que quando Maria Bethânia morrer ela vai baixar em terreiro de candomblé. A artista tornou pública sua devoção à tradição Ketu do candomblé brasileiro há décadas, e em suas gravações, ao longo de pelo menos 50 álbuns, é mais do que comum suas canções evocarem referências religiosas afro-brasileiras e, em alguns casos, até reproduzirem cantos litúrgicos retirados destas tradições orais. Tendo se transformado numa estrela nacional, ela também passou a ser dublada e imitada em palcos ao redor do país por diversos transformistas e travestis, muitos dos quais são seguidores religiosos do candomblé e da umbanda. A teórica da performance Barbara Browning (1998) registra que a cultura travesti brasileira faz referência constante à possessão espiritual, prática que está na base litúrgica das religiões de origem africana. Em seu livro sobre música e diáspora africana no Brasil, Browning faz referência precisamente a um performer de São Paulo, Anastácio, que afirma que sua personagem travesti, Marcela, “desce” e se incorpora nele, para só então subir ao palco da boate Tropical Night Club, onde ela faz números de dublagem de ninguém menos que a cantora Maria Bethânia. Anastácio descreve essa relação da seguinte forma: o espírito de Maria Bethânia desce sobre Marcela, que então desce sobre Anastácio. Segundo Browning, a performance noturna na boate é ainda mais carregada de ressonâncias religiosas, com a distribuição de velas e do desenho de pontos riscados de Iansã sobre o palco, poderoso orixá feminino da tradição do candomblé, comumente associada a Maria Bethânia¹⁰.

É assim que o comentário de meu amigo Armado me desperta para o fato de que a voz de Bethânia, sua música, seu repertório e sua teatralidade cênica não são apenas admirados por sujeitos *queer*, mas também transformados numa verdadeira linguagem sonora, partilhada coletivamente em nossas conversas e escutas: as músicas de Maria Bethânia engendram uma conexão social, tornam-se o vocabulário de uma linguagem que costura e dá sentido a um tipo de pertencimento *queer* no Brasil.

Numa troca de emails coletivos que mantive com Armando e um outro amigo nosso, Marco, que é cantor e estudioso da música brasileira, eu perguntei a ambos se, como eu, consideravam Maria Bethânia e Gal Costa ícones gays, e por quê. A resposta de Marco foi iluminadora:

[...] Explicação técnica musical ou mesmo vocal eu não sei exatamente, mas algumas coisas nas duas que você citou aí, e que de fato são ícones gays, podem nos ajudar: o timbre muito específico de cada uma, junto com o que elas fazem no palco, a dita “performance cênica”, aí vem junto repertório e

¹⁰ Ver BROWNING, Barbara, *Infectious Rhythm: Metaphors of Contagion and the Spread of African Culture*, New York, Routledge, 1998, p. 188.

tal. Um fato que eu venho notando é que Gal e Bethânia, muito mais a segunda, não são cantoras de “músico”, coisa que eu vejo em Leny Andrade, Jane Duboc e, num outro lado oposto, quase camerista, em Mônica Salmaso e Clara Sandroni, que **não** são cantoras amadas pelos gays. [...] Bethânia possui, hoje em dia bem menos, um visual híbrido entre o feminino e o masculino, e era uma cantora nos anos 60 e 70 que apostava (e até hoje aposta) muito mais na sua verve cênica (isso inclui como ela pronuncia os “erres” enormes e mesmo o timbre grave). Gal, por outro lado, sempre foi uma cantora musicalmente mais depurada, muito afinada, mas demonstrava isso através dos gritos e agudos lindos. Ambas, cada qual do seu jeito, [têm] uma performance que exacerba alguma coisa. Uma era a feia que colocava muitas pulseiras, muita maquiagem, e a outra, que apareceu em 73 com uma capa de disco usando tapa-sexo e se trabalhava toda no agudo. Em ambas reside a caricatura, a exacerbação de algumas coisas. Lembro agora de uma cantora americana chamada Ertha Kitt que os gays amavam, essa última nem voz tinha, era pura caricatura, cena, dramaticidade. Parece que quanto mais séria e sem temperos é uma cantora, menos o público gay se identifica¹¹.

A resposta de Armando foi curta, acompanhada de um link para um vídeo no youtube com uma cena de Bethânia cantando em seu mais recente show. Entre suas palavras, Armando dizia, “Vejam ela cantando, as nuances da interpretação. As bichas são de fato mais sensíveis, não dá pra negar!” Pelas duas respostas, sou levado a concluir que o que ressoa para os ouvintes *queer* é – para além da voz – a teatralidade, o elemento da performance, o artifício, a “erupção” do corpo na voz, mais que sua expressão.

Faço referência aqui à teórica norte-americana Daphne Brooks (2011), que em seu ensaio “Nina Simone’s Triple Play”, defende uma qualidade “eruptiva” na forma como, em algumas apresentações, Nina Simone explodia em arroubos de agressão e até palavrões. Para Brooks, através da agressividade em meio ao ato de cantar, a voz negra de Simone de certa maneira abria acesso para que os afro-americanos (como coletividade) entrassem e subvertissem “economias simbólicas, legais, materiais e imaginativas” que sempre estiveram fora de seus alcances. É assim que a voz cantada de Simone emerge com uma “função social partilhada”, onde as dimensões “eruptivas” e não simplesmente “expressivas” de sua performance dão voz a um afeto que ressoa de um além e para um além da presença física da cantora. Objetivamente, segundo Brooks, isto nos alerta para a força que a voz e o canto minoritário têm de preencher um vazio histórico¹².

Se voltarmos ao depoimento de Marco sobre Maria Bethânia e Gal Costa, veremos que ele sugere uma força análoga ao canto e à voz. Penso encontrar na devoção a estas cantoras sobretudo uma oportunidade para teorizarmos uma certa erótica da escuta. Cantoras “sem tempero” chamam menos atenção dos gays, diz Marco – ou pelo menos dos gays que conhecemos. E não esqueçamos

11 Correspondência particular.

12 Ver BROOKS, Daphne A., “Nina Simone’s Triple Play”, *Callaloo*, vol. 34, nº 1, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2011, p. 189.

que no Brasil “comer” (com ou sem tempero) é uma metáfora para o ato sexual. Proponho que essa erótica da teatralidade (ou tempero) seja compreendida precisamente como afeto *queer*, figurativamente relacionada ao artifício e à contingência (elementos estruturais da construção social do gênero) bem como à extravagância e à transgressão (elementos estruturais da prática político-estética *queer* frente a essa construção). As cantoras não só lançam mão deste afeto forte da transgressão, do artifício e da extravagância (que está aquém e além de suas existências individuais) como também fazem com que este afeto ressoe entre os sujeitos e coletivos *queer*, permitindo que ele seja “escutado”. Na performance da escuta, seguindo a sugestão de Daphne Brooks, talvez um silêncio histórico seja transitoriamente preenchido.

Trata-se aqui, penso eu, de tomarmos o sentido do *queer* a partir da operação física da ressonância. De fato, para Jean-Luc Nancy (2008), a “escuta” será sempre uma performance que, ao colocar o self em relação consigo mesmo e com aquilo que o toca, instaura um processo de significação que extrapola a linguagem, bem como o tempo e o espaço do presente. Daí Nancy defender ser necessário que o “sentido” da escuta não se contente em “fazer sentido” (ou em ser *logos*), mas que o sentido deseje “ressoar”, para aquém e além do indivíduo que escuta¹³.

O próprio conceito de “sentido, em Jean-Luc Nancy, é complexificado a partir da metáfora da ressonância. Nancy diz que a eficácia da categoria semiótica de “sentido” precisa ser lida sempre na ressonância que essa palavra opera entre seus múltiplos significados: (1) sentido como “significado inteligível”; (2) sentido como órgão perceptivo e sensual, portanto ligado à corporalidade e à materialização do afeto; e (3) sentido como direção, orientação, impulso e movimento¹⁴. O sentido da voz de um ídolo que escutamos, portanto, não se limita ao seu significado (sentido como *logos*), mas será sempre um agenciamento de ressonâncias heterogêneas, muitas vezes gerando prazer, preenchendo vazios históricos e materializando referências sociais e sexuais partilhadas.

Ao longo desse artigo, me referi à ressonância do afeto *queer* através da voz e da performance de alguns ídolos dos meus amigos. O sentido *queer* que estes sujeitos emprestam a essas vozes fazem ressoar seus comprometimentos estéticos, eróticos e políticos, por exemplo, com a ambiguidade de gênero, para além do masculino e do feminino; com práticas de intoxicação recreativa e transgressão perceptiva; ou com práticas identitárias ligadas às minorias raciais e suas liturgias e iconicidade religiosas. Como um tipo de sonoridade que podemos escutar, portanto, a dissidência sexual se reconfigura como forma de ressonância entre múltiplos pertencimentos.

Pensar a produção social do sujeito *queer* a partir do paradigma da voz e de suas práticas de escuta coletiva é muito fortemente pensar a possibilidade de uma estética social, reavaliando assim a força, a função e a política da invenção de mundos. Judith Butler nos ensina que a produção do sujeito e de sua viabilidade social não se dá apenas através do controle da sua fala, mas também, e principalmente, através do controle do domínio social do que é dizível, ou falável¹⁵. Neste artigo, evocando a voz e a escuta como instâncias semióticas específicas, não redutíveis à lógica da palavra, eu procurei expandir o domínio material do que é “falável”, e conseqüentemente expandir a noção do que pode vir a ser um sujeito viável. Para alguns de nós, vez por outra, a tal viabilidade social precisa

13 NANCY, Jean-Luc, *Listening*, New York, Fordham University Press, 2007, p. 6.

14 Ver JANUS, Adrienne, “Listening: Jean-Luc Nancy and the ‘Anti-Ocular’ Turn in Continental Philosophy and Critical Theory”, *Comparative Literature*, vol. 63, Iss. 2, University of Oregon, 2011, p. 190.

15 BUTTLER, Judith, *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, New York & London, Routledge, 1997.

ser forjada à força, enfrentando muito antagonismo, mas nem por isso carente de graça ou de exuberância estética. As vozes de Maria Bethânia, Ney Matogrosso, Ângela Rô-Rô, Cássia Eller, Gal Costa e muitos outros ídolos queer brasileiros são um testemunho desta exuberância.

Bibliografia

- BROOKS, Daphne A., “Nina Simone’s Triple Play”, *Callaloo*, vol. 34, nº 1, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2011.
- BROWNING, Barbara, *Infectious Rhythm: Metaphors of Contagion and the Spread of African Culture*, New York, Routledge, 1998.
- BUTLER, Judith, *Bodies That Matter: On The Discursive Limits of Sex*, New York & London, Routledge, 2011.
- , *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, New York & London, Routledge, 1997.
- FOX, Aaron A., *Real Country: Music and Language in Working-Class Culture*, Durham, N.C. & London, Duke University Press, 2004.
- GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely, *Micropolítica: Cartografias do Desejo*, Petrópolis, R.J., Editora Vozes, 2011.
- JANUS, Adrienne, “Listening: Jean-Luc Nancy and the ‘Anti-Ocular’ Turn in Continental Philosophy and Critical Theory”, *Comparative Literature*, vol. 63, Iss. 2, University of Oregon, 2011.
- MOTEN, Fred, *In The Break: The Aesthetics Of The Black Radical Tradition*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003.
- NANCY, Jean-Luc, *Listening*, New York, Fordham University Press, 2007.
- PRECIADO, Beatriz, *Manifesto Contrassexual*, São Paulo, n-1 edições, 2014.
- SEREMETAKIS, C. Nadia (org.), *The Senses Still*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

Violante de Cysneiros e as outras : um modernismo *trans*

Fernando Curopos

Université Paris-Sorbonne – Paris IV CRIMIC (EA 2561)

Resumo: Se os futuristas e as vanguardas do início do século XX rompem com a moral burguesa, de que a virgindade feminina, a fidelidade, o casamento e o amor conjugal seriam os pontos cardinais, raramente atacam os fundamentos dessa mesma ordem: a heterossexualidade. Se alguns se atrevem a elogiar a prostituição e a luxúria como forças transgressoras, não o fazem senão repetindo a “matriz heterossexual”, continuando assim a escrever dentro dos moldes do “pensamento *straight*” para, no fundo, reproduzirem literariamente a naturalização dos corpos, dos géneros e dos desejos. É para romper com esse paradigma que Mário de Sá-Carneiro, Álvaro de Campos e Almada Negreiros incorporam um Eu no feminino, como o fará Marcel Duchamp alguns anos mais tarde com Rose Sélavy, inventando assim na periférica ocidental praia lusitana uma modernidade radical, contemporânea e *queer*.

Palavras-chave: Modernismo, *Orpheu, queer*, transexualidade.

Résumé : Si les futuristes et les avant-gardes du début du XX^e siècle rompent avec la morale bourgeoise, dont la virginité féminine, la fidélité, le mariage et l’amour conjugal seraient les points cardinaux, ils se sont rarement attaqués à ses fondements même : l’hétérosexualité. Si certains osent faire l’éloge de la prostitution et de la luxure comme forces transgressives, ils ne le font qu’en répétant « la matrice hétérosexuelle », continuant ainsi à écrire selon la « pensée *straight* », pour, dans le fond, répéter littérairement la naturalisation des corps, des genres et des désirs. C’est pour rompre avec ce paradigme que Mário de Sá-Carneiro, Álvaro de Campos et Almada Negreiros incorporent un Moi au féminin, comme le fera Marcel Duchamp quelques années plus tard avec Rose Sélavy, inventant ainsi dans la périphérique plage occidentale, une modernité radicale, contemporaine et *queer*.

Mots-clefs : Modernisme, *Orpheu*,
queer, transexualité.

Se os futuristas e as vanguardas do início do século XX rompem com a moral burguesa, de que a virgindade feminina, a fidelidade, o casamento e o amor conjugal seriam os pontos cardinais, raramente atacam os fundamentos dessa mesma ordem: a heterossexualidade. Se alguns se atrevem a elogiar a prostituição e a luxúria como forças transgressoras¹, não o fazem senão repetindo a “matriz heterossexual”. Embora defendam o amor livre e a liberdade sexual, atacando a religião que impõe uma moral contrária aos impulsos naturais, esses autores continuam a escrever dentro dos moldes do “pensamento *straight*” para, no fundo, reproduzirem literariamente a naturalização dos corpos, dos géneros e dos desejos.

De facto, o universo futurista ortodoxo abrange quase exclusivamente o casal normativo homem/mulher, com papéis de género e sexuais predefinidos. Os binarismos masculino/feminino, ativo/passivo, embora subvertidos pelos decadentes, são de novo naturalizados. Ora, como nota Jacques Le Rider:

[...] a desconstrução do masculino parece estar ligada à própria ideia de modernidade. [...] a homossexualidade é apenas um dos nomes que se pode escolher para designar essa revolta contra os dados “naturais” da sexualidade, e essa efeminação da arte e da literatura, que caracterizam a modernidade da época 1900 e do início do século. [...] A rejeição das falsas certezas da identidade masculina traduz uma revolta contra uma ordem social e cultural sentida como sufocante e repressiva³.

A radicalidade da geração de *Orpheu* reside na introdução de um elemento verdadeiramente moderno, o viver e a aceitação de um Eros plural; às “palavras em liberdade” de Marinetti, Álvaro de Campos acrescenta “sensações-em-liberdade⁴”:

Olha, Daisy: quando eu morrer tu hás de
Dizer aos meus amigos aí de Londres,
Embora não o sintas, que tu escondes
A grande dor da minha morte. Irás [...]
Contar àquele pobre rapazito
Que me deu tantas horas tão felizes,
Embora não o saibas, que morri...

1 É o caso de Almada NEGREIROS, com a sua novela *A Engomadeira* (1917).

2 Ver WITTIG, Monique, *La Pensée straight*, Paris, Éditions Balland, 2001.

3 LE RIDER, Jacques, *Modernité viennoise et crise de l'identité*, Paris, PUF, Quadrige, 2000, p. 119. Tradução nossa.

4 CAMPOS, Álvaro de, *Poesia*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2002, p. 163.

Mesmo ele, a quem eu tanto julguei amar,
Nada se importará... Depois vai dar
A notícia a essa estranha Cecily⁵

Neste soneto, a semântica dos afetos mostra a aceitação de um Eros fluido e múltiplo, bem longe das regras morais da época e da heteronormatividade; pois, o objeto do desejo tanto pode ser uma mulher como um homem, ou mesmo os dois. Não é de estranhar que Campos tenha escrito ou fingido escrever esse soneto em dezembro de 1913, ou seja, poucas semanas depois da publicação de *A Confissão de Lúcio*⁶, novela de Mário de Sá-Carneiro, amigo predileto de Fernando Pessoa. Ora, essa obra evidencia nitidamente uma dimensão homossexual, um desejo expresso por parte do personagem Ricardo de Loureiro, e recalcado pelo narrador, Lúcio Vaz. Sendo assim, Sá-Carneiro recupera a tradição *fin-de-siècle* da subversão das normas sexuais. Daí os seus personagens fugirem aos modelos tradicionais da masculinidade e incorporarem o feminino que “se liberta pouco a pouco do corpo da mulher, tornando-se uma metáfora essencial na crise finissecular da representação, em ligação com uma definição estética da modernidade”⁷:

Gervásio Vila-Nova [...] volveu-se-me o companheiro de todas as horas. [...] Perturbava o seu aspecto físico, macerado e esguio, e o seu corpo de linhas quebradas tinha estilizações inquietantes de feminilismo histórico [...]. Todo ele encantava as mulheres. Tanta rapariguinha que o seguia de olhos fascinados [...] ... Mas esse olhar, no fundo, era mais o que as mulheres lançam a uma criatura do seu sexo, formosíssima e luxuosa, cheia de pedrarias...⁸

Era um belo rapaz de vinte e cinco anos, Sérgio Warginsky. Alto e elançado [...] lábios vermelhos, petulantes, amorosos [...] – os cabelos de um loiro arruivado caíam-lhe sobre a testa em duas madeixas longas, arqueadas. Os seus olhos de penumbra áurea, nunca os despregava de Marta [...]. Enfim, se alguma mulher havia entre nós, parecia-me mais ser ele do que Marta⁹.

No entanto, Sá-Carneiro vai muito mais além da efeminação e da ambiguidade de género decadentista para proclamar um desejo de transexualidade, inconsciente no caso de Lúcio e expressa no caso de Ricardo, uma mudança de sexo que resolveria socialmente a questão do desejo homossexual: “A amizade, para mim, traduzir-se-ia unicamente pela maior ternura. E uma ternura traz sempre consigo um desejo caricioso: um desejo de beijar... de estreitar... Enfim, de possuir! [...] Mas uma criatura do nosso sexo, não a podemos possuir. Logo eu só poderia ser amigo de uma criatura do meu sexo, se essa criatura ou eu mudássemos de sexo”¹⁰; “E lembra-me então um desejo perdido de ser

5 *Ibid.*, p. 57-58.

6 SÁ-CARNEIRO, Mário de, *A Confissão de Lúcio*, Lisboa, Tip. do Comércio, 1913.

7 FELSKI, Rita, *The Gender of Modernity*, Cambridge, Harvard University Press, 1995, p. 91. Tradução nossa.

8 SÁ-CARNEIRO, Mário de, *A Confissão de Lúcio*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1989, p. 64.

9 *Ibid.*, p. 94.

10 *Ibid.*, p. 89.

mulher¹¹". Quanto à relação adúltera de Lúcio com Marta, esposa do seu amigo Ricardo, é marcada por um *gender trouble* evidente: "em verdade não fui eu que a possuí – ela, toda nua, ela sim é que me possuiu¹²..."; "começou a parecer-me, não sei porquê, que nunca a possuía inteiramente; mesmo que não era possível possuir aquele corpo inteiramente por uma impossibilidade física qualquer: *assim como se ela fosse do meu sexo*¹³". A típica cena de adultério do romance realista é aqui radicalmente subvertida já que a relação nem é homo nem heterossexual. Logo, sendo impossível encará-la segundo as normas dualistas do "pensamento *straight*", torna-se *queer*: "ao possuí-la, eu tinha a sensação monstruosa de possuir também o corpo masculino desse amante¹⁴".

A efeminação *dandy* patente na prosa do poeta ecoa na sua poesia. Daí o escolher publicar no nº 2 da revista *Orpheu* um poema nitidamente futurista na sua feitura, mas cujo título em francês, *Manucure*, e *incipit*, "Na sensação de estar polindo as minhas unhas", reenviam para um universo feminino, bem longe portanto desses:

[...] amigos com quem ando às vezes –
Trigueiros, naturais, de bigodes fartos –
Que escrevem, mas têm partido político
[...]
Vão às mulheres, gostam de vinho tinto,
De peros ou de sardinhas fritas...¹⁵

Pois, esses homens "naturais" com "bigodes fartos" a condizer com a uma sexualidade normativa e burguesa, são tão estranhos para o sujeito poético quanto o "sol [...]/ Que os meus olhos delicados, refinados, esguios e citadinos/ Nem podem tolerar¹⁶". Pelo contrário, o eu lírico que se define como um "Castrado de alma¹⁷" assume uma sensibilidade *camp*, logo diferente da norma, sensibilidade que ultrapassa a inversão dos papéis de género, *topos* da literatura decadente, para assumir um desejo de transexualidade: "(Se a minha alma fosse uma Princesa nua/ E debochada e linda...)¹⁸"; "– Quisera dormir contigo,/ Ser todo a tua mulher¹⁹!...". Numa carta a Fernando Pessoa, essa dimensão torna-se ainda mais explícita: "Passei na vida literária" como "uma rapariga estrangeira, esguia, pintada, viciosa, com muito gosto para se vestir bizarramente – [...] gulosa de morangos e champanhe, fumando ópios, debochada – ardendo loucamente. [...] quisera ser fisicamente aquela rapariga estrangeira, de unhas polidas, doida e milionária...²⁰".

Ora se para Rita Felski "o *topos* do feminino [...] serve uma função específica no contra discurso da estética finissecular, assinalando uma recusa formal e temática de um conjunto de valores associados à ideologia da masculinidade burguesa²¹", o certo é que Mário de Sá-Carneiro se

11 *Ibid.*, p. 88.

12 *Ibid.*, p. 105.

13 *Ibid.*, p. 112.

14 *Ibid.*, p. 118.

15 *Id.*, *Poesias*, Lisboa, Ática, 1991, p. 169.

16 *Ibid.*, p. 169.

17 *Ibid.*, p. 71.

18 *Ibid.*, p. 91.

19 *Ibid.*, p. 132.

20 SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Cartas a Fernando Pessoa*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001, p. 126-127.

21 FELSKI, Rita, *The Gender of Mofernity...*, *op. cit.*, p. 101. Tradução nossa.

inscreve em pleno no contra discurso posterior, o dos modernistas de ambos os sexos que, longe da ribalta e dos manifestos futuristas hegemónicos, lutam *Contra la Morale Sessuale*²² e praticam o *gender trouble*, para questionarem a masculinidade burguesa e a heteronormatividade:

Eu queria ser mulher pra não ter que pensar na vida
E conhecer muitos velhos a quem pedisse dinheiro –
[...]
Eu queria ser mulher para mexer nos meus seios
E aguçá-los ao espelho, antes de me deitar –²³

Se esse “querer ser mulher” abrange o feminino perverso *fin-de-siècle*, com uma enenação da marginalidade ligada à prostituição e ao lesbianismo, roça o abjeto, o que faz dessa mulher um contra modelo hiperbólico da mulher burguesa. O que o sujeito poético procura, é o oposto da Musa, da mulher honesta, bondosa, recatada, submissa e futura mãe. O que o eu lírico quer ser, é uma mulher “L.H.O.O.Q²⁴”, “a puta” e não a virgem, a mulher angelical modelo de virtude, metáfora do poder patriarcal, de um corpo feito para e pelos homens. Trata-se portanto de inventar outros caminhos, muito mais subversivos em termos sociais e políticos do que os de Marinetti, para quem “a distinção clara entre o feminino e o masculino no seu pensamento não deixa dúvidas sobre a quem cabe ser o sujeito heroico da vida moderna: «a beleza da velocidade» teria de ter «o homem ao volante»²⁵.” Ora se o futurista italiano proclama “Tuons le clair de lune!” (1909), o poeta português fá-lo de maneira radical:

Eu queria ser mulher para ter muitos amantes
E enganá-los a todos – mesmo o predileto –
Como eu gostava de enganar o meu amante loiro, o mais esbelto
Com um rapaz gordo e feio, de modos extravagantes...²⁶

Com esse “querer ser mulher”, Sá-Carneiro não faz senão ir ao encontro de modelos socialmente marginalizados mas que floresceram tanto no seio da elite cultural que se pôde ver em Paris quanto nas ruas da periférica Lisboa. Na capital portuguesa, como na cidade luz, a rua tornou-se um espaço de contestação tanto do género quanto da sexualidade normativa; e no Chiado como nos Grands Boulevards parisienses, nota-se “a graça feminil e falsa dos pederastas que passam, lentos²⁷”. Não é de admirar que o poeta frequentasse um dos espaços emblemáticos da vida *gay* da época, o Café de la Paix, cuja esplanada funcionava como *cruising area*, ou Le Bal Bullier²⁸, cujos bailes mascarados das quintas-feiras eram frequentados por homossexuais de ambos os sexos e travestis. Assim, longe de permanecerem no armário, alguns desses “pederastas” ousavam desafiar as

22 Título do manifesto de Italo TAVOLATO, *Contro la Morale Sessuale*, Firenze, Gonelli, 1913.

23 Esse poema, “Feminina”, não consta da edição da *Ática* e foi durante muito tempo apagado pela crítica. SÁ-CARNEIRO, *Poésies complètes*, Paris, La Différence, 2007, p. 280.

24 Título do *ready made* de Marcel DUCHAMP, 1919.

25 RAMALHO, Maria Irene, *Poetas do Atlântico*, Porto, Edições Afrontamento, 2007, p. 201.

26 SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Poésies complètes*, op. cit., p. 282.

27 CAMPOS, Álvaro de, *Poesia*, op. cit., p. 83.

28 Para uma história da homossexualidade em Paris durante o período 1900-1940, ver BUOT, François, *Gay Paris : une histoire du Paris interlope*, Paris, Fayard, 2013.

leis e a ordem moral, tornando-se figuras da resistência contra a heteronormatividade e a ditadura do género.

Desde os finais do século XIX, as autoridades portuguesas perseguem esses dissidentes sexuais²⁹ que chegam a constituir espaços “heterotópicos³⁰” e a inventar corpos utópicos, como os do grupo da “Perpétua Cheirosa” que em fevereiro de 1915, um mês antes da publicação do 1º número da revista *Orpheu*, são apanhados numa rusga da polícia. “José Pires Lopes, «a Perpétua Cheirosa»; Roberto Augusto Rosa, «A Rosa da Ribeira»; Eduardo Moura, «A Zazá»; Raul José Arez, «A Bibi»; Januário Rosa, «A Lili»; [...] José Antunes Rosa, «A Furlana»; Manuel Simões Porto, «A Petisa do Bairro Alto»; Arnaldo dos Santos, «A Peixeira», e José Luís de Matos, «A Moura» vão a tribunal por “crime de associação de malfeitores, furtos, vícios contra a natureza, vadiagem³¹”.

Afinal, essas mulheres não biológicas são verdadeiramente modernistas. Não é portanto de admirar que o sujeito lírico da *Ode Marítima*, de Álvaro de Campos, queira ele também se tornar mulher, uma mulher marginal, por não desejar o típico “amante loiro [e] esbelto”, o tal príncipe encantado dos devaneios femininos heteronormativos, mas os “peludos e rudes heróis da aventura e do crime³²”: os piratas. Os piratas funcionam como contra-modelo da ordem burguesa, ansiado pelo sujeito poético. Formam um grupo libidinalmente investido pelo eu lírico, desejoso de romper com o que faz dele um homem civilizado. As leis e códigos que regem a sociedade representam um entrave à liberdade dos sentidos, ao “sentir tudo de todas as maneiras³³”. Para “fugir [...] à civilização!” é preciso extrair-se daquilo que a representa, de todo um conjunto de instituições, religião, família, justiça, “biopoderes” (Foucault) que produzem e reproduzem as normas, inclusive a sexual:

Perder convosco a noção de moral !
Sentir mudar-se no longe a minha humanidade! [...]
Ir convosco, despir de mim – ah! Põe-te daqui para fora! –
O meu traje de civilizado, a minha brandura de ações.
[...]
Minha pacífica vida,
A minha vida sentada, estática, regrada e revista!³⁴

Ora um dos “trajes de civilizado” da cultura da época, eram os conhecimentos em termos de sexologia, ciência que nasce a partir dos meados do século XIX³⁵. São justamente os trabalhos de sexólogos como Richard Von Krafft-Ebing³⁶ (1840-1902) ou Havelock Ellis (1859-1939) que vão

29 Ver CUROPOS, Fernando, *L'Émergence de l'homosexualité dans la littérature portugaise (1875-1915)*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 24-58.

30 Para esse conceito, ver FOUCAULT, Michel, *Le Corps utopique, les hétérotopies*, Fécamp, Éditions Lignes, 2009.

31 AGUIAR, Asdrúbal António de, « Evolução da pederastia e do lesbianismo na Europa », in *Arquivo da Universidade de Lisboa*, v. XI, Lisboa, 1926, p. 565.

32 CAMPOS, Álvaro de, *Poesia*, op. cit., p. 125.

33 *Ibid.*, p. 191.

34 *Ibid.*, p. 129.

35 Ver CHAPERON, Sylvie, *Les Origines de la sexologie : 1850-1900*, Paris, Éditions Louis Audibert, 2007.

36 O seu *Psychopathia Sexualis*, publicado em alemão em 1886, será traduzido em francês em 1895 e tornar-se-á um verdadeiro *best-seller*: 12 edições entre 1895 e 1902.

irrigar a modernidade em marcha e inventar o perverso, caso patológico que escapa à sexualidade conjugal e reprodutiva³⁷:

Eu podia morrer triturado por um motor
Com o sentimento de deliciosa entrega duma mulher possuída.
[...]
Masoquismo através de maquinismos!
Sadismo de não sei quê moderno [...]
Ah, olhar é em mim uma perversão sexual!³⁸

Não é portanto de estranhar que Campos utilize termos vindos diretamente desse domínio de saber (masoquismo, sadismo, perversão), muito antes de passarem, via Freud, para o domínio da psicanálise. É sobretudo o tratado de Havelock Ellis, *Sexual Inversion* (1897), que vai dar origem a uma reflexão profunda sobre a sexualidade, à qual Portugal não será imune³⁹. As ideias do médico inglês terão “uma influência fundamental sobre a invenção da identidade sexual moderna – muito mais do que as do Freud para a cultura dos autores [modernistas]⁴⁰”. No entanto, muitos dos psiquiatras que se debruçaram sobre o assunto das relações sexuais entre pessoas do mesmo sexo, “afastam-se da medicina da pederastia para se dedicarem à psicopatologia da *inversão* sexual, – categoria matriz da homossexualidade, do transvestimo, e da transexualidade⁴¹”. Ora, uma das primeiras teorias completas e públicas sobre o conceito de homossexualidade surge no trabalho do advogado alemão Karl Heinich Ulrichs que, na sua *Pesquisa sobre o Enigma do Amor entre Homens* (1868), defende a ideia de que os homens que gostam de homens constituem um género natural e biológico, um terceiro sexo (Uranistas segundo a terminologia de Ulrichs) cuja alma feminina está confinada num corpo masculino (*anima muliebris virili corpore inclusa*). Essa ideia vai pouco a pouco tomar conta do discurso psiquiátrico e literário⁴² da época, disseminando o conceito de “inversão sexual”, que o próprio Fernando Pessoa incorpora, já que se define como “um temperamento feminino com uma inteligência masculina. A minha sensibilidade e os movimentos que dela procedem, e é nisso que consistem o temperamento, são de mulher. As minhas faculdades de relação – a inteligência e a vontade, que é a inteligência do impulso – são de homem. [...] É uma inversão sexual fruste⁴³”.

Fruste, porque “sempre, [...] me inquietou, não tive nunca a certeza, nem a tenho ainda, de que essa disposição do temperamento não pudesse um dia descer-me ao corpo⁴⁴”. Se, como nota Maria Irene Ramalho, “o que o fragmento de Pessoa exprime é o receio das consequências de ter de se

37 Ver ROSARIO, A. Vernon, *L'Irrésistible ascension du pervers*, Paris, EPEL, 2000.

38 CAMPOS, Álvaro de, *Poesia*, op. cit., p. 86.

39 O tema estava a ser debatido em Portugal e o médico português Adelino Silva, na senda dos estudos já realizados sobre o assunto em França, publicara em 1895 *A Inversão Sexual: Estudos Medico-Sociais*. SILVA, Adelino, *A Inversão Sexual: Estudos Medico-Sociais*, Porto, Typ. Gutemberg, 1895.

40 MADDEN, Ed, *Tiresian Poetics: Modernism, Sexuality, Voice, 1888-2001*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2008, p. 24. Tradução nossa.

41 MAZALEIGUE-LABASTE, Julie, « De l'amour socratique à l'homosexualité grecque », in *Romantisme*, Paris, n° 159, p. 41.

42 Cf. CUROPOS, Fernando, *L'Émergence de l'homosexualité...*, op. cit., p. 58-87.

43 PESSOA, Fernando, *Páginas Íntimas e de Auto-apresentação*, Lisboa, Ática, s. d., p. 27-28.

44 *Ibid.*, p. 28.

orientar por categorias fixas da definição sexual⁴⁵”, o certo é que Álvaro de Campos materializa uma radical e excessiva sexualidade *queer*. Na *Ode Marítima*, uma vez despido “o [s]eu traje de civilizado”, ou seja, uma vez liberto das regras que impedem qualquer desvio às leis e normas sociais, desce ao corpo do sujeito lírico uma febre dionisíaca que o impele para um desejo de se tornar mulher, uma “bruxa⁴⁶”, uma “gata com cio⁴⁷”, de ser “Aquela” mulher:

Minhas marítimas feras, maridos da minha imaginação!
Amantes casuais das minhas sensações!
Queria ser Aquela que vos esperasse nos portos⁴⁸

O sujeito lírico, cujo género aparece no *incipit* do poema, é de sexo masculino. Logo, dentro do horizonte de expectativa do leitor da época, o objeto do desejo deveria ser uma mulher. Ora, se essa mudança de sexo acontece dentro do espaço do poema, é porque o sujeito manifesta, de modo hiperbólico, um desejo de ser fisicamente possuído:

Ser no meu corpo passivo a mulher-todas-as-mulheres
[...]
Ser no meu ser subjugado a fêmea que tem de ser deles!
E sentir tudo isso – todas estas coisas duma só vez – pela espinha!⁴⁹

Campos adota portanto o ponto de vista médico e ortodoxo que encara a homossexualidade passiva como um desejo de identificação com a mulher. Se dentro da economia erótica burguesa e machista, a sodomia “eleva a mulher, porque por meio dela [...] se lhe mostra que toda ela é cono e que a natureza a fadou para a luxúria [...], aplicada ao homem o avilta⁵⁰”. Com efeito, dentro da sexualidade normativa, o ânus masculino é um órgão proibido, um perigoso “espaço recalcado do corpo burguês⁵¹”. Embora o sujeito lírico incorpore a visão hegemónica, transformando-se em “fêmea” por “sentir tudo [...] pela espinha” (*i.e.*, pelo avesso do corpo), a sexualidade não normativa é aqui encarada como ato político e não só estético, o reflexo de “palavras” verdadeiramente “em liberdade”:

Multipliquei-me para me sentir,
Para me sentir, precisei sentir tudo,
[...]
Os braços de todos os atletas apertaram-me subitamente feminino,
E eu só de pensar nisso desmaiei entre músculos supostos⁵².

45 RAMALHO, Maria Irene, *Poetas do Atlântico*, *op. cit.*, p. 188.

46 CAMPOS, Álvaro de, *Poesia*, *op. cit.*, p. 125.

47 *Ibid.*, p. 122.

48 *Ibid.*, p. 125.

49 *Ibid.*, p. 125.

50 ANÓNIMO, *O Pauzinho do Matrimónio* (1881), Lisboa, Edições Tinta da China, 2011, p. 163.

51 HOCQUENGHEM, Guy, *Le Désir homosexuel* (1972), Paris, Fayard, 2000, p. 98.

52 CAMPOS, Álvaro de, *Poesia*, *op. cit.*, p. 198.

A penetração fantasmática e o gozo, que só se veem/leem em escritos pornográficos, textos marginais e marginalizados por uma sociedade hipócrita que embora os condene também os consome, são evidenciados na *Ode Marítima* através de uma estrutura em crescendo que vai até o delírio e a perda dos sentidos: “Parte-se em mim qualquer coisa. O vermelho anoiteceu./ Senti de mais para poder continuar a sentir⁵³.” Depois do coito, vem a tristeza e um vago sentimento de culpa: “Ah, como pude eu pensar, sonhar aquelas coisas?/ Que longe estou do que fui há uns momentos!/ Histeria das sensações – ora estas ora as opostas!⁵⁴” O orgasmo anal, tabu social, aconteceu durante um apagamento provisório da repressão culpabilizante, a do Superego. Mas aconteceu, a modo de “uma bofetada no gosto do público⁵⁵”, desse público que condena a sexualidade não normativa e persegue os homossexuais com as suas leis, códigos e apupos. A escrita do heterónimo pessoano constitui portanto um ato de revolta *queer*, um assumir da injúria, para que essa deixe de ser uma ferida linguística, símbolo da exclusão⁵⁶:

Fui todos os ascetas, todos os postos-de-parte, todos os como que esquecidos
E todos os pederastas – absolutamente todos (não faltou nenhum)⁵⁷.

Álvaro de Campos, prefigurando a escrita de Jean Genet (1910-1986) e o *Pride* dos movimentos pelos direitos dos homossexuais, sai radicalmente do armário para gritar o seu ódio ao burguês, como o fará Almada Negreiros no seu poema manifesto, *A Cena do Ódio*: “Ergo-me pederasta apupado d’imbecis,/ Divinizo-Me Meretriz, ex-líbris do Pecado⁵⁸”. Aliás, no *incipit* do poema almadino ecoa um verso iconoclasta do *Saudação a Walt Whitman* (1915), em que Campos qualifica o poeta americano de “Rameira de todos os sistemas solares, paineleiro de Deus⁵⁹”. Sendo assim, os pederastas e as prostitutas, marginais sociais e dissidentes sexuais condenados pela sociedade, são encarados como figuras da modernidade, um contra-modelo positivo forçosamente estigmatizado pelos imbecis “lepidópteros” portugueses que preferem os escritos de Júlio Dantas (1876-1963) à moderna literatura.

Ora, se a moral burguesa e os papéis de género continuam a ser os valores cardinais nas peças de Dantas, o mesmo já não acontece no *K4 Quadrado Azul* (1917) de Almada Negreiros: “Tanto falámos d’essa merda da constituição da família que nos compensámos imenso em concordar que aquilo afinal era mas era o venéreo da alma⁶⁰.” E se a novela cubo-futurista começa por um cliché da literatura –o encontro de duas almas do sexo oposto– Almada vai queerizá-lo, provocando um desencontro radical. Embora o Futurismo rompa com a tradição clássica, o “poeta sensacionista⁶¹” vai recuperar, na tão odiada tradição clássica, o tema da metamorfose: “levei a mão sobre o meu peito mas tinha um seio de mulher. [A criada] descerrou as janelas cautelosamente e então reparei espan-

53 *Ibid.*, p. 130.

54 *Ibid.*, p. 132.

55 Retomamos o título do manifesto do futurista russo Maïakovski, manifesto de 1913.

56 Ver BUTLER, Judith, *Le Pouvoir des mots*, Paris, Éditions Amsterdam, 2004.

57 CAMPOS, Álvaro de, *Poesia*, *op. cit.*, p. 198.

58 NEGREIROS, José de Almada, *Obras Completas, vol. I - Poesia*, Lisboa, Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 1990, p. 47.

59 CAMPOS, Álvaro de, *Poesia*, *op. cit.*, p. 162.

60 NEGREIROS, José de Almada, *K4 o Quadrado Azul* (1917), Lisboa, Assírio & Alvim, 2000, p. 5.

61 *Ibid.*, p. 47.

tado que estando eu todo descoberto o meu corpo nú era de mulher. [...] Corri ao espelho. Eu era a minha amante!⁶²”

Almada revisita assim o mito de Tirésias, figura *queer* por excelência, que de homem passou a ser mulher durante 7 anos, no fim dos quais voltou a ser homem. Esse mito será também incluído por dois autores do cânone da literatura modernista, Apollinaire na sua peça *Les Mamelles de Tirésias*, montada no ano de publicação do *K4 Quadrado Azul* (1917) e T. S. Eliot, no *The Waste Land* (1922).

Assim sendo, Mário de Sá-Carneiro, Álvaro de Campos e Almada Negreiros, ao incorporarem um Eu no feminino, como o fará Marcel Duchamp alguns anos mais tarde com Rose Sélavy, inventam na periférica ocidental praia lusitana uma modernidade radical, contemporânea e *queer*. Afinal, a Violante de Cysneiros não foi a única “mulher que nunca foi⁶³” do Modernismo português.

Bibliografia

ANÓNIMO, *O Pauzinho do Matrimónio* (1881), Lisboa, Edições Tinta da China, 2011.

AGUIAR, Asdrúbal António de, “Evolução da pederastia e do lesbismo na Europa”, in *Arquivo da Universidade de Lisboa*, v. XI, Lisboa, 1926, p. 335-620.

BUOT, François, *Gay Paris : une histoire du Paris interlope*, Paris, Fayard, 2013.

BUTLER, Judith, *Le Pouvoir des mots*, Paris, Éditions Amsterdam, 2004.

CAMPOS, Álvaro de, *Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002.

CHAPERON, Sylvie, *Les Origines de la sexologie : 1850-1900*, Paris, Éditions Louis Audibert, 2007.

CUROPOS, Fernando, *L'Émergence de l'homosexualité dans la littérature portugaise (1875-1915)*, Paris, L'Harmattan, 2016.

FELSKI, Rita, *The Gender of Modernity*, Cambridge, Harvard University Press, 1995.

FOUCAULT, Michel, *Le Corps utopique, les hétérotopies*, Éditions Lignes, Fécamp, 2009.

HOCQUENGHEM, Guy, *Le Désir homosexuel* (1972), Paris, Fayard, 2000.

KLOBUCKA, Anna, “A mulher que nunca foi: para um retrato bio-gráfico de Violante de Cysneiros”, in *Colóquio/Letras*, nº 117/118, 1990, p. 103-114.

LE RIDER, Jacques, *Modernité viennoise et crise de l'identité*, Paris, PUF, Quadrige, 2000.

62 *Ibid.*, p. 13-14.

63 Ver KLOBUCKA, Anna, “A mulher que nunca foi: para um retrato bio-gráfico de Violante de Cysneiros”, in *Colóquio/Letras*, nº 117/118, 1990, p. 103-114.

- MADDEN, Ed, *Tiresian Poetics: Modernism, Sexuality, Voice, 1888-2001*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2008.
- MAZALEIGUE-LABASTE, Julie, « De l'amour socratique à l'homosexualité grecque », in *Romantisme*, Paris, n° 159, p. 35-46.
- NEGREIROS, José de Almada, *Obras Completas, vol. I – Poesia*, Lisboa, Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 1990.
- , *K4 o Quadrado Azul* (1917), Lisboa, Assírio & Alvim, 2000.
- PESSOA, Fernando, *Páginas Íntimas e de Auto-apresentação*, Lisboa, Ática, s. d.
- RAMALHO, Maria Irene, *Poetas do Atlântico*, Porto, Edições Afrontamento, 2007.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de, *A Confissão de Lúcio*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1989.
- , *Poesias*, Lisboa, Ática, 1991.
- , *Cartas a Fernando Pessoa*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001.
- , *Poésies complètes* (Traduction de Dominique Touati et Michel Chandeigne), Paris, La Différence, 2007.
- SILVA, Adelino, *A Inversão Sexual: Estudos Medico-Sociais*, Porto, Typ. Gutenberg, 1895.
- TAVOLATO, Italo, *Contro la Morale Sessuale*, Firenze, Gonelli, 1913.
- WITTIG, Monique, *La Pensée Straight*, Paris, Éditions Balland, 2001.

A metamorfose interminável: Mário de Sá-Carneiro, “Feminina”

Pedro Eiras

Universidade do Porto / Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa

Resumo: Leitura do poema “Feminina”, de Mário de Sá-Carneiro (1916). Por que razão a perda de um guarda-chuva desperta no sujeito o desejo de se tornar uma mulher? O que é devir mulher na poesia de Sá-Carneiro, e o que espera o sujeito desta inverosímil metamorfose?

Palavras-chave: Mário de Sá-Carneiro, “Feminina”, *queer*, poder.

Résumé : Lecture du poème “Feminina”, de Mário de Sá-Carneiro (1916). Pourquoi la perte de son parapluie provoque chez le sujet le désir de devenir une femme ? Qu’est-ce que devenir une femme dans la poésie de Sá-Carneiro, et qu’attend le sujet de cette invraisemblable métamorphose ?

Mots-clé : Mário de Sá-Carneiro, “Feminina”, *queer*, pouvoir.

1. As cartas e as obras completas

Numa carta a Fernando Pessoa, de 16 de Fevereiro de 1916, Mário de Sá-Carneiro partilha com o amigo um poema intitulado “Feminina”, ainda em feitura, e provavelmente nunca terminado. Cito-o na íntegra – isto é, na sua irreversível incompletude:

Eu queria ser mulher pra me poder estender
Ao lado dos meus amigos, nas banquettes dos cafés.
Eu queria ser mulher para poder estender
Pó de arroz pelo meu rosto, diante de todos, nos cafés.
Eu queria ser mulher pra não ter que pensar na vida
E conhecer muitos velhos a quem pedisse dinheiro –
Eu queria ser mulher para passar o dia inteiro
A falar de modas e a fazer “potins” – muito entretida.
Eu queria ser mulher para mexer nos meus seios
E aguçá-los ao espelho, antes de me deitar –
Eu queria ser mulher pra que me fossem bem estes enleios,
Que num homem, francamente, não se podem desculpar.
Eu queria ser mulher para ter muitos amantes
E enganá-los a todos – mesmo ao predilecto –
Como eu gostava de enganar o meu amante loiro, o mais esbelto,
Com um rapaz gordo e feio, de modos extravagantes...
Eu queria ser mulher para excitar quem me olhasse,
Eu queria ser mulher pra me poder recusar¹...

.....

Por muito forte que seja a tentação de analisar já este enigmático poema, não posso deixar de citar ainda as linhas da carta que o apresentam e depois o comentam. Sá-Carneiro começa por escrever a Pessoa:

Agora porém o que estou é muito interessado na confecção de um poema irritantíssimo, “Feminina” – que comecei ontem à noite, quando me roubaram o chapéu-de-chuva.

Pano de amostra²:

Segue-se o poema. E, após a linha pontilhada que explicita o seu carácter fragmentário, Sá-Carneiro comenta ainda:

Como você vê – isto promete, hein? Quando arranjar por completo o poema enviar-lho-ei³.

Antes de analisar “Feminina”, é preciso, portanto, analisar a carta que inclui “Feminina”, ou seja, o cotexto (que é também, pelo menos, um contexto, um paratexto e um metatexto). Claro, o poema pode ser lido isoladamente, como faríamos se, por exemplo, Sá-Carneiro o publicasse numa revista. Mas conhecemo-lo através de uma carta, num jogo entre versos e prosa, texto e comentário.

1 SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001, p. 268-269.

2 *Ibid.*, p. 268.

3 *Ibid.*, p. 269.

Além disso, o próprio autor da carta sugere uma ligação causal entre o poema e alguns factos biográficos: “estou [...] muito interessado na confecção de um poema irritantíssimo, «Feminina» – que comecei ontem à noite, *quando* me roubaram o chapéu-de-chuva”. Ou seja: a sequência cronológica (alguém rouba o chapéu-de-chuva; *depois*, Sá-Carneiro escreve o poema) transforma-se numa lógica consecutiva (alguém rouba o chapéu-de-chuva, *portanto* Sá-Carneiro escreve o poema). Freud defendera já que qualquer cadeia sintagmática revela uma ligação paradigmática: se digo A e depois B (conteúdo manifesto), então B é consequência de A (conteúdo latente). Na verdade, Sá-Carneiro ainda eleva esta ligação a um segundo grau de complexidade, pois não é o sujeito da carta que está irritado, mas o próprio poema que se revela “irritantíssimo”. Donde: alguém rouba um chapéu-de-chuva, *logo* Sá-Carneiro fica irritado (?), *logo* Sá-Carneiro escreve um poema, *logo* o poema é irritantíssimo – mas irritantíssimo para quem?

Há ainda outros enigmas por resolver. Por exemplo, qual é a relação lógica entre o roubo de um chapéu-de-chuva, *fait divers* irritante mas irrisório, e um poema que começa pelo hemistíquio “Eu queria ser mulher”? Qual a ligação entre a suposta irritação de Sá-Carneiro e a irritação que deve ser provocada pelo poema? Ou ainda: por que motivo Sá-Carneiro considera relevante explicar a Pessoa a circunstância da escrita do poema, por que lhe fornece aquilo que pode parecer uma chave hermenêutica, privada, talvez íntima, decerto críptica?

Uma solução radical será ignorarmos estas linhas de prosa e lermos apenas os versos do poema, inventando uma fronteira clara entre texto e metatexto; afinal, conseguimos ler outros poemas de Sá-Carneiro sem possuímos qualquer comentário do autor. Neste caso, porém, dir-se-ia que as frases anteriores ao poema lhe pertencem também de algum modo, simultaneamente fora e dentro dele, dispensáveis e irrecusáveis, por iniciativa do próprio Sá-Carneiro; claro que essas linhas em prosa não constituem uma estrofe suplementar, mas também não podem ser simplesmente descartadas como exteriores, excessivas, fora do texto. E se esta sequência sintagmática tem efeitos imediatos sobre a compreensão do sentido, talvez o poema não exija só a leitura das linhas anteriores, mas da carta inteira, ou de toda a correspondência, ou da obra completa de Sá-Carneiro.

2. O chapéu-de-chuva, a mulher, as mulheres

Regresso ao chapéu-de-chuva. Evidentemente, uma leitura psicanalítica deste episódio é possível, senão incontornável: sendo o chapéu-de-chuva um símbolo fálico, o roubo equivale a uma castração; esta experiência de angústia, por seu turno, é sublimada por Sá-Carneiro num gesto nietzschiano: em vez de se conformar com a agressão do “assim foi”, opta pelo desejo afirmativo que diz “assim eu o quis”. Em vez de vítima, o sujeito inventa-se como autor, assumindo a metamorfose: “Eu queria ser mulher”. Em termos freudianos, acresce ainda uma substituição do princípio de realidade pelo princípio de prazer. Aliás, com a salvaguarda de um estratégico tempo virtual: a formulação “Eu queria ser mulher” implica um modo condicional: eu queria ser mulher, eu *gostaria* de ser mulher, mas eu não sou uma mulher, eu invento aqui e agora um mundo virtual no qual *seria* mulher, conservando ainda a posição estratégica e socialmente valorizada de ser, na verdade, um homem. Dupla vitória sobre o real e sobre o virtual, jogo calculado de equilíbrios.

Não posso abandonar o chapéu-de-chuva sem lembrar a leitura que Jacques Derrida faz de uma frase de Nietzsche, no fim de *Éperons*, um livro sobre o imaginário da mulher na filosofia, mas também sobre aquilo que é ao mesmo tempo legível e ininterpretável. Derrida⁴ lê a frase de Nietzsche “«J’ai oublié mon parapluie.»”, escrita entre aspas, e incluída entre os fragmentos inéditos do filósofo. Segundo Derrida, estas palavras são legíveis, evidentemente, mas não podemos interpretá-las, conhecer a intenção de Nietzsche ao escrevê-las, ou sequer assegurar que existiu uma qualquer intenção subjacente. Mais um passo, e Derrida sugere que talvez toda a obra de Nietzsche (ou até todo e qualquer texto, incluindo *Éperons*?) seja precisamente legível e indecifrável, uma obra ao mesmo tempo exposta e secreta. Haveria então um infinito da hermenêutica, mesmo perante enunciados tão aparentemente simples quanto “«J’ai oublié mon parapluie.»” ou, por exemplo, “o que estou é muito interessado na confecção de um poema irritantíssimo, «Feminina» – que comecei ontem à noite, quando me roubaram o chapéu-de-chuva”.

Regressemos ao poema de Sá-Carneiro. Descrevo-o como a invenção de uma mulher, de si-próprio como mulher, de si-próprio real como mulher virtual. Conforme escreve Fernando Cabral Martins, trata-se de “sucessivas imagens da mulher como ela é na fantasia do «eu» masculino”⁵, sujeito que se define, entretanto, por uma “lógica tanto homofóbica quanto misógina, subjacente a uma ideologia heterossexista”⁶, agora nas palavras de Fernando Arenas.

Lendo muito depressa, e arriscando uma paráfrase livre, considero que “Feminina” pretende inventar a mulher como sedutora, vaidosa, fútil, manipuladora, calculista, erótica, promíscua, perversa, imoral. etc. Ou seja, e de acordo com o título do poema, existiria uma essência do feminino que Sá-Carneiro define através deste código de conduta, desejos, excentricidades. Claro que já haveria aqui muito que discutir, mas prefiro salientar que todas estas descrições essencialistas se subordinam a uma modalização verbal incontornável. De forma muito esquemática: “Eu queria ser mulher para poder” + acção-entendida-como-essencialmente-feminina. Ou ainda: eu, *que não posso*, queria ser mulher, *para poder*. A partir desta modalização, qualquer atributo essencial do feminino – incluindo a futilidade, a imoralidade, a perversão – recebe uma valorização (temporariamente) positiva. Assim, pode-se ler o poema como uma caricatura do feminino; mas também como redescrição do feminino dentro de um paradigma imoral, anti-lepidóptero, ou ainda para além de bem e mal. Mais uma vez, o texto é legível e ao mesmo tempo indecifrável.

Podemos também repensar esta mulher virtual, e o juízo ético e estético que a define, comparando-a com outras mulheres imaginárias no próprio Sá-Carneiro ou em vários outros autores de *Orpheu*. Penso, por exemplo, na americana fulva, em *A Confissão de Lúcio*⁷ (1914): mulher misteriosa, de um erotismo exuberante que assusta o próprio protagonista, capaz de seduzir o próprio fogo. Penso na protagonista da novela *A Engomadeira*, de Almada Negreiros (1917): uma engomadeira puritana que, por um golpe de ironia modernista e experimental, se transforma numa mulher emancipada, erotizada, como explica o narrador:

4 DERRIDA, Jacques, *Éperons. Les styles de Nietzsche*, Paris, Flammarion, 2010, p. 103 sq.

5 MARTINS, Fernando Cabral, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Estampa, 1994, p. 320.

6 ARENAS, Fernando, “Onde existir?: a impossibilidade excessiva do desejo homoerótico na ficção de Mário de Sá-Carneiro”, *Metamorfoses*, 6, 2005, p. 166.

7 SÁ-CARNEIRO, Mário de, *A Confissão de Lúcio*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.

ela transformara em absoluto o quarto independente com porta prà escada: bons tapetes de cores escuras, lâmpadas eléctricas de todas as cores, gravuras de ninfas perseguidas por faunos, apologias da inversão a cores e em todas as posições, e as gavetas da *toilette* em vez de vestidos e roupas só tinham bâtons de *maquillage* e frascos de todos os tamanhos com aparências de mais de cinco mil réis. Uma vez riu-se muito e como grande novidade levantou a camisa e mostrou-me no ventre um contorno de sexo masculino que ela própria tinha desenhado a encarnado e enchido de verde-esmeralda⁸.

Penso ainda num texto de António Ferro, *Leviana* (1921). Se a americana fulva de Sá-Carneiro é ainda uma sacerdotisa num ritual erótico, e a engomadeira de Almada vive uma iniciação mágica inverosímil, só permitida (e exigida!) pelo experimentalismo do texto, a personagem de António Ferro parece já inteiramente profana. Trata-se outra vez daquela mulher fútil, sedutora e vaidosa que Sá-Carneiro descrevia; mas agora reduzida a personagem satirizada, num cómico fácil. Todo o livro consiste apenas em breves descrições das argúcias, estratégias, mentiras e traições desta leviana que o sujeito deseja, possui, e afinal denuncia. Descreve-a, por exemplo, assim:

A Leviana não tinha o carácter dos outros, tinha o seu carácter. O seu carácter era o seu temperamento. O seu sentimento de fidelidade continha-se nesta fórmula: um homem dispunha dela, ela dispunha de todos os outros. Não arrepiava caminho, ia sempre a direito. Se encontrava alguns preconceitos a cortar-lhe a passagem, como troncos de árvores, ela saltava audaciosamente por cima deles e seguia...⁹

Em suma, qualquer elogio da leviana é imediatamente relativizado pelo humor algo revisteador do narrador, e enquadrado num contexto onde, em última instância, o homem pode sempre “dispor” da mulher; mesmo a suposta emancipação da leviana – esta designação é sintomática – a coloca ao serviço do sistema androcêntrico, e até o poder que ela exerce destina-se apenas a satisfazer os desejos masoquistas do homem, ou cliente.

Eis, portanto, várias mulheres imaginadas por autores da geração de *Orpheu*, várias definições essencialistas da mulher – entre o poder sublime da americana fulva, o poder inverosímil da engomadeira, o poder estratégico da leviana. Estes três imaginários da mulher modernista inventam portanto uma escala centrada sobre o poder.

Duas ressalvas. Em primeiro lugar, estas são mulheres imaginadas por homens; quero dizer, personagens femininas em livros assinados por um nome masculino, que assume uma visão patriarcal do mundo, e cujos narradores estabelecem rapidamente uma relação hierárquica com o *outro* feminino, relação de superioridade e domínio, ou de inferioridade e gozo masoquista. Seria preciso, portanto, compreender que consequências adviriam de um livro ser assinado por um nome feminino, como, por exemplo, Judith Teixeira. Seria preciso também encontrar mulheres nas obras dos autores de *Orpheu* que recusem o mero papel ditado pelos homens e façam valer a sua resistência

8 NEGREIROS, Almada, *Ficções*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002, p. 26.

9 FERRO, António, *Leviana*, Lisboa, Bertrand-Civilização-Contexto, 1996, p. 12.

ao sistema instituído; talvez Judite, em *Nome de Guerra*¹⁰ de Almada Negreiros (1938), seja a personagem que chega mais perto de assumir essa voz própria. Com o desespero que se sabe, e a acusação sangrante que só Judite pode lançar a um mundo de homens, antes de Antunes a escorraçar e o próprio romance a esquecer nos seus últimos capítulos.

Segunda ressalva: procuro personagens femininas como a americana fulva, a engomadeira, a leviana, ou Judite, para ler o poema “Feminina”, mas na verdade não existe qualquer mulher no poema de Sá-Carneiro. O que existe é um sujeito poético masculino que afirma: “Eu queria ser mulher”... Decerto a americana, a engomadeira e a leviana são personagens ao serviço do imaginário dos narradores masculinos, mulheres inventadas por homens, definidas numa escala masculina; mas pelo menos, enquanto personagens, elas têm tanta existência quanto eles. Aliás, é essa coexistência que permite inventar, desde a primeira hora, uma guerra dos sexos que opõe duas essências: masculino *versus* feminino, naturezas opostas, identificáveis, definidas para sempre.

O poema de Sá-Carneiro é bastante mais complexo. Nele, não existe a unidade de um sujeito masculino, porque o sujeito projecta-se num duplo sublime; mas também não existe a realidade desse duplo sublime, que é apenas virtual; por isso, não existe um sem o outro, nem existe o outro, nem apenas o eu, nem um confronto simples a opor dois agonistas, mas sim um estranho número, nem singular nem plural, partes sem um todo. Em “Eu queria ser mulher” há um eu que se perde no imaginário, uma mulher que deve permanecer à distância, figuras que se metamorfoseiam logo depois de aparecerem, movimento infinito.

Regresso uma última vez a *Éperons* de Jacques Derrida. Estudando a figuração da mulher em Nietzsche e a tradição filosófica que faz da mulher símbolo da verdade, Derrida avança uma tese provocadora:

C'est l'« homme » qui croit que son discours sur la femme ou sur la vérité *concerne*
[...] la femme. La circonviert.
C'est l'« homme » qui croit à la vérité de la femme, à la femme-vérité.
Et en vérité les femmes féministes contres lesquelles Nietzsche multiplie le sarcasme, ce sont les hommes¹¹.

Destas linhas polémicas, que não posso analisar aqui, reterei apenas que as palavras “homem” e “mulher” designam em Derrida uma determinada relação com a verdade. Relação historicamente construída, instituída, que tende a atribuir aos indivíduos de sexo masculino uma determinada posição do discurso sobre o objecto filosófico que designam como “a mulher”; mas apenas relação histórica, a questionar.

¹⁰ NEGREIROS, Almada, *Nome de Guerra*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001.

¹¹ DERRIDA, Jacques, *Éperons...*, *op. cit.*, p. 50.

3. Como se recupera um chapéu-de-chuva?

Rapidamente, em jeito de conclusão, regresso pela última vez à definição de uma essência do feminino no poema de Sá-Carneiro. Volto a ler o início: “Eu queria ser mulher pra me poder estender / Ao lado dos meus amigos, nas banquettes dos cafés. / Eu queria ser mulher para poder estender / Pó de arroz pelo meu rosto, diante de todos, nos cafés.” Volto a ler o fim: “Eu queria ser mulher para excitar quem me olhasse, / Eu queria ser mulher pra me poder recusar...”. Três vezes o verbo *poder*, explícito. Mas o verbo está implícito em todo o poema: “Eu queria ser mulher pra [poder] não ter que pensar na vida / E [poder] conhecer muitos velhos a quem pedisse dinheiro”, “Eu queria ser mulher para [poder] ter muitos amantes / E [poder] enganá-los a todos”, etc. Qualquer desejo implica um ganho de poder sobre o mundo exterior. Ou mesmo sobre o mundo próprio, aquele que já está presente: “Eu queria ser mulher pra que me fossem bem estes enleios, / Que num homem, francamente, não se podem desculpar”, como se o sujeito já fosse feminino, sim, mas ainda sem *poder* sê-lo.

Em suma, a essência do feminino seria, neste poema, um determinado tipo de poder. Aquele único poder que, numa sociedade patriarcal, falta ao masculino: o poder de tudo aquilo que *num homem, francamente, não se pode desculpar*. Numa formulação extremamente veloz, resumo: o sujeito do poema é um homem que quer ser uma mulher, mas essa mulher também se define pelo poder, como os homens num mundo androcêntrico.

O que é outra forma, afinal, de recuperar um chapéu-de-chuva roubado.

Bibliografia

- ARENAS, Fernando, “Onde existir?: a impossibilidade excessiva do desejo homoerótico na ficção de Mário de Sá-Carneiro”, *Metamorfoses*, 6, 2005, 159-168.
- DERRIDA, Jacques, *Éperons. Les styles de Nietzsche*, Paris, Flammarion, 2010.
- FERRO, António, *Leviana*, Lisboa, Bertrand-Civilização-Contexto, 1996.
- MARTINS, Fernando Cabral, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Estampa, 1994.
- NEGREIROS, Almada, *Nome de Guerra*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001.
- , *Ficções*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001.
- , *A Confissão de Lúcio*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.

A escrita deste ensaio foi financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do projecto “PEST – OE/ELT/UI0500/2013”.

As homopaisagens brasileiras de António Botto

Anna M. Klobucka

University of Massachusetts Dartmouth

Resumo: O poeta português António Botto, o primeiro escritor da língua portuguesa a cultivar a expressão homoerótica em primeira e desembaraçada pessoa, passou os últimos 12 anos da sua vida no Brasil (1947-59). O registo da sua vida em São Paulo e Rio de Janeiro abunda em episódios, largamente desconhecidos, que contribuem não apenas para a reconstrução da biografia do autor ou para uma história alternativa da imigração portuguesa no Brasil, mas para o projeto de traçar as coordenadas de um cosmopolitismo *queer* no eixo luso-brasileiro. Os materiais inéditos preservados no espólio do autor na Biblioteca Nacional de Portugal, juntamente com os reflexos da sua vida e obra que se encontram na imprensa brasileira da época, oferecem também um contraponto sugestivo às ainda recentes iniciativas de recuperação e construção de uma história cultural da homossexualidade masculina no Brasil no século vinte, particularmente nos estudos de Richard Parker (*Abaixo do Equador*) e James Green (*Além do Carnaval*).

Palavras-chave: Botto (António), Brasil, homossexualidade, migração, transculturação.

Résumé : Le poète portugais António Botto, le premier écrivain de langue portugaise à cultiver, sans ambages, une expression homoérotique à la première personne, passa les douze dernières années de sa vie au Brésil (1947-1959). Les traces de son vécu à São Paulo et Rio de Janeiro abondent en épisodes, largement méconnus, qui contribuent non seulement à une reconstruction de la biographie de l'auteur ou à une histoire alternative de l'immigration portugaise au Brésil, mais aussi au projet de retracer les données d'un cosmopolitisme *queer* dans l'axe luso-brésilien. Le matériel inédit préservé dans le fonds de l'auteur à la Bibliothèque Nationale du Portugal, associé aux reflets de sa vie et de son œuvre qui se trouvent dans la presse brésilienne de l'époque, offrent également un contrepoint suggestif aux récentes initiatives de récupération et construction d'une histoire culturelle de l'homosexualité

masculine au Brésil au XX^e siècle, tout particulièrement avec les études de Richard Parker (*Abaixo do Equador*) et James Green (*Além do Carnaval*).

Mots-clés : Botto (António), Brésil, homosexualité, migration, transculturation.

O poeta português António Botto, pioneiro da expressão lírica homoerótica no espaço cultural lusófono, passou os últimos 12 anos da sua vida no Brasil, tendo-se autoexilado de Portugal em 1947 e vindo a morrer no Rio de Janeiro, em 1959, atropelado por um camião enquanto atravessava a Av. Nossa Senhora de Copacabana¹. Embora a realidade da sua experiência de emigrante não tenha correspondido às expectativas, caracteristicamente grandiosas, que Botto alimentava com respeito à fama e glória que o esperariam no Brasil, a sua atividade como escritor, jornalista e empreendedor em São Paulo e no Rio de Janeiro contém episódios, largamente desconhecidos, que contribuem não apenas para a reconstrução da biografia do autor ou para a história da imigração portuguesa no Brasil, mas para o projeto mais alargado, posto que simultaneamente mais elusivo, de traçar as coordenadas de um cosmopolitismo *queer* no eixo luso-brasileiro. Os materiais inéditos preservados no espólio do autor na Biblioteca Nacional de Portugal, juntamente com vários reflexos da sua vida e obra que se encontram na imprensa brasileira da época, oferecem também um contraponto sugestivo às ainda recentes iniciativas de recuperação e construção de uma história da homossexualidade masculina no Brasil no século vinte, particularmente nos estudos de Richard Parker (*Abaixo do Equador: Culturas do Desejo, Homossexualidade Masculina e Comunidade Gay no Brasil*) e James Green (*Além do Carnaval: A Homossexualidade Masculina no Brasil do Século XX*).

Migrações e homopaisagens

A mobilidade migratória dos sujeitos *queer* e a dimensão cosmopolita inerente na produção artística e intelectual que, desde os finais do século dezanove, passa a gerar o que Michel Foucault descreveu como os “discursos reversos” da afirmação homossexual são aspetos bem documentados da história global das comunidades e protagonismos individuais gays e lésbicos. Para dar apenas uma ilustração, os editores da coleção pioneira de ensaios *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings* insistem no “predomínio do exílio, quer forçado quer voluntário, entre os escritores e as escritoras que se identificaram como gays ou lésbicas” e afirmam que a única “casa” comum partilhada pelos escritores e artistas abordados no volume não será qualquer território geográfico, mas antes “as

¹ Ao longo deste ensaio, mantenho a grafia portuguesa dominante do nome de António Botto, excetuando as citações das fontes brasileiras, onde o nome geralmente aparece grafado como “Antônio Boto” (e às vezes “Bôto”). Convém notar, no entanto, que o próprio escritor passou a escrever o seu apelido com um t na altura da sua emigração para o Brasil, adotando também a grafia brasileira mais globalmente nos seus manuscritos.

múltiplas e variadas formas da própria língua espanhola²”. António Botto não foi seguramente o único sujeito *queer* moderno a movimentar-se no descontínuo espaço luso-brasileiro – mencione-se, a título de exemplo, a primeira jornalista profissional portuguesa, Virgínia Quaresma, que passou a maior parte da vida no Brasil, construindo uma carreira notável na imprensa carioca – mas será um agente catalizador particularmente atraente para uma exploração daquilo que, aproveitando a extensão do conceito da “etnopaisagem” de Arjun Appadurai por Parker em *Abaixo do Equador*, poderíamos chamar de “homopaisagens” submersas na história do espaço cultural luso-afro-brasileiro³. No seu influente estudo *Dimensões Culturais da Globalização: A Modernidade sem Peias*, Appadurai formulou o conceito de “etnopaisagem” para descrever uma das cinco dimensões que a sua análise identifica na economia cultural global: a etnopaisagem será “a paisagem de pessoas que constituem o mundo em deslocamento que habitamos: turistas, emigrantes, refugiados, exilados, trabalhadores convidados e outros grupos e indivíduos em movimento” que “podem nunca conseguir deixar descansar por muito tempo a sua imaginação”, correlata da sua des- e reterritorialização dinâmica⁴. Esta e as outras “paisagens” de Appadurai (mediáticas, tecnológicas, financeiras e ideológicas) existem, por sua vez, num fluxo constante de relacionamento, troca e imbricação mútuos, coalescendo em formações, simultaneamente materiais e imaginárias, que Parker compara com as “comunidades imaginadas” do nacionalismo de raiz novecentista teorizadas por Benedict Anderson, sendo que os produtos do imaginário coletivo que estruturam a “modernidade sem peias” já não se encontram radicados no território relativamente estável do estado-nação (quer este exista como uma realidade política, quer como aspiração). As “homopaisagens” brasileiras que Parker teoriza e descreve na esteira de Appadurai são uma vertente situada das “etnopaisagens” da economia cultural global e que, tal como estas, têm sido profundamente reformuladas pelas novas materialidades (principalmente nas áreas da comunicação e da mobilidade) que surgem nas últimas décadas do século vinte. Mas é também possível projetar a metodologia do mapeamento plasmada no conceito de “homopaisagens” para um passado menos recente, como fazem vários estudos históricos virados para os locais urbanos identificáveis como os núcleos da emergência das comunidades gays e lésbicas, principalmente desde os finais do século dezanove⁵. Em relação ao Brasil, é o que faz o historiador James Green, em *Além do Carnaval*, focando a sua investigação nos grandes centros urbanos de São Paulo e Rio de Janeiro e situando o momento crucial da emergência das “novas palavras, novos espaços [e] novas

2 BERGMANN, Emilie L.; SMITH, Paul Julian (orgs.), *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*, Durham, Duke University Press, 1995, p. 1. Tradução minha.

3 PARKER, Richard, *Beneath the Equator: Cultures of Desire, Male Homosexuality, and Emerging Gay Communities in Brazil*, New York, Routledge, 1998, p. 218. Edição brasileira: *Abaixo do Equador: Culturas do Desejo, Homossexualidade Masculina e Comunidade Gay no Brasil*, Rio de Janeiro, Editora Record, 2002.

4 APPADURAI, Arjun, *Dimensões Culturais da Globalização: A Modernidade sem Peias*, Lisboa, Teorema, 2004, p. 51-52. Originalmente publicado em inglês como *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization* (1996).

5 Possivelmente o mais influente destes estudos no eixo anglo-americano será *Gay New York: The Making of the Gay Male World, 1890-1940*, de George Chauncey (New York: Basic Books, 1994). Em relação ao espaço luso-brasileiro, merece destaque o volume *Queer Sites: Gay Urban Histories since 1600* (London & New York, Routledge, 1999), com um capítulo dedicado a Lisboa e um ao Rio de Janeiro, ambos da autoria do próprio editor do volume, David Higgs.

identidades⁶ homossexuais masculinas no Brasil no período, entre 1945 e 1968, que coincide com o aumento exponencial da migração dos trabalhadores das áreas rurais do país para as metrópoles brasileiras e com o crescimento consequente das populações urbanas em toda a sua múltipla diversidade – coincidindo também, incidentalmente, com os anos da vivência brasileira de António Botto, inicialmente em São Paulo e depois no Rio.

António Botto e Lúcio Cardoso

O primeiro dos esboços, forçosamente incompletos e especulativos, que irei aqui traçar sobre aquelas experiências de Botto no Brasil que podem contribuir para a reconstrução desta “homopaisagem” particular do seu mundo, não encontra, porém, nenhum reforço nos estudos citados de Parker e Green (ou, que me conste, em qualquer outra investigação biográfica ou crítico-literária existente). Este esboço diz respeito à amizade que Botto terá travado com o escritor mineiro Lúcio Cardoso (1912-1968), autor do romance aclamado *Crônica da casa assassinada* (1958), entre outras obras. Não se trata, certamente, de uma relação bem documentada: Botto não chega a ser nomeado, por exemplo, no assaz incompleto *Diário completo* de Lúcio, publicado em 1970⁷. Mas no espólio de Botto encontram-se vários indícios de uma cumplicidade afetiva entre os dois escritores, como alguns poemas manuscritos que Botto dedica a Lúcio, dois dos quais partilho aqui. O primeiro é típico do género de encómio ocasional que Botto cultivava abundantemente nos seus anos no Brasil, embora os termos precisos de que se reveste neste caso o elogio, com as suas referências à liberdade de expressão e “paixão sem preconceito”, sejam bastante sugestivos:

Lúcio Cardoso fica no primeiro
Romancista que faz da humanidade
Não esse permanente nevoeiro
Com que os outros mascaram a verdade,
mas o homem de ação no mensageiro
Daquela penetrante liberdade
Que falta no romance brasileiro,
De ser a natureza, em movimento,
Liberta de pavor na sombra escura
Para ser sensação, deslumbramento,
Instinto, amor, paixão sem preconceito,
Ou a fúria do abraço que procura
Dar ao corpo a razão que houver no peito⁸.

6 GREEN, James, *Além do carnaval. A homossexualidade masculina no Brasil do século XX*, São Paulo, Editora UNESP, 2000, p. 147.

7 Não me foi possível ainda consultar a recentemente lançada edição de *Diários* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012), por enquanto de acesso difícil fora do Brasil.

8 Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), E 12/114. Todas as referências seguintes aos documentos do espólio de Botto terão esta forma, composta da cota global do espólio (E 12) e do(s) número(s) atribuído(s)

Já o segundo soneto articula explicitamente uma crítica da vivência da condição homossexual pelo seu destinatário, fazendo-o porém do ponto de vista de quem também assume esta condição, um “eu” que se diz parte de um “nós” e que milita textualmente pela dignificação desta afirmação identitária (posto que recorre para tal, de forma aliás bastante frequente em Botto, a uma perspectiva que roça pela misoginia):

Caro Lúcio Cardoso, a fantasia
Quando excessiva e sem realizar,
Pode entrar nessa doida cobardia
De ninguém mais em nós acreditar.
Prometes, tudo entregas, na orgia
Que te empresta a noção do lupanar,
E quem gosta de ti sempre confia
Naquilo que prometes a faltar.
Embebedas-te sem meditação.
Tanto faz que acompanhes um qualquer
Como até o que seja teu irmão.
Assim não nos podemos merecer,
E ficamos abaixo da mulher
No que ela sempre tem para perder.

Março 15 de 1955 – Gragoatá⁹

Por sua vez, Lúcio dirige a Botto alguns apontamentos, preservados no espólio deste último, um dos quais julgo merecer atenção particular:

Fernando Pessoa teve sua primeira glória geral no Brasil – sua contínua [palavra ilegível], numa terra que ainda não o ama totalmente, Portugal, por que ainda não o digeriu. Você, Botto, ainda é mais difícil, porque o laço espiritual virou laço físico: você une dois povos, que apesar dos ditos, são bem diferentes. Só os poetas unem – e você, português, é hoje tão brasileiro, que é imprescindível. Vale?

Pela 1ª vez o espírito de emancipação – AMÉRICA – converteu-se em Pessoa e Botto no sinônimo do exílio: BRASIL. Você realizou o exílio. A “Ode Marítima” é um anseio. O que Nobre anunciara “Antes fosse pró Brasil” é a Pasárgada que Pessoa visionou e você realizou¹⁰.

Rabiscado num guardanapo de papel do café, o apontamento articula uma genealogia poética e política de ambição emancipatória que implicitamente funde a pulsão migratória com a libertação sexual e que vai desde o “Lusíada, coitado” de António Nobre (o eu peregrino do poema

à respectiva pasta (os documentos avulsos reunidos nas pastas geralmente não possuem numeração autónoma). Nos trechos citados, será respeitada a grafia e pontuação originais.

9 *Ibid.*

10 BNP, E 12/486.

“Lusitânia no Bairro Latino” que “antes fosse pró Brasil”), passando pela projeção utópica do sujeito perverso e polimorfo da “Ode marítima” de Álvaro de Campos, e culminando na realização experiencial protagonizada por Botto. Botto assume o seu lugar culminante nesta linhagem não tanto devido aos efeitos literários do seu encontro com o Brasil – pois, como Lúcio devia saber, a qualidade da escrita de Botto naqueles anos é muito inferior, em geral, ao melhor da sua obra nos anos 20 e 30 – mas precisamente graças à autoridade da experiência que o leva a viver o que outros apenas poeticamente sonham, apreciação esta que corre paralela a uma visão do fenómeno bottiano discernível também no contexto português, particularmente através de Fernando Pessoa e José Régio. Por fim, poucas semanas depois da morte de Botto, surge um testemunho visual, fotografia escolhida para ilustrar uma reportagem que o *Correio da Manhã* carioca dedicou a Lúcio Cardoso por ocasião da publicação do romance *Crônica da casa assassinada* na primavera de 1959. Nesta fotografia, os dois escritores aparecem juntos, mas Botto encara a câmara frontalmente, enquanto Lúcio figura na imagem de perfil, à margem do quadro (e a legenda reza: “Lúcio Cardoso, ao lado do poeta Antônio Boto, recentemente falecido”). Conferindo um destaque consideravelmente maior à figura de Botto do que ao próprio escritor comentado e entrevistado nesta página do jornal, a fotografia aparece, assim, como um sinal simultaneamente ambíguo e eloquente de amizade, luto e homenagem, que terá sido selecionado pelo próprio entrevistado para ilustrar a reportagem (conclusão que se impõe, tendo em vista que a segunda das duas fotografias reproduzidas pelo *Correio da Manhã* mostra Lúcio Cardoso aos 11 anos)¹¹. Estes três elementos desconjuntados que acabo de evocar – poemas, apontamento e fotografia – são obviamente insuficientes para permitir uma narrativização minimamente articulada da relação Botto-Cardoso; sugerem, porém, a sua relevância para a eventual elaboração de uma história da homotextualidade literária luso-brasileira. Quer aceitemos quer não a visão apoteótica do papel de Botto nesta história que Lúcio transmite no seu apontamento, citado acima, parece-me importante reconhecermos que a realização pioneira que a poesia homoerótica das *Canções* representa no contexto histórico-literário português foi igualmente revolucionária no âmbito mais alargado, transatlântico, do discurso literário em língua portuguesa. Está ainda por excavar a história da recepção brasileira das *Canções*, em particular no período anterior à chegada de Botto ao Brasil, mas como já vimos e como ainda se mostrará adiante, existem elementos para se especular que tal projeto de prospeção mais aprofundada poderá render resultados assaz interessantes.

Etnografia e transculturação

Uma outra faceta documentada da vivência de António Botto no Brasil que irei comentar tem a ver com o testemunho etnográfico oferecido pelos seus inéditos (principalmente apontamentos soltos e rascunhos de poemas) e, mais concretamente, com a possibilidade de relacionar este testemunho de forma produtiva com as investigações recentes das culturas do desejo homossexual no Brasil, em particular no que diz respeito aos meados do século vinte. Vou exemplificar este potencial com dois textos referenciáveis topograficamente aos espaços urbanos discutidos, nos estudos citados

¹¹ *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro), 9 de maio de 1959, p. 8.

de Parker e Green, como focos de convívio e pegação (engate) gay no Rio de Janeiro, a Cinelândia e Copacabana. O primeiro texto, um apontamento solto não datado, narra um encontro de Botto, na Cinelândia, com um amigo que se queixa amargamente sobre as devastações sofridas na vida:

Ontem, ao fim da tarde, na Cinelandia, um velho amigo nascido na capital da Inglaterra, dizia-me: Tu sabes, Antonio? A minha vida tem sido como aquela árvore que nasce. Cresce. Dá braços [?] e ramos. Folhas e flores. E os frutos. Mas, a maldade, a inveja, a falta de amor e de consciencia cortam-me os ramos, mutilam-me o tronco, partem-me bocados dos meus braços, mutilam-me a vida, luto, tento, aguardo um pouco de chuva e de sol, mas, acabo por ser vencido pela humanidade cruel, furacão destruidor que por onde passa, tudo mata e tudo arrasa na sua destruição diabólica. Emocionado, nada pude responder-lhe. Beijei-o em silencio. E em silencio, apesar do transito ruidoso, [ilegível], e brutal, seguimos até Botafogo e, ali nos despedimos, como dois irmãos que se veneram¹².

É claro que não se trata de ver neste fragmento um testemunho propriamente histórico ou etnográfico que documente a especialização do espaço urbano da Cinelândia como um local privilegiado de encontro e convívio gay: o “velho amigo” de Botto até pode ter sido (embora não pareça) uma criação fictícia e o seu lamento uma transposição dos sentimentos do próprio autor acerca do declínio inexorável em que se encontrava a sua vida. As causas da agressão sofrida pelo falante – “a maldade, a inveja, a falta de amor e de consciencia” – não incluem a violência explícita ou implicitamente identificada como homofóbica, e apenas o beijo de despedida dos dois homens os situaria no território do comportamento social não heteronormativo. Mas os sentidos menos firmemente empíricos que o trecho veicula permitem que ele seja lido, por um lado, como um testemunho expressivo das condições de vulnerabilidade e esmagamento pelo meio social inóspito sofridas historicamente pelos sujeitos LGBT, e também, por outro lado, como um retrato de convívio e afetividade masculina que não corresponde à noção estereotipada dos espaços identificados como os locais de engate, uma vez que envolve dois homens relativamente idosos cujo encontro não tem uma finalidade sexual. O segundo texto cuja dimensão topográfica e etnográfica o torna relevante para esta discussão é muito mais complexo, também – como veremos – devido à sua instabilidade referencial em relação ao espaço em que se situa. Trata-se de um poema composto no estilo de quadras populares, cujo sujeito masculino se dirige a uma destinatária feminina, representada como a sua companheira injustiçada, enquanto relata a experiência de um solitário passeio noturno:

Quando saio à noite só,
Sou uma corda, uma vara:
Estremeço de cantigas,
Bate-me o vento na cara.

Torci o pescoço à vida,
Mas era o teu coração.

¹² BNP, E 12/3295-3395.

Ficou-me sangue na boca
E algumas penas na mão.

Sonhei que à força de lágrimas,
Já não eras mulher, não!
Eras a pinga do caldo
E o conduto do meu pão.

Quando o coveiro cavar
Lá na tua campa um dia,
Não bate numa caveira
Apanha uma rosa fria.

A madressilva encapota
As paredes e as silveiras:
As cantigas encobertas
São sempre as mais verdadeiras.

Olha a Praia de hoje em dia
Com cafés de ponta em ponta!
Vou dar o sim a um inglês,
Que minha mãe não se importa.

Olha o leque do Amadeu:
Abana, filha da puta!
Faz-me fresquinho no peito
Aonde o Doutor me escuta.

Inserido na pasta “Caderno proibido” (E 12/13), de temática predominantemente homoerótica, do espólio cujo conteúdo reflete pela maior parte a vivência multifacetada de António Botto no Brasil, o poema é legível, neste contexto, como o relato de uma saída noturna em busca de diversão e prazer sexual que parece levar o seu sujeito à homopaisagem localizada da “Praia” carioca (presumivelmente a Copacabana), povoada por personagens como o inglês à procura de um parceiro ou o pitoresco Amadeu a abanar-se com o leque. A dimensão autobiográfica do poema, na triangulação que este estabelece entre a malfadada relação heterossexual e a segunda, “encoberta”, vida do seu sujeito, também se afigura bastante evidente, parecendo referir-se à união de facto em que Botto vivia desde os anos trinta com Carminda Silva Rodrigues. Ainda dentro dos parâmetros desta leitura – que em breve ficarão dramaticamente abalados – o interesse principal do poema reside no hibridismo estético e situacional que este efetua, correlato do hibridismo cultural potenciado pela migração, na medida em que o texto extrapola um molde lírico formulaico, situado na tradição do folclore rural e urbano português, para mares referenciais verdadeiramente nunca dantes navegados. Se as estrofes segunda, terceira e quarta do poema cabem perfeitamente no território expressivo das quadras populares e/ou do fado, caracterizado pela recorrência dos tipos de mulheres maltratadas porém fieis e homens arrependidos porém incorrigíveis, todos eles inseridos no cenário duma heteronormatividade

insuspeita, já a reterritorialização deste cenário para o espaço concretamente identificável da cultura homossexual urbana no Rio de Janeiro dos anos cinquenta gera efeitos inéditos, acabando por remeter também, retroativamente, para a corrente subterrânea do desejo homosocial masculino que percorre várias representações artísticas da cultura dos bairros populares lisboetas, inclusive mas não exclusivamente na própria obra de Botto.

Ora bem. Acontece que nenhuma das quadras que compõem o poema acima citado é da autoria do próprio Botto e que todas foram copiadas por ele – em letra muito pequena, no reverso de um cartão de visita da empresa “Irmãos Andrade e Cia., produtos do mar” localizada no Rio de Janeiro – de uma única fonte: o livro *Festa Redonda* de Vitorino Nemésio, publicado em 1950 e subtulado “Décimas e cantigas de terreiro oferecidas ao povo da ilha Terceira por Vitorino Nemésio, natural da dita ilha¹³”. O poema de Botto junta quadras individuais que se encontram dispersas em várias páginas do volume nemesiano (nas secções “Cantigas de terreiro IV”, “Cantigas de terreiro V”, “Cantigas ao Campo das Lajes” e “Cantigas por alma do meu pai”), reproduzindo-as, aliás, na mesma ordem em que aparecem no livro. Esta última circunstância, juntamente com a natureza do suporte material em que a transcrição foi realizada, sugere que Botto talvez não possuísse o livro de Nemésio em casa, mas o terá perscrutado, copiando o material que lhe interessava, enquanto se encontrava num outro lugar, porventura até na própria empresa ou loja dos Irmãos Andrade¹⁴.

A intervenção autoral de Botto nesta matéria poética resumiu-se, portanto, a um exercício de recomposição, mas a sua operação citacional produz efeitos extremamente interessantes, uma vez que à reterritorialização do modelo do cancionero popular português – comentada mais acima na minha leitura inicial, em primeiro grau, do texto bottiano – se junta agora o trabalho textual de Nemésio, cuja poesia popularizante se assumia à partida, de acordo com Carlos Nogueira, como “um polifónico palimpsesto¹⁵”, no qual “o poeta, valendo-se de um uso apurado da tecnologia da palavra oral mediatizada artisticamente, materializa e recria os paradigmas, os processos, os códigos do grupo social que detém os signos que configuram um determinado tipo de literatura e forjam ou reconhecem uma determinada visão do mundo¹⁶”. Tal processo de ressignificação ocorre também na colagem poética de Botto, com referência a um outro “grupo social”: através da sua transcrição e encadeamento seletivos, as quadras de Nemésio formam um homodiscurso lírico de cunho simultaneamente etnográfico e autobiográfico, centrado numa experiência reconhecidamente bottiana. Esta ressignificação abrange vários aspetos semânticos do poema; para começar, o sexo do ou da falante, que no texto original de Nemésio geralmente pode ser determinado (quando não é explícito) através dos códigos extratextuais que determinam a plausibilidade de determinados comportamentos masculinos e femininos (inclusive discursivos) no meio social e cultural terceirense. Assim, o sujeito que sai “à noite só” na primeira quadra será masculino já no texto de Nemésio, assim como o falante da segunda quadra, e o da terceira quadra é forçosamente um homem, tendo em vista o modelo da relação amorosa obrigatoriamente heterossexual que subjaz ao conjunto das quadras (e que

13 NEMÉSIO, Vitorino, *Festa Redonda*, Lisboa, Bertrand, 1950.

14 Ao mesmo tempo convém observar que, segundo evidenciam os documentos preservados no seu espólio, Botto muitas vezes escrevia em papel reciclado – ementas de restaurante, provas de página, etc. –, o que se pode atribuir seguramente à carência material, por vezes extrema, que caracterizou a sua vida no Brasil.

15 NOGUEIRA, Carlos, “A poesia popularizante de Vitorino Nemésio”, *Forma breve* 4, 2006, p. 317.

16 *Ibid.*, p. 325.

não chega a ser abalada pelo aparecimento no texto da figura sexualmente ambígua mas solitária de Amadeu)¹⁷. Mas quem fala, pela mão de Nemésio, na penúltima estrofe de Botto – “Olha a Praia de hoje em dia” – é uma jovem terceirense que em *Festa Redonda* enuncia a terceira quadra da secção “Cantigas ao Campo das Lajes” e que se mostra prestes a iniciar o namoro com um inglês estacionado na Base Aérea das Lajes, uma vez que a sua mãe “não se importa”¹⁸. Já no texto recomposto de Botto, o processo da seleção e sequencialização das quadras, com o apoio da informação extratextual que enforma o horizonte da leitura do poema, converge na produção de uma voz lírica masculina única e de uma enunciação semanticamente coerente, uma vez assumidos os parâmetros homodiscursivos que a orientam.

Outro elemento crucial da resignificação, operada por Botto, da matéria textual nemesiana é o topónimo “Praia”, que se refere à Praia da Vitória (a vila natal de Nemésio) no texto açoriano e a uma das praias cariocas – sendo Copacabana a candidata mais plausível, dada a sua importância como uma das principais “homopaisagens” do Rio nos meados do século – no texto hibridamente brasileiro de Botto. Tal como Copacabana (e outros segmentos do tecido urbano carioca), a Praia terceirense também sofreu uma transformação decisiva na mesma época, embora por razões distintas, ligadas ao estabelecimento da Base Aérea das Lajes durante a Segunda Guerra Mundial e o seu usufruto, a partir de 1943, pela Royal Air Force britânica (com uma força inicial de 3000 militares, aos quais se juntaram em 1944 cerca de 500 técnicos norte-americanos). O trabalho de enxertia reterritorializante que Botto opera na matéria do texto nemesiano transforma os soldados ingleses e americanos implantados nos anos quarenta na base das Lajes (vizinha da Praia da Vitória) nos turistas gringos que afluem ao Brasil, dirigindo-se às praias cariocas em busca de companheiros e parceiros sexuais. Haveria muito mais a dizer sobre esta operação textual, nomeadamente no que diz respeito à sua dimensão teórica (abordando os conceitos de autoria, originalidade, intertextualidade, plágio, etc.), mas tal discussão não poderá caber nos limites deste ensaio. De qualquer forma, importa frisar, em conclusão, que a revelação da origem do texto bottiano nas páginas de *Festa Redonda* não invalida – apenas complica produtivamente – a leitura daquele como um comentário referenciável à autobiografia de Botto e aos ambientes da cultura homossexual masculina no Rio de Janeiro dos anos cinquenta.

17 Amadeu aparece numa sequência de três quadras da secção “Cantigas ao Campo das Lajes”, a terceira das quais foi transcrita por Botto. Cito as duas quadras que a antecedem: “Carrocinha do Amadeu, / Quase meu primo direito, / Co aquelas rodas de banda / E ele de bassoira ao peito! // Amadeu, fala de escarpe, / Dinheiro pola mão fora, / Comprando flores, massagadas, / E um leque de senhora!” Na terceira quadra, citada acima, os versos “Abana, filha da puta! / Faz-me fresquinho no peito / Aonde o Doutor me escuta” aparecem entre aspas no texto de Nemésio – reproduzindo presumivelmente o discurso direto do próprio Amadeu – mas não no texto de Botto, parecendo ser dirigidas *ao* Amadeu pelo sujeito central do poema.

18 NEMÉSIO, *Festa Redonda*, *op. cit.*, p. 103.

“Poesia homossexual”

A última hipótese, mais especulativa, de relacionar a obra de Botto com o contexto cultural brasileiro dos últimos anos da sua vida é proporcionada por uma obra inclassificável (referida quer como um romance, quer como um livro de poemas), intitulada *Monstro que chora* e editada no Rio de Janeiro em 1957. O seu autor, Jorge Jaime, publicara antes um tratado de medicina legal sobre *Homossexualismo masculino* (1953), originalmente apresentado no contexto de um seminário que o autor cursou na Faculdade Nacional de Direito em 1947; a edição de 1953 incluía, além do texto médico-legal, um romance de 140 páginas intitulado *Lady Hamilton* e escrito em forma de um diário cujo autor, Paulo, descrevia a sua vida de homossexual, previsivelmente sórdida e encaminhada para um desfecho trágico¹⁹. O segundo – e, ao que parece, o último – dos livros de Jaime dedicados à temática homossexual também se aproveitou do modelo do discurso direto e seguiu uma conceção comparavelmente híbrida, abandonando porém as pretensões do discurso “científico”. Em vez disso, *Monstro que chora* formula a autoexpressão do seu protagonista homossexual – personagem sem nome, referido tão-somente como “o Monstro” – mediante uma longa série de poemas que se seguem a uma relativamente breve introdução em prosa, na qual é narrado o caso amoroso entre o Monstro e um adolescente de nome Roberto. É já nesta introdução que o Monstro é apresentado como escritor; na carta que escreve à mãe de Roberto depois de esta impedir a sua relação com o filho, explica que na altura em que conheceu Roberto “já se comentava o meu nome como autor de dois livros”, os quais “criavam o tipo de pederasta passivo, até então pouco conhecido e explorado em literatura brasileira²⁰”. Mais adiante na carta vêm a ser citados os títulos dos volumes das suas “poesias homossexuais”, *Lágrimas de Infeliz* e *Êxtase* (este último que se diz editado em 1951)²¹. Por fim, o autor da carta descreve o seu projeto literário atual da seguinte maneira: “Atualmente procuro o renascimento da poesia homossexual, que tantos cultores magistras teve [na] Grécia antiga, berço da Civilização²²”. Os poemas que se seguem e que ocupam 130 das 220 páginas do livro (cuja última secção é preenchida por uma peça de teatro sem qualquer ligação discernível à matéria que a precede, com a exceção do nome “Roberto”, atribuído a um dos personagens) representam o registo da paixão infeliz do protagonista pelo Roberto, mas contêm também muitos elementos descritivos que formam um retrato variegado, posto que hostil e enviesado pela visão patologizante do autor, das “homopaisagens” cariocas. Segundo comenta James Green,

apesar de reforçar as noções hegemônicas acerca do homossexual como um ser solitário e doente, o tratado, o romance e os poemas de Jaime têm o mérito de captar momentos reais na vida dos homossexuais no Rio de Janeiro. Por meio das cartas, referências a locais de encontros e práticas sexuais, além de anedotas sobre bichas na Cinelândia, os homossexuais podiam vislumbrar sinais auto-afirmativos de vidas semelhantes às suas²³.

19 GREEN, James, *Além do carnaval*, op. cit., p. 282. Para uma análise mais extensa de *Homossexualismo masculino* e *Lady Hamilton*, ver p. 282-87.

20 JAIME, Jorge, *Monstro que chora*, Rio de Janeiro, Livraria Império, 1957, p. 28.

21 *Ibid.*, p. 32.

22 *Ibid.*, p. 37.

23 GREEN, James, *Além do carnaval*, op. cit., p. 288.

Considerando que António Botto era, até à época, o único cultivador publicamente divulgado de “poesia homossexual” em língua portuguesa, não apenas em Portugal mas também no Brasil, é difícil resistir à suposição de que teria havido alguma relação entre as suas *Canções* e o conceito que subjaz ao segundo dos livros “homossexuais” de Jorge Jaime. O primeiro deles (*Homossexualismo masculino* acoplado a *Lady Hamilton*) assumia as formas já consagradas pelas práticas discursivas internacionalmente mais divulgadas nas décadas anteriores: o tratado médico-legal e a “confissão” do homem homossexual, em forma de um diário ou ensaio autobiográfico (os de André Gide podendo servir como um exemplo canónico e provavelmente conhecido por Jaime). Mas a forma predominantemente poética de *Monstro que chora* não teria outro modelo plausível além das *Canções* de Botto; e a inspiração até poderá ter sido bastante linear, dado que a oitava edição das *Canções* de Botto, de 1956, foi posta à venda nas livrarias brasileiras um ano antes da publicação do livro de Jorge Jaime.

E para voltar ainda, neste contexto, à questão das “homopaisagens” cariocas, entre as quais a Cinelândia, valerá a pena citar uma das notícias de jornal que se seguiram ao falecimento de Botto: “A propósito de Antônio Boto[,] tinha ele um grande círculo de admiradores no Brasil. Ainda recentemente, na feira de livros da Cinelândia, exemplares de obras suas, editadas em Lisboa, foram rapidamente esgotadas²⁴”. Resta reiterar a observação, registada mais acima, sobre o interesse que poderia ter uma investigação mais sistemática da história da receção brasileira das *Canções*, principalmente no período que se estende desde a sua publicação original no início dos anos 20 até à edição de 1956, a última em vida de Botto.

Palácio de quartos alugados

Em conclusão desta aproximação preliminar ao tópico das homopaisagens brasileiras de Botto, queria referir brevemente mais um texto inédito da sua autoria. Trata-se de um poema pornográfico manuscrito, do qual existem múltiplas versões, todas inseridas no conjunto a que o próprio Botto atribuiu o nome de “Caderno proibido” (BNP, E12/13); embora as versões variem consideravelmente entre si, o verso inicial é sempre o mesmo – “Palácio de quartos alugados” – consistência que aponta para o significado eventualmente totémico desta expressão toponímica para o poeta. Partilho aqui uma das variantes do começo do poema, juntamente com uma estrofe da mesma versão que ilustra a sua matéria, o minuciosamente imaginado encontro sexual entre dois homens:

Palácio dos quartos alugados,
Sem tempo determinado,
E tudo pago pelo Estado.
[...]
Eram, e foram os autênticos adolescentes
Impulsionados,
De bocas abertas em oval,

²⁴ *Diário Carioca*, 21 de março de 1959, p. 6.

No mesmo frémito sem olhos
A inclinarem-se para o encontro
De sexos espetados, retesados, empinados
Na fúria da extensíssima ereção,
E de línguas vermelhas, encaracoladas,
A arrancarem desses dois vasos da vida,
O espérmen da conclusão
Ardentemente apetecida.

Seria certamente possível aproveitar este texto para mais uma leitura orientada etnograficamente para o mapeamento das topografias do desejo homossexual no tecido urbano carioca. Mas neste momento prefiro buscar nele inspiração alegorizante para uma hipótese mais global de interpretação da presença e atuação de António Botto no Brasil. Assim como o corpo e o discurso de Botto surgem consistentemente como uma intervenção *queer* (desfasada, desviada, desorientante) no ambiente sociocultural quer português quer brasileiro, assim o “palácio de quartos alugados” é um espaço *queer*, desconcertante e incongruente para com o seu propósito normativo: os palácios não se constroem para serem subdivididos em quartos de aluguer a horas. Porém, a sua conversão arquitetónica acaba por fazer do palácio decadente um lugar para o qual convergem múltiplas e intensas linhas do desejo, desejo que se expande e cumpre nos seus quartos alugados. Os anos que Botto passou no Brasil tendem a ser referidos, no pouco que se tem escrito sobre o assunto, como tristes e miseráveis, uma experiência falhada rematada por uma morte trágica. Sem negar propriamente esta visão, cujos fundamentos empíricos são inegáveis, gostaria de a modificar, inspirando-me na interpretação esboçada fugazmente por Lúcio Cardoso, que viu nessa travessia transatlântica e nessa expansão cultural o ato de realizar trunfalmente, seguindo-as na materialidade do tempo e do espaço históricos, as também múltiplas e diferencialmente legíveis linhas do desejo traçadas na imaginação poética dos antecessores de Botto. Como afirma Lúcio num texto diferente, poema escrito no dia da morte de Botto e publicado poucos dias depois no jornal *Diário Carioca*, Botto “inventava o exílio²⁵”; Carlos Drummond de Andrade ecoa esta ideia numa recordação publicada na mesma época, referindo-se a Botto como “um príncipe” que “criava o seu reino²⁶”. Corpo estranho em terra estrangeira, Botto ocupa-a e habita-a *queermente*, se me permitem o neologismo: habita-a como se o Brasil fosse para ele, precisamente, um “palácio de quartos alugados.”

Bibliografia

APPADURAI, Arjun, *Dimensões Culturais da Globalização: A Modernidade sem Peias*, Lisboa, Teorema, 2004.

25 *Diário Carioca*, caderno “Letras e Artes”, 22 de março de 1959, p. 3.

26 *Correio da Manhã* (RJ), 19 de março de 1959, p. 6.

BERGMANN, Emilie L.; SMITH, Paul Julian (orgs.), *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*, Durham, Duke University Press, 1995.

GREEN, James, *Além do carnaval. A homossexualidade masculina no Brasil do século XX*, São Paulo, Editora UNESP, 2000.

JAIME, Jorge, *Monstro que chora*, Rio de Janeiro, Livraria Império, 1957.

NEMÉSIO, Vitorino, *Festa Redonda*, Lisboa, Bertrand, 1950.

NOGUEIRA, Carlos, "A poesia popularizante de Vitorino Nemésio", in *Forma breve* 4, 2006, p. 315-338.

PARKER, Richard, *Beneath the Equator: Cultures of Desire, Male Homosexuality, and Emerging Gay Communities in Brazil*, New York, Routledge, 1998.

Agustina Bessa-Luís et la « con-fusion des genres »

Alda Maria Lentina

Dalarna University (Suède) - CRIMIC (EA 2561)

Résumé : Cette étude cherche à déconstruire l'idée selon laquelle, dans l'œuvre de l'auteure Agustina Bessa-Luís, une caractérisation forte des personnages féminins conduit nécessairement à un effacement et à une absence de figures masculines fortes, ceci afin de démontrer que la zone d'ombre dans laquelle ces hommes s'inscrivent est symptomatique de ce que l'auteure définit comme le « refus d'un destin » au masculin. En effet, en dépeignant des personnages masculins fuyants et « borderline », l'auteure révèle chez ses personnages de papier un trouble dans le genre, lié à une « désorientation » résolument *queer*.

Mots-clés : Subversion/déconstruction, identités de genre, l'un/l'autre, Dandysme, théorie *queer*.

Resumo: Neste trabalho, pretende-se desconstruir a ideia segundo a qual, na obra da autora Agustina Bessa-Luís, uma forte caracterização das personagens femininas conduz necessariamente a um apagamento e a uma escassez de figuras masculinas fortes, isto para demonstrar que a penumbra na qual se inscrevem os homens é sintomática do que a autora define como a « recusa de um destino » no masculino. Assim, ao retratar figuras masculinas esquivas e « borderline », a autora revela nas suas personagens um « gender trouble », ligado a uma « desorientação » decididamente *queer*.

Palavras-chave: Desconstrução/subversão, identidades de género, o Um/o Outro, Dandismo, teoria *queer*.

La critique a bien souvent noté, au sujet des œuvres d'Agustina Bessa-Luís, une caractérisation forte des femmes, associée notamment à leur virilisation, conduisant, selon nous, à la vision d'une féminité « armée de son sexe¹ ». À cela, ses exégètes ajoutent, comme par contre-poids naturel et par goût des binarismes de genre, un effacement et une absence de figures masculines fortes dans l'univers de l'auteure. Nous chercherons ici à déconstruire cette idée, considérée trop souvent comme un fait acquis, afin de démontrer que la zone d'ombre dans laquelle ces hommes s'inscrivent est symptomatique, selon les expressions même de l'auteure, d'un « refus d'un destin » au masculin, mais encore d'un refus « à prolonger ce tête à tête avec *cette machine à mensonges qu'est l'homme*² ». En effet, c'est en dépeignant des personnages masculins fuyants, à l'identité « instable », ambiguë et « borderline », que l'auteure déconstruit le système sexe/genre et révèle un trouble dans le genre, lié à une « désorientation sexuelle³ » résolument *queer*.

L'« Hystorie⁴ » ou l'impossible virilité des hommes

Il est établi aujourd'hui que, tout comme l'avait affirmé Simone de Beauvoir en 1949, « la femme ne naît pas femme elle le devient⁵ », mais aussi que cette formule pionnière s'applique également aux hommes. En effet, à l'aune des réflexions actuelles portées par les Théories du genre et *queer*, nous pourrions paraphraser cette phrase et dire que « l'homme ne naît pas homme il le devient ». À partir de ces idées, nous pouvons affirmer que la « transgression radicale⁶ » d'Agustina Bessa-Luís consiste à toucher de plein fouet à la vision androcentrique du monde en interrogeant les normes du masculin, des normes considérées comme allant de soi et ne nécessitant, *a priori*, aucune remise en question. Ainsi, ce mouvement ébranle « la valence différentielle des sexes⁷ » en retravaillant la

1 Voir le Chapitre III, « La femme hors-la-loi » (p. 305-318), Deuxième Partie, de notre Thèse de Doctorat *Agustina Bessa-Luís et l'écriture de l'Histoire*. Thèse soutenue à l'Université Paris-Sorbonne – Paris IV, le 03 décembre 2012.

2 Nous soulignons cette expression issue du roman d'Agustina Bessa-Luís, *O Concerto dos Flamengos*, Lisboa, Guimarães Editora, 1990, p. 110.

3 BOURCIER, Marie-Hélène, *Queer zone 3*, Paris, Éditions Amsterdam, 2011, p. 33.

4 Nous empruntons ici le titre de SHOWALTER, Elaine, *Hystories. Hysterical Epidemics and Modern media*, London, Picador, 1998, p. 81-99.

5 Cette affirmation exprime d'ores et déjà l'idée que le « genre féminin » n'a rien de spontané, qu'il est acquis en fonction des normes sociales et culturelles, et qu'il est dû à une forme d'apprentissage. BEAUVOIR, Simone de, *Le Deuxième Sexe*, « L'expérience vécue », Tome II, Paris, Gallimard, 2002, p. 13.

6 Lídia Jorge souligne que celle-ci est marquée par « une sorte d'insurrection face à ce qui [...] constitue le stéréotype féminin, ceci en se basant sur la contradiction la plus radicale ». JORGE, Lídia, « A perspectiva da maga », in *Revista Ler*, Janeiro, Lisboa, 2009, p. 53.

7 HÉRITIER, Françoise, *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*, Vol. I, Paris, Éditions Odile Jacob, 1996, p. 24-29.

masculinité à travers les fondements de son « identité de genre⁸ », c'est-à-dire toutes les oppositions hiérarchiques⁹ qui l'instaurent, la régissent et la maintiennent.

Chez Agustina Bessa-Luís, les figures masculines sont bien souvent des êtres en crise profonde, une idée qui s'attache à un constat, celui annoncé par le personnage de Luísa Baena dans *O Concerto dos Flamengos* : « le temps des héros était passé¹⁰ ». Cette phrase énigmatique n'est pas sans laisser penser que l'« His-tory » qui a servi à bâtir, à contre jour, la « Herstory » issue de la critique féministe, aurait un autre pendant, celui que Elaine Showalter définit par le terme « Hystorie¹¹ », renvoyant en filigrane à l'histoire d'une impossible virilité.

Nous pouvons d'ores et déjà affirmer que la plupart des personnages masculins ne sont ni dans l'action, ni dans la débauche de « force physique ou symbolique » ; ils se retrouvent donc hors des modèles établis de l'hyper-puissance masculine. Bien souvent, nous sommes face à des êtres abouliques, fuyants et, en définitive, bien peu virils. Ainsi, l'image de la masculinité, chez l'auteure, n'a pas le visage d'une virilité triomphante, telle que la voudrait la *libido dominandi*. L'auteure dépeint dans ses romans le portrait d'une généalogie masculine peu brillante, rongée par des peurs, des hésitations, les rendant inaptes à assumer leurs fonctions sociales coutumières. Ils sont aux antipodes des héros virils que l'Histoire officielle se plaît à exalter et que le discours dominant intronise. En effet, malgré leurs efforts répétés, les héros de l'Histoire portugaise D. Sébastien et Charles le Téméraire sont définis comme des garçons « “impropre[s] à la guerre”¹² », chez qui les pouvoirs deviennent « panoplie¹³ » et qui se révèlent finalement « impropre[s] pour un destin qui finit par se briser volontairement¹⁴ ». De plus, d'autres personnages tels que Belchior (*O Mosteiro*) ou Léon Geta, dans *Um Cão que Sonha*, sont qualifiés d'inutiles socialement. Par exemple, Léon est dépeint comme « [...] le plus inutile et le plus beau de la Bande. Il était, comme on dit, “bien instruit”. Bien instruit, cela signifie deux siècles d'une vie égale à elle-même [...]»¹⁵ ». Ici, l'inutilité du personnage est soulignée à travers le contraste opéré entre l'expression « bien instruit » et les « deux siècles » d'immobilisme qui symbolisent la vie du personnage. Ensuite, cette dilatation temporelle faisant d'une vie deux siècles, provoque un effet de généralisation semblant vouloir refléter le seul mode d'existence typiquement masculin chez Agustina. Ainsi, à l'exemple de bon nombre de figures masculines, Léon Geta est caractérisé par des attributs qui le placent hors de l'ordre du mâle ou « nor-mâle » reflétant d'ores et déjà la difficulté à « être un Homme », un vrai.

En effet, au fil des œuvres, les destinées masculines sont touchées par un mal-être profond, reflétant une idée défendue par Elisabeth Badinter et qui veut que « le dominant est [lui-même]

8 Comme le souligne Françoise HÉRITIER, le genre « implique que les attentes sociales à l'égard de l'enfant et de l'adulte sont normées, c'est-à-dire construites dans l'imaginaire collectif et individuel en fonction du sexe et qu'ainsi, [...] le genre, cette attente collective, préexiste au sexe et le façonne. ». HÉRITIER, Françoise, *Hommes, Femmes : la construction de la différence*, Paris, Éditions Le Pommier, 2010, p. 13.

9 Des oppositions hiérarchiques qui fondent la différence des sexes, telles que masculin/féminin, fort/faible, mou/dur, froid/chaud, sec/humide, activité/passivité, présence/absence, elles ont la particularité de prendre comme point de référence et comme autorité : la vérité, la raison, le phallus et l'homme.

10 BESSA-LUÍS, Agustina, *O Concerto dos Flamengos*, op. cit., p. 66.

11 SHOWALTER, Elaine, *Hystories. Hysterical Epidemics...*, op. cit., p. 81-99.

12 BESSA-LUÍS, Agustina, *O Concerto dos Flamengos*, op. cit., p. 64.

13 *Id.*, *O Mosteiro*, Lisboa, Guimarães Editora, 1980, p. 184.

14 *Id.*, *O Concerto dos Flamengos*, op. cit., p. 64.

15 *Id.*, *Um Cão que Sonha*, Lisboa, Guimarães Editora, 1997, p. 25.

dominé par sa domination¹⁶ » et, nous ajoutons, qu'il en souffre. La masculinité ne va donc pas de soi, chez Agustina, et c'est précisément ce qu'exprime Marcos dans un passage du roman *O Comum dos Mortais*. En effet, un souvenir d'enfance fait remonter chez le personnage, devenu adulte, une expérience traumatique liée au passage du statut d'enfant à celui d'homme :

Marcos lembrou-se, com estremecimento de quando o feitor Serafim da Bodiosa, seu próprio pai, o entregou aos lenhadores para que o levassem durante um dia e uma noite. Achava que aquilo acostumava o rapaz à vida rude dos serradores e que ele deixaria de brincar com bonecas¹⁷.

Nous assistons ici à une scène initiatique, par laquelle l'enfant passe de l'autre côté de la barrière, à savoir vers le monde des hommes purs et durs, représenté ici par les bûcherons. Cette traversée est provoquée par le père lui-même et se joue autour d'un combat symbolique entre le masculin et le féminin. Par ce biais, cesser de jouer à la poupée représente, pour le père, la sortie du cercle d'influence féminin, traditionnellement considéré comme néfaste pour les hommes. Or, c'est ce même combat entre le féminin et le masculin que le personnage de Belchior, dans *O Mosteiro*, décèle chez le roi D. Sébastien, lorsqu'il entreprend de réécrire son Histoire :

Em D. Sebastião assiste-se à constante recuperação dum modelo viril capaz de equilibrar a condição interior feminina. É nos conventos, onde se refugia com assiduidade, e em contacto com homens cuja actividade doméstica (porteiros e cozinheiros) de certo modo os relaciona com uma simples natureza feminina, que ele parece mais à vontade¹⁸.

À partir de ces affirmations, il finit par révéler l'indicible au sujet de D. Sébastien, à savoir son identité profonde : « um carácter feminino larvado¹⁹ » ou encore « uma alma feminina prisioneira num corpo masculino²⁰ ». Or, comme par effet de miroir, ce que Belchior écrit sur ce personnage historique sert finalement à exprimer son propre trouble identitaire et sa difficulté à « être un homme ». Rien d'étonnant alors à ce qu'Agustina Bessa-Luís affirme au sujet de Belchior : « [...] Belche retratou assim o príncipe, como alguém cuja atitude não é um esforço para obter um resultado, mas liquidar uma identidade²¹ ».

Ainsi, l'idée d'une liquidation identitaire renvoie chez Belchior, à la conscience d'une identité troublée et transfuge, rendue dans le texte par le contraste entre son prénom, Belchior, et le surnom ambigu que lui donne son père : « a Belche ». Ceci laisse présager d'une disjonction, plus précisément d'une non-conformité, liée à « la discordance sexe/genre²² », remettant en question les modes de pensée *straight*²³.

16 BADINTER, Elisabeth, *XY – de l'identité masculine*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1995, p. 17.

17 BESSA-LUÍS, Agustina, *O Comum dos Mortais*, Lisboa, Guimarães Editora, 1998, p. 87.

18 *Id.*, *O Mosteiro*, *op. cit.*, p. 241.

19 *Ibid.*, p. 242.

20 *Ibid.*, p. 242.

21 *Ibid.*, p. 174.

22 BOURCIER, Marie-Hélène, *Queer zone 3*, *op. cit.*, p. 206.

23 Voir l'ouvrage de WITTIG, Monique, *La Pensée straight*, Paris, Éditions Balland, 2001.

L'Un dans l'Autre

Comme le signale Marie-Hélène Bourcier, « Aujourd'hui le trouble dans le genre ne va pas sans un trouble sexuel, au sens de "désorientation sexuelle"²⁴ ». En effet, l'un des biais par lesquels la pensée *straight* est mise à mal par Agustina est la révélation, chez de nombreux personnages masculins, d'une ambiguïté intrinsèque touchant à un tabou social, celui de l'homosexualité.

Cette dimension homosexuelle à laquelle l'auteure ne cesse de faire référence chez ses personnages viole le « principe » majeur de l'hétérosexualité, à savoir la « relation obligatoire à la femme²⁵ ». En effet, dans *O Mosteiro*, certains passages relatent un mystérieux épisode nocturne de rencontre avec « le Noir des marges du Tage²⁶ », ceci ayant pour effet de sortir de l'ombre ou du placard le « genre caché » du roi D. Sébastien. L'auteure nous dit : « Às vezes tem encontros enigmáticos, como daquela vez em que o viram lutar abraçado a um negro fugido. Não se sabe se o cronista põe nisto malícia e suspeita, porque diz "abraçado com um negro", quando podia ter dito doutra maneira menos dúbia²⁷ ».

Ces passages évoquent l'indicible, brisant un interdit planant sur la figure du Héros de l'Histoire. Ils soulignent une possible homosexualité et, par conséquent, une nature « ambivalente » et « hystérisée », selon les termes mêmes l'auteure²⁸.

D'autres hommes vivront cette « dualité » en laissant transparaître cette « bisexualité originelle » propre à tout être humain. C'est le cas, par exemple, de l'amant de Clarinda, la mère de Belchior. Lors d'une scène assez explicite, dans laquelle le vieil amant fait des avances à Belchior, il se produit une triangulation mère-fils-amant déconstruisant d'ores et déjà tout le schéma relationnel hétérosexuel :

Belchior não pôde esquivar-se; ele atraiu-o para entre os joelhos, pôs-se a fazer-lhe perguntas sobre os seus passatempos e estudos; quase sentado

24 BOURCIER, Marie-Hélène, *Queer zone 3*, op. cit., p. 33.

25 Selon Louis-Georges Tin, cette relation obligatoire de l'homme à la femme est au cœur de la culture hétérosexuelle instaurée depuis le Moyen-âge. L'auteur parle d'une situation de « *double bind* » vécue par les hommes ; plus précisément, il observe que « s'ils s'abandonnaient aux délices de la galanterie, on les soupçonnait d'être efféminés ou récréants comme Érec ; si au contraire ils refusaient les avances des dames, on les accusait d'être des sodomites, comme Énéas. Bref, des deux côtés ils étaient coincés – cruel dilemme. » TIN, Louis-Georges, *L'invention de la culture hétérosexuelle*, Paris, Éditions Autrement, 2008, p. 43-44.

26 « Se fuge do contacto com o cerimonial da chancelaria, se recebe friamente os embaixadores e pouco se deixa ver de povo e de cortesãos, é porque o coração lhe pede aquele andar sozinho, as praias desertas, e o mais cerrado da floresta. Às vezes tem encontros enigmáticos, como daquela vez em que o viram lutar abraçado a um negro fugido. Não se sabe se o cronista põe nisto malícia e suspeita, porque diz "abraçado com um negro", quando podia ter dito doutra maneira menos dúbia. » BESSA-LUÍS, Agustina, *O Mosteiro*, op. cit., p. 268.

27 *Ibid.*, p. 267-268.

28 « Conheçiam-lhe os delírios guerreiros e até as mentiras obscuras com que mantinha a ilusão da sua onnipotência. Muitas vezes passava o rio à noite e ia com o seu pajem encontrar-se com um desconhecido na praia, o qual nunca se soube quem era. Mas o pajem adormecia, e o rei até o louvava de o ver tão cego de sono; era D. Sebastião o único a dar testemunho da sua estranha entrevista, porque era e fabulador e a sua histeria assim o exigia. Já no campo de Alcácer-Quibir podemos observar como ele contraria as notícias alarmantes que recebe, capazes de o dissuadir da batalha, com os boatos contrários que ele propala e inventa. Tal a insídia de se ver preterido pelo perigo e a sua fatalidade. » *Ibid.*, p. 269.

naquela perna roliça, Belchior passou a sentir com obsessão as contracções e o calor da carne através da fazenda de *tweed* que lhe picava a pele. Todas as vezes que tentava aligeirar a pressão dos joelhos do velho, havia da parte dele uma autoritária recusa. [...]

– Sou teu amigo, sou muito teu amigo, rapaz. – Respirou sonoramente.

– Quero ajudar-te e fazer de ti um homem²⁹.

La scène représentée ici est loin d'être innocente. Le passage rend bien compte d'une tension érotique explicite, dans laquelle « les contractions », « la chaleur » et la morsure de la laine du pantalon du vieil homme sur la peau de Belchior préfigurent la consommation de l'acte sexuel. Puis, fait symbolique s'il en est, ce passage se termine par une verbalisation du vieil homme, cadrant parfaitement avec la relation homme mûr/jeune éphebe qui avait cours dans l'Antiquité grecque. En effet, la répétition de l'expression « je suis ton ami³⁰ », entrecoupée d'une respiration forte, est prolongée par la phrase sans ambiguïté, « je veux t'aider à être un homme³¹ », renforce l'idée d'une invitation à une relation/initiation homosexuelle, mettant en scène une « dissonance sexuelle³² » assumée. Tout ceci a lieu sans notion d'interdit, « sans conflit », dans une « froide et convulsive certitude, difficile à tromper³³ ». Par ce biais, ces hommes perçoivent et acceptent leur nature duelle/bisexuelle et entrent en dissidence contre les diktats de la masculinité hégémonique. Ils remettent en cause ce que Judith Butler appelle la « construction du corps culturel masculin³⁴ » et la réalité concrète « des actes corporels³⁵ » qui l'accompagnent.

Dans ces conditions, il n'y a rien d'étonnant à ce qu'Agustina Bessa-Luís utilise le terme de « trans-sensualité³⁶ », pour qualifier cette rébellion et transfiguration masculine. Par ce terme, elle rend compte de ce que Judith Butler analyse comme un « mélange des genres », un « *cross-gender* » suggérant que « le genre peut se déplacer au-delà de ce binarisme naturalisé³⁷ ». C'est un aspect qui est mis en lumière dans le texte de *O Mosteiro*, lorsqu'il sera finalement établi que « D. Sébastien était une femme ». C'est ce que laisse entrevoir le narrateur en affirmant que :

29 *Ibid.*, p. 34.

30 *Ibid.*, p. 34.

31 *Ibid.*, p. 34.

32 CUROPOS, Fernando, « *Le Baron de Lavos* ou le premier "portugay" », in *Inverses*, n° 10, 2010, p. 160.

33 BESSA-LUÍS, Agustina, *O Mosteiro*, *op. cit.*, p. 34.

34 « Si le sexe et le genre sont parfaitement distincts, cela implique qu'on peut être d'un certain sexe, mais prendre le genre opposé ; autrement dit, le terme "femme" n'a pas besoin de renvoyer à la construction culturelle du corps féminin comme le terme "homme" n'a pas besoin de traduire des corps masculins. » BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, Éditions La Découverte, 2005, p. 223-224.

35 BUTLER, Judith, *Défaire le genre*, Éditions Amsterdam, Paris, 2006, p. 248-266.

36 « Resta por decifrar a própria natureza da angústia, que está vinculada ao enigma da alma. [...] Por muito que se observe o comportamento humano e se invente [...], a verdade é que alguma coisa nos escapa, [...]. O primeiro passo parece ser o da transensualidade, comum às pessoas deveras solicitadas para uma substância que as defina no mais puro retrato do inconsciente, que outro não temos para nos guiar e merecer. Em D. Sebastião se nos depara esse problema da transensualidade. Vive assexualmente com naturalidade; o seu pudor exacerbado não impede, porém, que tolere a grosseria dos acampamentos, com prostitutas e blasfémias à mistura. O mesmo caso se verifica em Joana D'Arc cuja reserva não tinha carácter místico, mas só pessoal. Michelet diz que ela se chamava Jean, e Tomás de Quincey aventura que ela poderia ter os dois nomes — Jeanne Jean. » BESSA-LUÍS, Agustina, *O Mosteiro*, *op. cit.*, p. 241.

37 BUTLER, Judith, *Défaire le genre*, *op. cit.*, p. 60.

O seu coração, como o da mulher, era um saco de sangue mas não um órgão de soberano. E então Belche chegou ao ponto culminante do seu livro: D. Sebastião era uma mulher. A própria mãe o ignorava, e só raros conheciam alguma coisa da sua conformação. Os pajens que o serviam nem lhe podiam ver os pés descalços; e contou-se que foi morto por não ter consentido que lhe despiassem os alarves as roupas e ficasse nu. E o corpo, ninguém o viu depois de morto, nem o reconheceu. Na História não há outro caso tão estranho e adamantino³⁸.

Cette citation renvoie d'ores et déjà au *gender-crossing* puisqu'elle « désigne une identification avec le “sexe opposé” ou encore la volonté de se faire passer pour le “sexe opposé”³⁹ ». Plus encore, chez Salvador, le père de Belchior, nous retrouvons un cas de fusion de l'Un dans l'Autre⁴⁰. Ainsi, l'évocation de son père par ce dernier ne laisse aucun doute sur son caractère « cross-gender » : « Salvador sabia que ele se tornara impotente; lentamente, os seus testículos tinham sido envolvidos por uma membrana como um útero, e ele morreria dessa gravidez maligna, mantida em segredo até ao diagnóstico dos colegas⁴¹. »

Dans de tels passages, la différence radicale entre les sexes est abolie, remettant en question l'idée d'une masculinité monolithique, révélant ainsi un visage remodelé et ambivalent de la masculinité. Cet aspect est le point de départ d'un postulat, celui d'une ressemblance entre les sexes.

« Queering » Agustina

En effet, c'est justement ce mélange des genres qui fait que, dans les romans d'Agustina Bessa-Luís, la noblesse et la grandeur des hommes se situent précisément là où on ne les attend plus, à savoir dans leur beauté fatale. Preuve que, comme l'affirmait Roland Barthes, « la meilleure des subversions consiste [...] à défigurer les codes, plutôt qu'à les détruire⁴² ».

Si, selon Georges Vigarello, l'homme se doit d'être « plus “terrible” que beau⁴³ », les figures masculines de notre auteure n'ont en général rien du guerrier « hirsute et martial⁴⁴ » ; bien au contraire, ils sont, pour la plupart, raffinés et dotés d'une extrême beauté. L'une des descriptions les plus achevées de la masculinité, pouvant servir d'étalon maître pour les canons esthétiques

38 BESSA-LUÍS, Agustina, *O Mosteiro*, op. cit., p. 168.

39 BUTLER, Judith, *Défaire le genre*, op. cit., p. 285.

40 « L'humanité bisexuelle rapproche les sexes jusqu'à la plus grande ressemblance possible. Ce faisant, elle permet l'expression de toutes les différences personnelles. [...] d'une multiplicité d'individualités qui à la fois se ressemblent et se distinguent par toutes sortes de nuances. ». BADINTER, Elisabeth, *L'Un est l'Autre*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1986, p. 294.

41 BESSA-LUÍS, Agustina, *O Mosteiro*, op. cit., p. 161.

42 BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, p. 187.

43 Nous reprenons ici le titre de l'un chapitre de VIGARELLO, Georges, *Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 29.

44 *Ibid.*, p. 30.

concernant les personnages masculins de l'auteure, se trouve déjà dans *A Sibila*. En effet, dans une scène, la jeune Germa découvre pour la première fois Custódio, le jeune protégé de Quina :

Depois, contemplando o rapaz, ela disse para consigo, cheia de curiosidade e estranheza: “Ele é espantosamente belo! Belo e fatal!” Assim era. Quase adolescente, possuía a graça de um efebo um tanto selvagem, no expectante do gesto, no movimento da cabeça que se adianta para escutar [...]. A vulgaridade dum lábio espesso demais, da fronte saliente e obtusa, era atenuada pela auréola fulva dos cabelos, não riçados, não quebrados com essa negligência sábia da natureza, mas autêntica crina, brilhante e áspera, cortada à altura das orelhas e que lhe acompanhava os movimentos como uma pesada madeixa de seda cujo leve e contínuo oscilar provoca uma impressão poética, musical, extenuante⁴⁵.

Outre la poésie qui se dégage de la description du jeune personnage, la « beauté fatale » qui le caractérise, possède quelque chose d'instinctif, révélant une forme de décontraction ou d'animalité (« crinière »). La beauté n'est pas ici apparat ; bien au contraire, elle émane naturellement du personnage, sans effets de construction, dépassant en cela le clivage féminité=beauté. Ceci a pour résultat d'ouvrir le spectre de la beauté masculine, en « suggérant la nécessité de transcender les genres et de refuser les clichés⁴⁶ ». En cela, l'auteure rompt encore avec les diktats pesant sur la virilité des hommes et fait de la beauté raffinée de ses héros une « beauté désinhibée⁴⁷ ». Mieux encore, elle envisage cette beauté dans « un régime d'égalité⁴⁸ ». Par conséquent, comme le suggère Georges Vigarello, « la beauté, ne définissant plus un genre, peut être cultivée et même revendiquée par les deux. Elle s'est émancipée du spectre de “la force” ou de la “faiblesse”, de celui de la “valorisation” ou de la “dévalorisation”, devenant “beauté illimitée” [...]»⁴⁹.

Un autre aspect renforce cette porosité des frontières entre les genres. En effet, la plupart des personnages de papier, tels que Duarte, Tio Anton, Xavier dans *O Concerto dos Flamengos* ou encore Abel, le frère de Quina (*A Sibila*), sont marqués par une recherche du raffinement vestimentaire, renvoyant clairement à l'image d'une masculinité déjà ambiguë, celle du dandy. Ainsi, qu'il s'agisse d'Abel ou encore du beau Duarte qui « ne trompait personne avec ses costumes en soie et sa bague qui ressemblait à une chevalière⁵⁰ », tous possèdent des traits et des attitudes de dandy. Ils cherchent par une attention esthétique portée au corps ce qu'Alain Montandon définit comme « le retournement et l'inversion du regard⁵¹ ». Ainsi, le regard que Quina porte sur son frère ne trompe pas, elle perçoit bien son goût pour le luxe et l'importance du détail raffiné et précieux dans sa tenue :

De novo Quina remoeu os seus medos, muito impressionada por aquele luxo do irmão, os seus coletes de piqué com botões de oiro e madrepérola,

45 BESSA-LUÍS, Agustina, *A Sibila*, Lisboa, Guimarães Editora, 1954, p. 142.

46 VIGARELLO, Georges, *Histoire de la beauté...*, op. cit., p. 236.

47 *Ibid.*, p. 235.

48 *Ibid.*, p. 233.

49 *Ibid.*, p. 233.

50 BESSA-LUÍS, Agustina, *O Concerto dos Flamengos*, op. cit., p. 112.

51 MONTANDON, Alain, *L'honnête homme et le dandy*, Éditions GNV, Tübingen, 1993, p. 242.

as suas relações e o fervor súbito em remodelar a casa, erguer dependências novas, rasgar terraços, instituir novidades. A mãe ria-se [...]. Abel continuava, para ela, o benjamim bonito, de pele clara, que fazia lembrar o pai⁵².

En effet, le terme « piqué », en français dans le texte, qualifiant son gilet, ou encore des matières telles que l'or et la nacre, attestent de la recherche vestimentaire et donc de l'attention toute particulière qu'il porte à son apparence. En définitive, ce « porté beau » et cette sophistication sont, chez les figures du masculin, le signe d'« une volonté de distinction et de démarcation⁵³ » jetées aux yeux du monde. Plus encore, nous ajouterons que ces aspects sont l'expression d'une différence personnelle « malléable ». Ceci a pour résultat de contredire les effets d'ombre qui semblaient frapper les personnages masculins, car cette transfiguration personnelle imprime dans l'espace des romans une présence fulgurante et ambiguë.

Enfin, les romans de l'auteure s'inscrivent bel et bien dans une « pensée *queer* », car ses personnages masculins sont les précurseurs, dans la littérature portugaise, d'une nouvelle identité, celle que Marilyn Roxie qualifie de « Gender-queer », à savoir « un genre pour lequel ni "homme" ni "femme" ne sont des descriptions adéquates⁵⁴ ». Dans la périphérique « Ocidental praia lusitana », où les traces d'un vécu dictatorial et d'une dictature du genre sont encore extrêmement visibles, et dont la violence domestique n'est qu'une des conséquences, les textes d'Agustina Bessa-Luís laissent apparaître un très contemporain « gender-fucking » à la fois salutaire et révolutionnaire.

Bibliographie

BADINTER, Elisabeth, *XY – de l'identité masculine*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1995.

–, *L'Un est l'Autre*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1986.

BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971.

BEAUVOIR, Simone de, *Le Deuxième Sexe*, « L'expérience vécue », Tome II, Paris, Gallimard, 2002.

BESSA-LUÍS, Agustina, *O Comum dos Mortais*, Lisboa, Guimarães Editora, 1998.

–, *Um Cão que Sonha*, Lisboa, Guimarães Editora, 1997.

–, *O Concerto dos Flamengos*, Lisboa, Guimarães Editora, 1990.

–, *O Mosteiro*, Lisboa, Guimarães Editora, 1980.

52 BESSA-LUÍS, Agustina, *A Sibila*, op. cit., p. 62.

53 MONTANDON, Alain, *L'honnête homme et le dandy*, op. cit., p. 239.

54 ROXIE, Marilyn, « O que é gênero queer? », in *Coletivosafira.org/materiais*, Salvador, maio 2013. 10 octobre 2014 <<https://we.riseup.net/assets/138108/O%20que%20é%20gênero%20queer.pdf#page4>>.

–, *A Sibila*, Lisboa, Guimarães Editora, 1954.

BOURCIER, Marie-Hélène, *Queer zone 3*, Paris, Éditions Amsterdam, 2011.

BUTLER, Judith, *Défaire le genre*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.

–, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, Éditions La Découverte, 2005.

CUROPOS, Fernando, « *Le Baron de Lavos ou le premier “portugay”* », in *Inverses*, n° 10, 2010.

HERITIER, Françoise, *Hommes, Femmes : la construction de la différence*, Paris, Éditions Le Pommier, 2010.

–, *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*, Vol. I, Éditions Odile Jacob, Paris, 1996.

JORGE, Lídia, « *A perspectiva da maga* », in *Revista Ler*, Lisboa, Janeiro de 2009.

LENTINA, Alda Maria, *Agustina Bessa-Luís et l'écriture de l'Histoire*. Thèse de Doctorat en portugais, Université Paris-Sorbonne – Paris IV, le 03 décembre 2012.

MONTANDON, Alain, *L'honnête homme et le dandy*, Tübingen, Éditions GNV, 1993.

ROXIE, Marilyn, « *O que é gênero queer?* », in *Coletivosafira.org/materiais*, Salvador, maio 2013. 10 octobre 2014 <<https://we.riseup.net/assets/138108/O%20que%20é%20gênero%20queer.pdf#page4>>.

SHOWALTER, Elaine, *Hystories. Hysterical Epidemics and Modern media*, London, Picador, 1998.

TIN, Louis-Georges, *L'invention de la culture hétérosexuelle*, Paris, Éditions Autrement, 2008.

VIGARELLO, Georges, *Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

WITTIG, Monique, *La Pensée straight*, Paris, Éditions Balland, 2001.

Diversidade sexual na telenovela brasileira: avanços estéticos polêmicas midiáticas

Tânia Montoro

Universidade de Brasília

Resumo: Ao longo de 52 anos de história, a televisão brasileira desenvolveu uma estrutura original, combinando propriedade comercial com diferentes formas de intervenção estatal. A ficção seriada televisiva, a telenovela, um gênero folhetinesco e com muito sucesso no Brasil, tem possibilitado uma autonomia para a indústria nacional do audiovisual, uma vez que a TV brasileira produz a maior parte da programação exibida em horário nobre (das 20 às 22 horas). Este artigo demonstra, por meio da análise da estrutura narrativa, que mesmo apoiada no tripé família, propriedade e consumo, existem novidades na telenovela nos últimos dez anos particularmente, com relação à representação de gênero. Identifica-se a criação de tramas e personagens que assumem a homossexualidade, o lesbianismo, a bissexualidade e, ao deslocar conteúdos que pertenciam à esfera privada para

o domínio público, operam também em sentido inverso, saturam o espaço público com temas restritos à intimidade.

Palavras-chave: gênero, teoria *queer*, telenovela brasileira, representação audiovisual.

Résumé : Au long de ses 52 années d’histoire, la télévision brésilienne a développé une structure originale, mélangeant télé privée et diverses formes d’intervention publique. Les séries télé, les *telenovelas*, un genre de feuilleton télé très populaire au Brésil, a rendu possible l’autonomie pour l’industrie nationale de l’audiovisuel puisque la TV brésilienne produit la plupart de la programmation audiovisuelle diffusée en *prime time* (de 20 à 22 heures). Cet article démontre, au moyen de l’analyse de la structure narrative, que bien qu’en s’appuyant sur la trilogie famille,

propriété et consommation, il y a des nouveautés dans les *telenovelas*, de ces dernières dix années tout particulièrement, en ce qui concerne les représentations genrées. Les scénaristes incorporent dans la trame de leurs scénarios des personnages qui assument leur homosexualité, tant masculine que féminine, leur bisexualité, et

en déplaçant des contenus qui appartenait à la sphère privée dans le domaine public, ces scénarios opèrent en sens inverse; ils saturent l'espace public de thèmes restreints à la sphère intime.

Mots-clés : genre, théorie *queer*, feuilletons brésiliens, représentation audiovisuelle.

As questões de gênero sempre permearam nosso trabalho acadêmico e a prática política. E dela deriva o interesse pelos estudos feministas, os estudos *gays* e lésbicos e a teoria *queer* que são campos teóricos e políticos marcados por afinidades e alianças e, ao mesmo tempo, atravessados por debates e convergências que se tornam gatilho para fundamentar uma teoria eivada de articulações e ancoragens desde a perspectiva teórica, na medida em que ela leva a assumir o caráter construído e incompleto, a provisoriedade e a instabilidade de todas as identidades sexuais e de gênero. Passamos a duvidar, cada vez mais, que alguma instância ou grupo seja o portador da verdade, e admite-se que possam coexistir (e se confrontar) muitas verdades.

Entende-se que estes campos teóricos dos estudos feministas e da teoria *queer* vêm promovendo novas políticas de conhecimento cultural e é por esta via que transitamos no desenvolvimento desta argumentação.

Uma política de conhecimento implica privilegiar um modo de conhecer, o que envolve, por sua vez, decisões sobre o que conhecer, como e porque conhecer. Os estudos feministas e a teoria *queer* vêm promovendo uma nova articulação entre sujeitos e objetos do conhecimento. Não são apenas novos temas ou novas questões levantadas. É muito mais que isso. Porque é um desafio ao monopólio masculino, branco e heterossexual da ciência e das leis, porque colocam questões perturbadoras quando falam da experiência vivida, das suas histórias de vida, do mundo privado e do cotidiano, das relações amorosas, da maternidade e paternidade, dos novos arranjos familiares, sobre erotismo e prazer, reinventando técnicas de investigação e de produção do conhecimento, valorizando o sujeito e sua história, e reinventando uma nova *episteme*. Como afirma Louro sobre os elementos significativos que o movimento político e a teoria *queer* promovem:

A expressão (*queer*) indica o espaço da diferença que não quer ser integrada: uma diferença constituída por sujeitos que se colocam contra a normatização venha de onde vier, ou seja, que se colocam contra a evidente normatização da chamada sociedade “mais ampla” e no campo teórico seguirá direção semelhante uma vez que os estudos *queer* se expressam de forma mais desconstrutiva do que propositiva. Desses teóricos e teóricas, não seria muito razoável imaginar a formulação de um corpo organizado

de enunciados ou um conjunto de ideias coerentes e derivativas. Em lugar disso, o debate, a provocação mútua um movimento de trânsito, do estar entre¹.

Como sabemos, a incorporação das teorias e estudos feministas no espaço acadêmico foi impulsionada por diferentes disciplinas num exercício excepcional de transversalidade na produção de conhecimento, particularmente marcado pelos *Cultural Studies* da Comunicação que promoveram uma nova articulação que desafia a noção de centro, e que volta sua atenção para pensar as margens, as fronteiras e seus atravessamentos, afirmando que as diferenças, o heterogêneo, o transitório, vivem e constituem a pós-modernidade. Para Hutcheon, “as políticas de identidade e as que se auto denominam pós-identitárias (como a teoria *queer*) não são apenas constitutivas da pós modernidade. Na verdade, se poderia dizer que são elas que tornaram (e tornam possível) a pós modernidade²”.

Desta forma, os estudos *queer* escapam da lógica que rege o limite do pensável, em termos de gênero, uma vez que admite a ideia de multiplicidade que transgride as forças da univocidade que engendram o campo da normalidade. Campo este tangenciado de desigualdades, exclusões, verdades e normas. O movimento ou teoria *queer* quer assegurar o lugar da subversão, questionar e romper limites, suspeitar da coerência, desarrumar a casa e o conhecimento. Estranhar sempre! Sujeitos descontínuos, incoerentes, mutantes, como diz Butler³, ou seja, aqueles que não se conformam às normas de inteligibilidade cultural e expressam um pensamento vivo, na medida em que questionam o estabelecido.

Em uma reflexão crítica sobre os estudos feministas em televisão, cinema e publicidade eletrônica, Leyva e Olaizola apontam que a normatização de certo enfoque em estudos de gênero na investigação acadêmica prolifera e estão desconectados de uma base teórica crítica. “Utiliza-se os estudos de gênero como um espaço cômodo para estudar as desigualdades das mulheres frente aos homens. Mas reforça a dicotomia gênero/sexo que pressupõem uma interpretação biológica da cultura⁴”. Não articula a análise de gênero com raça, etnicidade, classe social e sexualidade. Normatiza os estudos feministas como estudos de gênero, produzindo uma neutralização das análises e uma harmonia entre igualdade e democracia. Desta forma, os estudos de gênero incluem o estudo da mulher dentro de um marco de estudos das minorias ou da comunicação e cultura e, ainda, da comunicação e recepção ou das análises de produtos culturais a fim de identificar os significados convencionados.

Diferentes teóricos sugerem a produtividade do deslizamento do terreno da sexualidade para outros terrenos, convencidos de que, como afirma Eve Sedgwick⁵ a linguagem da sexualidade não apenas se intersecta com outras linguagens e relações mas as transforma. Há uma promessa política subversiva no movimento *queer* uma vez que reside no questionamento dos múltiplos siste-

1 LOURO, Guacira Lopes, “O estranhamento queer”, in *A construção dos corpos*, Tania Navarro Swain; Cristina Stevens (orgs.), Florianópolis, Editora Mulheres, 2008, p. 143.

2 HUTCHEON, Linda, *Poéticas do pós modernismo: História, teoria, ficção*, Rio de Janeiro, Imago, 1991, p. 34.

3 Cf. BUTLER, Judith “Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo”, in *O corpo educado. Pedagogias da sexualidade*, Guacira Lopes Louro (org.), Belo Horizonte, Editora Autêntica, 1999.

4 LEYVA, Maria José Sanchez; OLAIZOLA, Alicia Reigada, *Crítica feminista y comunicación*, Comunicación social ediciones y publicaciones, Sevilla, 2007, p. 7.

5 SEGDWICK, Eve, “Epistemology of closet”, in *The Lesbian and Gay Studies Reader*, Henry Abelove; Michele Aina Barale; David M. Halperin (orgs.), New York/London, Routledge, 1993, p. 45-61.

mas de dominação que antagonizam a esfera pública e privada. Tal como sugere o autor, é possível entender o *queer* como uma metáfora sem referente fixo.

Como afirma Louro⁶, por certo a sexualidade não se constitui num campo externo a outros modos de diferença como as de raça, etnicidade, nacionalidade, religião ou classe. Se compreendermos a normatização – em seu sentido mais amplo – como um lugar de violência social, admitiremos que todos esses campos (e ainda outros) podem se valer produtivamente das perturbações e da subversão *queer*.

Segundo uma ampla revisão dos estudos *queer* nos últimos 30 anos, Vecho e Schneider⁷ destacaram que a maior parte dos estudos provém do Canadá, Estados Unidos, Suécia, Bélgica, Reino Unido e Dinamarca.

Examinar a construção de identidades de gênero dentro da narrativa seriada ficcional da televisão brasileira, particularmente, no estudo das telenovelas – premiadas mundo afora, distribuídas e vendidas para mais de 40 países, nos oferece a possibilidade de tomar o espaço da visibilidade em sua intimidade, nos dramas e nas tramas das histórias das heroínas e vilões de um país desigual, múltiplo, sensual, que transita entre o urbano e rural, que ancora na diversidade seu maior patrimônio imaterial. A telenovela das oito horas no Brasil é um hábito de consumo audiovisual totalmente incorporado ao comportamento cotidiano do brasileiro. Decorre daí a relevância em examinar a forma como a televisão vem sendo incorporada no cotidiano das pessoas e como o cotidiano vem sendo revelado e incorporado na televisão com o intuito de identificar personagens e sistemas de representação de normatização, tomando uma programação específica (um canal de TV) e um produto audiovisual singular (a telenovela brasileira contemporânea), em sua relação com o universo simbólico das questões amplas dos estudos *queer*, e dos estudos feministas de acento culturalista.

Especificidades da TV no Brasil

Para criar e manter uma audiência fiel, a rede Globo gerou uma rotina complexa de procedimentos de pesquisa que alimenta uma interlocução. Informações recolhidas com os telespectadores por meio de grupos de discussão geram respostas como novidades na programação e *spin offs*⁸ capazes de surpreender, cativar e estimular a repercussão. No caso das telenovelas, novidade significa apresentar novos cenários, modas, trilhas sonoras, inovações tecnológicas e “temas polêmicos”. E podemos afirmar que a homossexualidade é um destes temas porque, de forma embrionária desde a década de 80, o assunto começa a aparecer nas tramas das telenovelas. De forma velada, somente como um índice, como forma de tangenciar a questão.

6 LOURO, Guacira Lopes, “Os estudos feministas, os estudos gays e lésbicos e a teoria *queer* como política de conhecimento”, in *Imagem e diversidade sexual – Estudos da homocultura*, Livro do Congresso da ABEH, Denilson Lopes (org.), São Paulo, Nojosa Edições, 2004, p. 25.

7 Cf. VECHO, Olivier; SCHNEIDER, Benoît, “Homoparentalité et développement de l'enfant : bilan de trente ans de publications”, *Psychiatrie de l'enfant*, vol. 48, n° 1, 2005, p. 271-328.

8 *Spin offs* - são produtos como livros, CDs, peças de roupa, *cards*, videogames, blogs, etc., veiculados em uma mídia, mas que replicam em outras.

A família brasileira vem passando por transformações singulares ao longo das últimas três décadas requerendo que, no plano jurídico e legal, não exista um sentido unívoco acerca do que é família.

Neste sentido, as telenovelas têm constituído um importante material para os estudos das ciências sociais em função de ser um campo aberto para a compreensão de como as subjetividades são construídas e apresentadas ao telespectador. Para além de seu valor artístico, ligado à dramaturgia, tal como o teatro, o cinema e outras manifestações, a telenovela constitui uma ferramenta de criação e transmissão de crenças e costumes, de normas, de modos de ser e de viver, de um *ethos*, portanto. Moldada pela visão da classe média, a telenovela é responsável por trazer novidades às casas dos telespectadores que não possuem outras formas de entretenimento além de ser um retrato – nem sempre fiel – da sociedade, fortemente influenciada pela cultura de massa. Para Jakubaszko:

O processo de aceitação da telenovela enquanto objeto de estudo científico se fez de modo bastante lento e repleto de desafios, conflitos e controvérsias. Romper com o pensamento predominante de que ela seria um produto de pouca importância, menor em termos artísticos, e quase sempre descrito como alienante, foi a tarefa de muitos estudos a ela dedicados. [...] Pode-se dizer hoje que já existe, no meio acadêmico, consenso sobre a relevância e a necessidade de empreender, das mais diversas formas, investigações acerca da produção, circulação e recepção e consumo das telenovelas. Não é mais possível negar a influência e a penetração deste produto na vida cotidiana dos brasileiros e latino americanos⁹.

Considerando a telenovela como campo de investigação das manifestações discursivas do espaço social e como produto de determinado contexto cultural e do desenvolvimento humano em um contexto específico, pincela-se o universo *queer* presente na telenovela.

A telenovela *Amor à vida* e o primeiro beijo *gay* da TV brasileira

A telenovela da rede Globo de televisão *Amor à vida*, exibida às 21 horas em cadeia nacionalmente entre 20 de maio de 2013 a 31 de janeiro de 2014 pela maior rede de televisão do país, criada por Walcyr Carrasco, com produção dos reconhecidos profissionais da teledramaturgia de televisão Wolf Maia e Mauro Mendonça Filho, estreou o primeiro beijo *gay* da televisão brasileira.

Em linhas gerais, podemos assim resumir que, em primeiro plano, está a rica família Khouri, um modelo de família feliz, formada pelo médico e patriarca César (Antônio Fagundes), sua mulher Pilar (Susana Vieira) e os filhos Félix (Mateus Solano) e Paloma (Paola Oliveira). Sob

9 JAKUBASZKO, Daniela, *A construção dos sentidos da masculinidade na telenovela A Favorita: um diálogo entre as representações da masculinidade e as manifestações discursivas do ambiente social brasileiro*, Tese de doutorado, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2010, p. 15.

as aparências, porém, escondem-se segredos alimentados por mágoas, ciúmes, ambições e falta de afeto. *César* e *Pilar* parecem um casal em harmonia. Ela, dermatologista, largou a profissão para cuidar da família, é apaixonada pelo médico-marido, não consegue imaginar sua vida sem ele. Por amor, sempre relevou os casos extraconjugais do marido, diretor-presidente de um hospital, um dos núcleos principais da história. Um desses casos amorosos do patriarca da família vira determinante para uma série de reviravoltas na trama.

Mas é sobre o personagem *Félix*, que de vilão passa a mocinho, que se nutre esta reflexão. Homossexual, ferino, irônico e extremamente divertido, *Félix* é o grande destaque da trama. O personagem percorre uma trajetória que vai de vilão a mocinho da narrativa com direito a redenção no final da trama.

Logo no primeiro capítulo da história, *Félix* diz a que veio, mostrando do que é capaz em nome da ambição: joga a sobrinha – filha recém-nascida de sua irmã Paloma, em uma caçamba de lixo, sem resquícios de piedade, e ainda a apelida de “ratinha” – isto após abandonar a irmã *Paloma*, desfalecida e à beira da morte, no chão de um bar.

Félix é casado com *Edith* (Bárbara Paz) com quem tem um filho, *Jonathan* (Thales Cabral). Mas tudo não passa de aparência. Embora *Edith* demonstre amá-lo de verdade, *Félix* formou aquela família para agradar ao pai e camuflar sua homossexualidade. Ele maltrata o filho e, secretamente, tem encontros com um namorado, *Anjinho* (Lucas Malvacini).

No decorrer dos capítulos, sua ficha criminal só aumenta. Superfatura contratos de fornecedores, rouba dinheiro do hospital, paga seu motorista para provocar um acidente de trânsito contra um dos médicos (diretor do hospital) – que estava atrapalhando seu ambicioso caminho; fica com quantia substantiva de dinheiro de uma amiga que pediu que ele aplicasse no mercado financeiro, manipula para que a irmã seja presa por tráfico de drogas, rompe com o pai e consegue provas de que este desviava dinheiro do hospital, conseguindo destituí-lo da presidência.

César nunca demonstrou afeto pelo filho, e nunca o aceitou como ele era. No passado, temendo que ele assumisse sua homossexualidade, contratou *Edith* – uma garota de programa – com quem costumava se encontrar, para se aproximar do rapaz. Os dois se casaram. Mais tarde na trama, *Edith*, cansada das traições de *Félix* com *Anjinho*, revela diante de toda família que ele era *gay* e que tem um amante. *César* não perdoa o filho, e a relação dos dois piora ainda mais, a ponto de o médico exigir que o filho reprima sua sexualidade se quiser continuar trabalhando no hospital e não ser deserdado. Ao longo da novela, fica claro que *César* não é o modelo de homem que aparentava ser no início da trama. O personagem se revela preconceituoso, homofóbico e antiético.

Outro segredo vem à tona: *Pilar* teve dois filhos, *Cristiano* e *Félix*, mas o primeiro morreu afogado na piscina da casa. *Márcia* (Elizabeth Savala), que à época trabalhava como babá das crianças, foi acudir *Félix* e não viu que a outra criança se afogava. Denunciada por *Pilar*, foi presa e ficou muitos anos no presídio.

Até então o grande vilão da trama, *Félix* é expulso da casa dos pais, passa a ser odiado pela irmã e perde tudo que tem. Menos o humor. Ele é acolhido pela ex-empregada, a única que se dispõe a ajudá-lo e passa a vender *hot dog* na rua 25 de março, uma das mais populares de *São Paulo*, com direito a camisa amarrada na cintura e flor vermelha no cabelo.

Félix ajuda *Niko* a enfrentar as armações de sua ex-namorada *Amarilis* (Danielle Winitis) para roubar seu filho, e os dois se transformam em mocinho e mocinha da história, com direito a

torcida do público para que o romance se concretize. Paralelamente, a mãe de *Félix – Pilar* – perdoa o filho e aceita que ele volte para casa, desde que procure todos que prejudicou e revele e desculpe das maldades. E é o que ele faz.

Em seguida, ele se une à irmã, *Paloma*, para salvar o pai das garras da nova esposa (esta a vilã verdadeira da telenovela) embora o pai *César* insista em desprezá-lo, confirmando que tem vergonha por ele ser homossexual e chegando a dizer que preferia que ele, e não o irmão, tivesse morrido afogado. *Félix* continua amando o pai e faz o que pode para ajudá-lo. E ele consegue desmascarando a vilã *Aline* (novo caso do pai).

Nos capítulos finais, para surpresa de todos, *Edith* revela que *Jonathan* é mesmo filho de *Félix*, e não de *César*, e que só havia mentido para se vingar do ex-marido. Aqui percebemos então que o estranhamento *queer* apresenta-se com força virulenta, uma vez que o homossexual se torna bissexual? Ou que o pai adúltero é patriarca, vestido de normalidade e é aquele que mais comete insanidades não considerando nem a família e muito menos sua ética profissional. Portanto, pai e filho, mesmo vivendo sexualidades distintas, têm em comum o afeto.

Félix e *Nico* chegam ao final da trama morando juntos em uma casa de praia, cuidando dos filhos de *Nico* e também de *César* – pai de *Félix* – cego que se encontra numa cadeira de rodas. Na sequência final, *César* chama *Félix* de filho e diz que o ama muito. É a última cena da telenovela, ao som da quinta sinfonia de *Mahler*. No capítulo final, acontece o tão esperado beijo homossexual da televisão brasileira. 90 por cento de televisores ligados num sábado à noite.

Além da questão da homossexualidade, o personagem comporta outros estranhamentos: é inteligente e debochado, e do tipo que perde um amigo, mas não perde a piada.

Como sublinha Donna Haraway, os corpos são apenas “projetos de fronteira”¹⁰ que se materializam de acordo com as práticas e as normas que nos são impostas ou às quais nos assujeitamos.

Gayle Rubin¹¹ apresenta um modelo teórico-descritivo que aborda uma série de pluralidades sexuais, mostrando uma distribuição desigual de poder e de legitimidade entre formas de relações e vivências, sublinhando que os atos, as práticas e as escolhas sexuais nas sociedades ocidentais realizam-se no interior de um sistema hierárquico de valorização sexual (*sexual value system*). No nível mais valorizado, estaria a sexualidade heterossexual praticada no âmbito do matrimônio, visando a reprodução. A esse padrão seguiriam outras configurações escalonadas na hierarquia valorativa em posição decrescente: casais heterossexuais monogâmicos que não formalizam a união; solteiros com vida sexual ativa; casais estáveis homossexuais masculinos ou femininos; homossexuais solteiros sem vida promíscua; homossexuais solteiros com vida promíscua; fetichistas; transgêneros; travestis; *drag queens*; *drag kings*; sexo pago; sexo inter-geracional.

Uma retórica da integridade imaculada abre caminho para gramáticas miscigenadas e para metáforas misturadas. Estas novas narrativas seriadas da televisão apresentam outros ritmos históricos, outras estruturas de combinação de imagens e sonoridades e outras atitudes em relação ao corpo e à espiritualidade. Ao incorporar tradições modernizantes, elas problematizam dicotomias simplistas, tais como o tradicional e o moderno, realista e modernista, vanguardistas ou massivas,

10 HARAWAY, Donna J., *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*, Valencia, Ediciones Catedra, 1991, p. 345.

11 RUBIN, Gayle, “El tráfico de mujeres: notas sobre la «economía política» del sexo”, *Nueva Antropología*, México, vol. VIII, nº 30, 2003, p. 95-145.

feminino ou masculino, permitindo que se instale uma natureza de multipista pela capacidade de orquestrar histórias múltiplas, até contradições em uma perspectiva de temporalidades no território do espaço diegético.

Considerações finais

A teoria *queer*, ao se assumir, desde as origens, como uma possibilidade simultaneamente teórica e política, desmascara os regimes de poder baseados no discurso sobre subjetividades e sexualidades, e, ao mesmo tempo, procura ultrapassá-los, dando visibilidade às identidades de gênero, até então abjetas, para que estas possam ser socialmente integradas na vivência cotidiana.

Por meio dos estudos de cinema e televisão, observa-se que diferentes tipos de representações referentes à temática da construção de identidades heterodoxas vêm permeando conteúdos narrativos em programas, seriados, filmes e telenovelas e contribuem para uma maior aproximação do espectador ao tema, colocando na agenda pública questões de gênero confinadas ao espaço individual.

Com uma combinação de notícia e ficção, as telenovelas acenam com a utopia de um espaço público totalmente visível aberto à interação generalizada.

A telenovela no Brasil tem provocado fissuras ao dialogar com a estrutura de poder à qual está indissociavelmente submetida, por meio da repetição e da ressignificação, cada vez mais frequentes, de seres e relações comumente considerados abjetos. Por seu caráter lúdico, e em função do hábito de consumo cultural, a telenovela tem sido um vetor importante na difusão de sexualidades e identidades não legitimadas pelo discurso heteronormativo, uma vez que o meio audiovisual é uma das ferramentas de expressão que mais sinalizam publicamente estas vivências identitárias involucradas no espaço privado, auxiliando na abertura de um debate político que incomoda os interesses daqueles que promovem os regimes de subordinação.

Bibliografia

BOURDIEU, Pierre, *Language and symbolic power*, Cambridge, Harvard University Press, 1991.

BUTLER, Judith, “Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo”, in *O corpo educado. Pedagogias da sexualidade*, Guacira Lopes Louro (org.), Belo Horizonte, Editora Autêntica, 1999.

HARAWAY, Donna J., *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*, Valencia, Ediciones Catedra, 1991.

HUTCHEON, Linda, *Poéticas do pós modernismo: História, teoria, ficção*, Rio de Janeiro, Imago, 1994.

- JAKUBASZKO, Daniela, *A construção dos sentidos da masculinidade na telenovela A Favorita: um diálogo entre as representações da masculinidade e as manifestações discursivas do ambiente social brasileiro*, Tese de doutorado, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2010.
- LAURETIS, Teresa de, “A tecnologia do gênero”, in *Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura*, Heloísa Buarque de Hollanda (org.), Rio de Janeiro, Rocco, 1994.
- LEYVA, Maria José Sanchez; OLAIZOLA, Alicia Reigada, *Crítica feminista y comunicación*, Sevilla, Comunicación social ediciones y publicaciones, 2007.
- LOURO, Guacira Lopes, “O estranhamento queer”, in *A construção dos corpos*, Tania Navarro Swain; Cristina Stevens (orgs.), Florianópolis, Editora Mulheres, 2008.
- , “Os estudos feministas, os estudos gays e lésbicos e a teoria *queer* como política de conhecimento”, in *Imagem e Diversidade Sexual – Estudos da Homocultura, Livro do Congresso da ABEH*, Universidade de Brasília, 2004.
- RUBIN, Gayle, “El tráfico de mujeres: notas sobre la «economía política» del sexo”, *Nueva Antropología*, México, vol. VIII, nº 30, 2003, p. 95-145.
- SEGDWICK, Eve, “Epistemology of closet” in Henry Abelove; Michele Aina Barale; David M. Halperin (orgs.), *The lesbian and gay studies reader*, New York/London, Routledge, 1993.
- VECHO, Olivier; SCHNEIDER, Benoît, “Homoparentalité et développement de l’enfant : bilan de trente ans de publications”, *Psychiatrie de l’enfant*, vol. 48, nº 1, 2005, p. 271-328.

O Cu (de) Preciado — estratégias cucarachas para não higienizar o queer no Brasil

Larissa Pelúcio

Universidade Estadual Júlio de Mesquita filho – UNESP

Resumo: Desde que aportou no Brasil no início deste século, sobretudo via obra da filósofa Judith Butler, a teoria queer tem sido seguida, criticada, contestada e pouco problematizada em suas implicações epistemológicas mais profundas. Ainda que se tenha, nacionalmente, empreendido significativos e consistentes debates sobre os aportes que esta vertente dos saberes subalternizados tem suscitado, ainda são poucas as discussões que procuram pensar nessas contribuições no contexto específico brasileiro, no qual as categorias de gênero, sexualidade, raça/etnia, se interconectam de maneira singular, configurando experiências muito distintas daquelas discutidas por autoras e autores estrangeiros filiados a esta corrente. A provocação aqui é de pensar antropofagicamente, buscando nessa reflexão diálogos frutíferos com os feminismos, as leituras pós-coloniais, com ênfase naquelas pensadas

a partir da realidade latino-americana, na tentativa de tencionar nossas produções – pensadas a partir de realidades locais – diante de questões que também são transnacionais. Mais que traduções do “queer”, a ideia aqui é pensar em uma teoria informada por essas produções, mas que ouse se inventar a partir de questões próprias de nossa experiência marginal. Nesta apresentação, tomo a curta, mas intensa, produção do antropólogo argentino Néstor Perlongher como um dos marcos para a elaboração de uma “teoria cu” latino-americana, mas, sobretudo brasileira, produzida fora dos regimes falocêntricos e heteronormativos da ciência canônica.

Palavras-chave: teoria queer, teoria cu, epistemologias do Sul, Néstor Perlongher.

Résumé : Dès qu'elle a débarqué au Brésil au début de ce siècle, via les travaux de la philosophe Judith Butler, principalement, la théorie queer a été suivie, critiquée, contestée et peu problématisée dans ses implications épistémologiques les plus profondes. Bien que l'on ait, au niveau national, entrepris d'importants et solides débats sur les apports que ce versant des savoirs subalternisés a suscité, les discussions qui cherchent à réfléchir à ces contributions dans le contexte spécifique du Brésil sont encore peu nombreuses. Or, les catégories de genre, sexualité, race/ethnie, s'y interconnectent de manière particulière, configurant des expériences très distinctes de celles discutées par des auteures et auteurs étrangers issus de ce courant. Notre provocation réside ici à penser anthropophagiquement, et chercher dans notre réflexion de fructueux dialogues avec les théories féministes, les lectures post-coloniales,

et tout particulièrement celles pensées à partir de la réalité latino-américaine, dans le but de mettre sous tension nos productions – pensées à partir de réalités locales – face à des questions qui sont également transnationales. Plus que traduire le « queer », l'idée est de réfléchir à une théorie en tenant compte de ces productions intellectuelles, mais une théorie qui ose s'inventer à partir de questions propres à notre expérience marginale. Dans notre article, nous prenons la courte, mais intense, production de l'anthropologue argentin Néstor Perlongher comme l'une des bases pour l'élaboration d'une « théorie cul » latino-américaine, mais surtout brésilienne, produite en dehors des régimes phallogocentriques et hétéronormatifs de la science canonique.

Mots clef : Théorie queer, théorie “cul”, épistémologies du sud, Néstor Perlongher.

Presos em um engarrafamento em uma das vias mais caóticas da cidade de São Paulo, eu e um amigo conversamos sobre sexo e tecnologias. Ele me pergunta se já li *Testo Yonki?*, então, a última publicação da filósofa espanhola Beatriz Preciado, hoje Paul Preciado. Digo que, coincidentemente, estou a ler aquele texto, e o faço avidamente, meio adicta. A conversa nos anima. Atropelamos nossas falas, interrompemos abruptamente a linha rugosa das nossas argumentações para ouvir um ao outro. Em meio aquele cenário distópico, discutimos a era farmacopornográfica.

Preciado propõe que o circuito sexo-capital integra, distribui e organiza imagens, mensagens, corpos, desejos, dinheiro, fluídos, fármacos como elementos contemporâneos característicos da fase atual do capitalismo. O regime farmacopornográfico seria esse momento pós-fordista de organização do capital, e da vida cultural, centrado em uma biopolítica tecnológica, na qual a indústria farmacêutica cumpre papel central na produção de corpos e subjetividades. Adiciono as novas tecnologias de comunicação, as mídias digitais, como canais imprescindíveis para o funcionamento desse regime que tem algo de anárquico, pois sua própria maneira de se organizar e controlar deixa brechas para apropriações subversivas de suas tecnologias. Por exemplo, quando travestis brasileiras usam hormônios produzidos para controlar a fertilidade feminina, estão se apropriando de forma inesperada dessas tecnologias normalizadoras. O silicone industrial capaz de azeitar motores

1 Neste livro, Preciado narra sua experiência com a autoaplicação de testosterona em gel. Ao tom biográfico, são acrescentadas reflexões teóricas oferecendo-nos uma leitura estimulante, profunda e, por vezes, paradoxal, uma vez que certas aventuras narradas são desconcertadamente androcêntricas.

é convertido por elas na confecção de nádegas, coxas, em formas sedutoras, redondas, femininas. Um feminino que tem o pênis como elemento de sedução para uma clientela vasta que, em alguns países europeus², como atestam as muitas guias eróticas disponíveis na internet, as quer ativas, isto é, viris, penetrativas, eréteis.

Retomo com meu colega de viagem a discussão sobre sexo, gênero, tecnologias e, inevitavelmente voltamos a *Testo Yonki*. Gozamos com Preciado política, intelectual e esteticamente. Rimos, porque aquela conversa parecia funcionar em nós como aquele gel que elx³ espalha pelos ombros e ventre, estimulando-nos. Nossas inquietações se misturam ao “testogel” e esse gruda nas palavras que, ditas em espanhol, parecem mais potentes, pelo menos para mim. Há algo de colonial nesse idioma quando vem da Península Ibérica. Meu amigo concorda e acha aí a brecha para exprimir suas inquietações com aquele texto especificamente, com alguns/algumas autores/as que nos têm inspirado como intelectuais identificados com a teoria queer.

O professor Pedro Paulo Pereira, meu companheiro naquela viagem tecnopolítica pelas veias entupidas de São Paulo, indaga “sobre as potencialidades do queer nos trópicos”. Sua proposta se inicia pela própria crítica colonial, provocando minha imaginação com a possibilidade epistêmica de pensarmos a partir de algumas torções, de, com essas investidas, levarmos Preciado para a Amazônia, assim como um dia, Laura Bohannan (2005) precisou levar Shakespeare para a selva para descobrir que não há uma natureza humana exatamente igual no mundo inteiro e que as interpretações dos dramas humanos só fazem sentido em contexto⁴. Ainda que, muitas vezes, cheguemos a duvidar da potência universalizante dos conceitos e da matriz científica, acabamos nos esforçando no sentido de torná-los universais. Desta forma, nos empenhamos, por vezes, em traduções que, como tal, têm grande potencial para traírem-se. Nossas inquietações são, portanto, também linguísticas e, como tal, políticas.

“Como traduzir a expressão queer? Haveria possibilidade de o gesto político queer abrir-se para saberes-outros ou estaríamos presos dentro de um pensamento sem que nada de novo possamos propor ou vislumbrar?”. Pereira tem se empenhado nesse exercício e produzido reflexões importantes que deslocam a lógica do “centro” para outras “sócio-lógicas” forjadas nas experiências coloniais, nos apagamentos de saberes que são hoje como palimpsestos que nos esforçamos em reconhecer, em adivinhar suas lacunas para fazê-los falar. É quando nos damos conta que nosso vocabulário ainda é escasso quando tratamos de buscar outras maneiras de dizer sobre nós. “Existe na posse da linguagem uma extraordinária potência⁵”, aprendemos com Frantz Fanon.

2 Entre os anos 2008 e 2010, realizei pesquisa de pós-doutorado sobre o mercado transnacional do sexo envolvendo travestis brasileiras em seus trânsitos para a Europa. Foquei-me, sobretudo, na Espanha, onde convivi com clientes e dediquei-me a incursões diárias por fóruns e guias eróticas disponíveis na web a fim de entender como o circuito sexo-capital operava azeitado por todo um imaginário colonial capaz de incitar o desejo e alimentar o trânsito migratório.

3 O uso do “x” remete não só à linguagem inclusiva que procura contemplar graficamente a pluralidade de gêneros, mas ao apagamento do mesmo, como tem feito Preciado.

4 A antropóloga norte-americana descreve neste delicioso texto sua experiência etnográfica ao contar para os Tiv, povo da África Ocidental, a tragédia de Hamlet, o qual ela considerava guardar um sentido fundamental comum, independente da audiência, uma vez que, supostamente, trataria de dramas universais da alma humana. Ao fim, os anciãos Tiv acabam ensinando à pesquisadora outra forma de entender a estória.

5 PEREIRA, Pedro Paulo G., “Queer nos trópicos”, in *Revista Contemporânea*, vol. 2 (2), 2012, p. 371-394.

6 FANON, Frantz, *Pele Negra, Máscaras Brancas* [1952], Salvador, EDUBA, 2008, p. 34.

Pensadoras e pensadores queer fizeram uso, desde o início da conformação desse campo de proposições teóricas, dessa potência. Adotaram a ofensa, a identidade atribuída e nunca reivindicada, como seu lugar político: queer. Em inglês, já sabemos, o termo é ofensivo. “É como te chamam na escola quando zombam de ti”, explica a antropóloga norte-americana de origem latina, Marcia Ochoa. É ela ainda que adverte que se deve ter muito cuidado com a palavra queer, pois se trata de uma categoria local estadunidense que tem viajado justamente porque aquele país mantém ainda certa hegemonia na produção de conhecimento, o que permite a publicação e circulação de textos norte-americanos por todo o mundo. De modo que o termo “queer” tem viajado muito, “mas não tem a mesma ressonância em todos os lugares⁸”.

As incompreensões, em contexto nacional, vão além da sonoridade do “queer”. O fato é que o termo nada quer dizer para ouvidos leigos e, mesmo em ambiente acadêmico, ainda é bastante desconhecido como campo de reflexão. De maneira que a intenção inaugural desta vertente teórica norte-americana de se apropriar de um termo desqualificador para politizá-lo, perdeu-se em alguma medida no Brasil, onde o termo passa a circular, de fato, pós-coquetel antirretroviral⁹.

Em uma tentativa de análise retrospectiva, vale pensar como o termo vai ser apropriado levando-se em conta o contexto de politização crescente da Síndrome de Imunodeficiência Adquirida (SIDA), a articulação de grupos sociais diversos como hemofílicos, prostitutas, homossexuais e a posterior formação de Organizações Não-Governamentais de Luta contra a Aids, as quais, muitas vezes, reuniram diferentes segmentos. Houve, naquele momento, uma diluição das organizações homossexuais, com seus quadros migrando para as chamadas ONGs/Aids¹⁰. De maneira que a teoria queer assumiu outros contornos políticos e teóricos, pautada, em sua recepção, por um cenário nacional específico. De forma que a ousadia pós-identitária do primeiro artigo de Judith Butler traduzido no Brasil e também publicado nos *Cadernos Pagu* (1998)¹¹, encontrou-se com políticas reivindicatórias calcadas em bioidentidades forjadas em biossociabilidades¹². Diante deste cenário, não nos

7 Tradução minha do original “es como te llamaban en la escuela cuando se burlaban de ti”, OCHOA, Marcia, “Ciudadanía perversa: divas, marginación y participación en la ‘localización’”, in *Políticas de ciudadanía y sociedad civil en tiempos de globalización*, Daniel Mato (coord.), Caracas, FACES, Universidad Central de Venezuela, 2004, p. 239-256.

8 Tradução minha para: “Pero no tiene la misma resonancia en otros lugares”. *Ibid.*, p. 254.

9 Estou a considerar que a introdução da teoria queer no Brasil se deu em 1995, com a resenha de Karla Bessa, publicada nos *Cadernos Pagu* em 1995 sob o título de “Gender Trouble: outra perspectiva de compreensão do Gênero”. O coquetel antirretroviral para combate à Sida passa a ser distribuído no Brasil de forma gratuita em dezembro de 1996. Para ver mais: BESSA, Karla e MARTINS, Adriana “Gender Trouble: outra perspectiva de compreensão do Gênero”, in *Cadernos Pagu*, Campinas, São Paulo, v. 4, 2005, p. 261-267.

10 Para uma discussão mais aprofundada sobre o tema consultar: CÂMARA, Cristina e LIMA Ronaldo, “Histórico das ONGs/Aids e sua contribuição no Campo das Lutas Sociais”, in *Cadernos ABONG 28-Direitos humanos, cidadania e Aids*, São Paulo, Ed. Autores Associados, 2000, p. 29-74 e PELÚCIO, Larissa, “ONGs/AIDS e Estado: parceria e conflito”, Dissertação de Mestrado Não-Publicada, Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política, Universidade Federal de São Carlos, São Paulo, 2002.

11 BUTLER, Judith, “Fundamento Contingentes: o Feminismo e a questão dos pós-modernismos”, in *Cadernos Pagu*, nº 11, 1998, p. 11-42.

12 Para Francisco Ortega, a “biossociabilidade é uma forma de sociabilidade apolítica constituída por grupos de interesses privados, não mais reunidos segundo critérios de agrupamento tradicional como raça, classe, estamento, orientação política, como acontecia na biopolítica clássica, mas segundo critérios de saúde, performances corporais, doenças específicas, longevidade, etc”. Para ver mais: ORTEGA,

foi propriamente fácil assumir que falamos a partir das margens, das beiras pouco assépticas, dos orifícios e dos interditos. Com a emergência da Sida no Brasil, a “analidade” entra em jogo.

Para *localizar* o debate¹³

Diferentemente do que se passou nos Estados Unidos, os estudos queer entraram no Brasil pela porta das universidades e não como expressão política vinda do movimento social. Evidentemente, esse percurso tem a ver com questões históricas, políticas e culturais que singularizam os saberes localmente. Estas marcas precisam ser apresentadas, uma vez que muito mais do que propor uma vertente teórica nacional específica, nomeada de “teoria cu”, meu objetivo neste artigo é justamente problematizar as formas como temos localmente absorvido, discutido e resignificado as contribuições de teóricas e teóricos queer.

Quando falo em teoria cu, mais que uma tradução para o queer, talvez eu esteja querendo inventar uma tradição para nossos saberes de cucarachas. Tentativa de evidenciar nossa antropofagia, a partir da ênfase estrutural entre boca e ânus, entre ânus e produção marginal. Minha inspiração, claramente, vem de Beatriz Preciado, que devoro com prazer canibal. No posfácio à reedição do livro seminal de Guy Hocquenghem, *El Deseo Homosexual* (2009 [1972]) ela retoma vigorosamente algumas das discussões já apresentadas no *Manifiesto Contra-sexual*, que reproduzo a seguir: “Historicamente o ânus tem sido concebido como um órgão abjeto, nunca suficientemente limpo, jamais silencioso. Não é e nem pode ser politicamente correto¹⁴”.

Apesar das singularidades locais, nossa tendência inicial de aproximação com os estudos queer foi, sobretudo, de procurar aplicar os achados teóricos e conceituais queer, mais do que tencioná-los e, assim, produzir nossas próprias teorias (ainda que em diálogo com o que estava sendo produzido em outros países). Postura que tem mudado durante o próprio exercício de pesquisa e produção intelectual brasileira no campo do gênero e da sexualidade. Mas o fato é que ainda nos mantemos bastante reverentes a produções teóricas europeias e norte-americanas, enquanto guardamos relativa ignorância a respeito das contribuições de nossos vizinhos continentais, com os quais compartilhamos, muitas vezes, cenários sociais, políticos, econômicos e culturais bastante próximos. Sintomaticamente, dialogamos muito pouco com o resto da América Latina. É como se a língua portuguesa tivesse nos ilhado nesse mar volumoso do idioma espanhol.

Francisco, “Práticas de ascese corporal e constituição de bioidentidades”, in *Cadernos de Saúde Coletiva*, vol. 11, nº 1, 2003, p. 6.

13 Marcia Ochoa, antropóloga norte-americana de origem colombiana, marca seu saber situado a partir do jogo de palavras que o verbo “localizar” permite em espanhol, posto que o termo “loca” refere-se, como também acontece em português (bicha louca) a homossexuais com estilo mais *camp*, isto é, mais “pintosos”. Para ver mais: OCHOA, Marcia, “Ciudadanía perversa: divas, marginación y participación en la ‘localización’”, *Políticas de ciudadanía y sociedad civil en tiempos de globalización*, in Daniel Mato (coord.), Caracas, FACES, Universidad Central de Venezuela, 2004, p. 239-256.

14 PRECIADO, Beatriz, “Terror Anal: apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual”, in HOCQUENGHEM, Guy, *El deseo homosexual*, España, Ed. Melusina, S. L., 2009, p. 172.

Apresento, a seguir, ainda que de forma impressionista, as marcas locais que fazem do queer antes um discurso acadêmico que ativista no Brasil. Neste ponto, é preciso ter cuidado para não reforçar dicotomias perigosas como aquelas que separam filiações teóricas de posições políticas.

O pensamento queer foi desde seu início acadêmico em terras brasileiras eminentemente uma teoria de combate. Posso dizer que a teoria queer é para mim um espaço de luta política, uma arena de embate de ideias que procura enfrentar a naturalização de uma série de opressões, seja evidenciando o caráter compulsório da heterossexualidade, desconstruindo binarismos que enrijecem possibilidades de transformações, politizando o desejo, ou apontando para as crueldades dos discursos hegemônicos, muitas vezes revestidas de um cientificismo que quita a humanidade de determinados seres humanos, tratando-os como abjetos.

Guacira Lopes Louro, talvez umas das primeiras acadêmicas brasileiras a escrever, entre nós, sobre queer, apresenta essa vertente teórica como reativa à normalização, “venha ela de onde vier¹⁵”. Grande parte dessa posição de enfrentamento à produção acadêmica mais canônica e ao movimento político que se rendia ao higienismo suscitado pela crise da aids, tem na adoção do termo “queer”, sugerido por Teresa de Lauretis, uma bandeira antiassimilacionista. Foi assim que os estudos queer foram percebidos no Brasil no início dos anos 2000: como uma teoria de ação/reflexão, capaz de se valer dos aportes de Foucault, Derrida, do feminismo da diferença, dos estudos pós-coloniais e culturais para desafiar não somente a sexualidade binária e heterossexual, mas a matriz de pensamento que a conforma e sustenta. Certamente, não foi recebida assim de forma unânime. Algumas pessoas viram nos aportes teóricos e conceituais das/dos teóricas/os queer uma possibilidade de atualizar os estudos gays e lésbicos que já se faziam no Brasil desde a década de 1980.

Como já mencionei, os estudos queer começam a ser referenciados no Brasil no mesmo momento no qual experimentávamos o fortalecimento de políticas identitárias¹⁶, entre estas estavam aquelas articuladas pelo então movimento GLBT (gays, lésbicas, bissexuais, travestis e transexuais). De maneira que uma teoria que se proclamava como não-identitária parecia potencialmente despolitizante. Não tardou para que algumas lideranças do movimento LBGT brasileiro, muitas delas formadas na militância da luta contra a aids, se pronunciassem contra “os queer”. Isto é, não era propriamente contra um conjunto de proposições teóricas, de fato, pouco lido fora do ambiente universitário, que dirigiam suas recusas e acusações, mas a determinados nomes da academia. O sociólogo

15 LOURO, Guacira Lopes, “Os estudos feministas, os estudos gays e lésbicos e a teoria queer”, in *Labrys, estudos feministas*, agosto/dezembro, nº 6, 2004, p. 546.

16 No Brasil, vivemos, nos anos de 1980, com o recrudescimento da aids, o esvaziamento do movimento homossexual, com forte migração dos e das ativistas para as ONGs/aids, as quais passaram a receber fomentos de organismos internacionais via Programa Nacional de DST/Aids, reverteu-se no início do século XXI. Este foi um processo complexo, atravessado por múltiplos fatores, mas para meu argumento aqui, vale sublinhar que passada a fase “heroica” da luta contra a aids, o esgotamento de recursos financeiros para aquelas ONGs, o exercício de articulação política com diferentes movimentos sociais, outras questões suscitadas pela própria dinâmica social e política do país passaram a mobilizar os ativistas em relação a demandas relativas a direitos sexuais, fortalecendo, paulatinamente, o que viria a ser chamado de Movimento LGBT, mas também o movimento de mulheres e o movimento negro. Muitas das bandeiras destes foram encampadas pelo Estado, de maneira que em 2004 foi lançado o programa nacional Brasil Sem Homofobia, ligado à Secretaria de Direitos Humanos do Ministério da Justiça. Um ano antes, o governo Federal criou a Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial da Presidência da República (SEPPIR/PR) cujo objetivo é diminuir a desigualdade racial no País, com ênfase para a população negra e, ainda em 2003, instituiu a Secretaria de Políticas para as Mulheres.

brasileiro Richard Miskolci discutiu com grande propriedade esse novo cenário. Foi-se criando uma preocupante “divisão entre « identitários » e « queer »”, dicotomia que não impacta, de fato, a forma como a sociedade brasileira percebe o movimento. Para Miskolci, o fundamental seria que pensássemos “qual o papel do movimento dentro do novo cenário da política sexual brasileira¹⁷”.

É neste novo cenário que estamos construindo um campo de pesquisa queer, marcado em boa medida pelo recente processo de democratização do país e, mais recente ainda, de nossa ascensão econômica no panorama internacional, com diminuição da pobreza, mas com índices ainda alarmantes relativo às desigualdades¹⁸. O fato de essas serem mudanças recentes – elas não têm mais que 30 anos – é fato revelador que dá a ver as cicatrizes de um passado colonial, do qual herdamos vícios políticos como o clientelismo e um latente sentimento de inferioridade, além, é claro, da língua portuguesa.

Histerias higienistas

Muita coisa mudou desde os anos 80, quando fomos aterrorizados pelo pânico moral da aids, quando um surto de ignorância médica ressuscitou palavras medievais como “peste” e “praga”. Enquanto termos como “homossexualismo” e “perversão”, tão antigos quanto o século XIX, voltaram a povoar a imaginação midiática, nós buscávamos saídas.

Foi preciso organizar esforços para o combate à onda repressiva, uma verdadeira “caça às bruxas” que pode ser melhor exemplificada por quem a viveu de forma dramática, como o escritor e ativista do movimento homossexual João Silvério Trevisan. Em seu livro *Devassos no Paraíso – A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*, ele narra em tom biográfico o susto que levou diante da seguinte inscrição num banheiro público de São Paulo: “contribua para o progresso da humanidade, mate um gay por dia¹⁹”. Pichação que traduzia em termos populares aquilo que os jornais diziam, valendo-se muitas vezes de depoimentos de autoridades médicas como o do chefe do Departamento de Doenças Infecciosas da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo, Vicente Amato Neto, que conclamava os órgãos de saúde e higiene para agirem com “a ênfase devida”,

17 MISKOLCI, Richard, “Não somos, queremos: reflexões queer sobre a política sexual brasileira contemporânea”, *Stonewall 40 + o que no Brasil?*, in Leandro Colling (org.), Salvador, EDUFBA, 2011, vol. 1, p. 44.

18 Desde 2001, a desigualdade estava em declínio e, no ano de 2012, de acordo com a Síntese de Indicadores Sociais (IBGE), o Brasil atingiu sua menor desigualdade de renda em trinta anos. Mas ainda temos um número considerável de lares (30% segundo a SIS) de domicílios urbanos sem serviços básicos, e quanto às oportunidades no mercado de trabalho, ainda são mulheres as que se encontram em maior desvantagem, sobretudo as mais jovens e menos brancas. No trabalho doméstico, por exemplo, 68% são negros – e a maioria, mulheres. O que torna o Brasil um caso especial é a sobrevivência de desigualdades históricas em meio a um processo de modernização acelerado. No campo da educação, dados recentes mostram que entre os jovens (18 a 24 anos) autodeclarados como negros, cerca de 10% cursavam ou haviam concluído um curso superior. Entre os brancos, esse índice sobe para mais de 25%. O tempo médio de estudos dos negros, 6,7 anos, também é menor do que o da população autodeclarada branca, de 8,4 anos. Para ver mais: SCALON, Celi, “Desigualdade, pobreza e políticas públicas: notas para um debate”, *Contemporânea - Revista de Sociologia da UFSCar*, nº 1, Jan.–Jun. 2011, p. 49-68.

19 TREVISAN, João Silvério, *Devassos no Paraíso – A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*, Rio de Janeiro e São Paulo, Record. 2004, p. 450.

ao invés de “apoiar irregularidades, como os atos sexuais anormais e os vícios”. Afinal, “aceitar que cada um tem o direito de fazer o que desejar com o próprio corpo é convicção plena de irresponsabilidade”, dizia Amato Neto. E terminava sugerindo ironicamente que se deveria passar o cuidado dos doentes para os defensores desse direito, ou seja, “as organizações de homossexuais, bissexuais e drogados²⁰”.

Paralelo a este clima de pânico, o Brasil vivia o processo de esgotamento da ditadura militar que durou 21 anos (até 1984), de modo que os movimentos sociais voltavam a se reorganizar. Alguns deles incluem a luta contra a aids e o preconceito em sua agenda política. Hemofílicos, homossexuais, associação de prostitutas e de travestis, médicos e profissionais de saúde engajados na luta pela popularização e democratização da saúde, foram alguns desses grupos organizados que procuraram enfrentar a onda moralizante que fazia da aids antes uma punição merecida aos “desviantes” da ordem e da moral do que uma doença.

Nós que, como outras sociedades, tivemos também nosso luto acadêmico nas baixas da aids, ficamos um pouco órfãs de ideias quando os anos de 1990 terminaram e o novo século se inaugurou espetacularmente em 11 de setembro. A ativista e travesti Claudia Wonder, que faleceu se entendendo como pessoa intersex, me disse uma vez que a aids foi mais que uma epidemia, foi uma queima de arquivo. Matou conhecimentos que estavam sendo gestados pelas travas, pelos viados²¹, pelos esquerdistas, pelos artistas marginais. Ficou um vazio. Talvez por isso nós tivéssemos, naquele momento, tanta vontade de saber. Entre as nossas vítimas da aids estava Néstor Perlongher, autor da provocativa etnografia intitulada *O Negócio do Michê*²². Nos final dos anos 80, Néstor Perlongher já voltava seu olhar para as bordas, e ali “sublinhava as resistências marginais, os saberes próprios daqueles espaços²³”.

Em seu trabalho polêmico sobre rapazes que se prostituíam nas ruas centrais da metrópole de São Paulo (*O Negócio do Michê*), assim como no pequeno *O que é Aids*, publicado no mesmo ano, Perlongher opta claramente por caminhos menos óbvios dentro de território acadêmico brasileiro. Diante de um país que se urbanizou fortemente desde os anos de 1950, e de uma academia que estava mais livre para a produção, uma vez que o país entrara em seu período democrático, Perlongher vai para as esquinas marginais, onde ele prefere não falar de aids, guardando o tema para outro livro.

Ainda que se insira no contexto de pesquisas sobre a homossexualidade no Brasil, originadas, principalmente, na Unicamp (Universidade Estadual de Campinas) entre a segunda metade da década de 1970 e início da seguinte, a investigação de Perlongher se destacou não apenas por eleger um tema polêmico e pouco explorado, mas, sobretudo, pela forma como abordou este objeto. Ao invés de apenas fornecer um retrato do negócio da prostituição viril na década de 1980, Perlongher conseguiu unir pesquisa etnográfica e reflexão metodológica de maneira que terminou sua pesquisa de forma muito distinta de como a iniciou. Há um processo suave e cuidadoso de tessitura teórica

²⁰ *Ibid.*

²¹ Forma popular e pejorativa de se nomear homossexuais masculinos no Brasil. Porém, muitos segmentos, como o das travestis, por exemplo, se apropriaram do termo e o usam tanto como auto-identificação, como termo de ofensa, conforme o contexto.

²² PERLONGHER, Néstor, *O Negócio do Michê: prostituição viril em São Paulo*, São Paulo, Brasiliense, 1987.

²³ MISKOLCI, Richard e PELÚCIO, Larissa, “Prefácio à nova edição”, in PERLONGHER, Néstor, *O Negócio do Michê: prostituição viril em São Paulo*, São Paulo, Perseu Abramo, 2008, p. 9.

que perpassa o livro até chegar, nos capítulos finais, à sua contribuição peculiar aos estudos sociológicos e antropológicos: uma reflexão sobre o social sob a perspectiva do desejo²⁴.

Perlongher teorizou com liberdade crítica sobre sexualidade, homossexualidade, aids e medicina, recusou com sua escrita potente e fronteiriça (sempre misturando o português e o espanhol, sua língua nativa) a normalização dos corpos e das sexualidades transgressivas. Deixando, como já escrevi mais acima, a epidemia fora dos territórios da prostituição, o que me parece uma calculada forma de não se render ao pânico moral em curso. Em *O que é Aids*²⁵, Néstor chama as práticas de sexo seguro de “histeria higienista” e questiona a eficácia da camisinha como insumo preventivo, pois vê nela “a presença transparente da lei” a se imiscuir entre “os lascivos órgãos” que se encontram “no turbilhão dos fluxos”, num “abominável processo de disciplinarização e normatização da homossexualidade²⁶”.

Contra esse processo que ele chama de “virada à direita” que tomava o Ocidente, ele escreve para a consagrada editora Brasiliense (notabilizada por suas publicações mais afinadas com a esquerda brasileira), o pequeno *O que é Aids*, como parte da coleção Primeiros Passos, que a editora publicou por anos. O notável desta coleção foi seu compromisso em abordar temas complexos de maneira mais acessível em textos escritos por intelectuais brasileiros consagrados em suas áreas de pesquisas. Perlongher concentra seu arsenal teórico, claramente foucaultiano, mas também bastante pessoal, a fim de mostrar que para se entender “o que é aids”, é preciso conhecer aqueles saberes que têm o poder de instituir verdades sobre esta síndrome e tecer julgamentos morais sobre as pessoas atingidas por ela, regulando suas condutas, vigiando seus corpos e normalizando seus desejos. Para tanto, mobiliza a linguagem acadêmica mesclando-a com aquela própria dos guetos e dos espaços marginais.

Para ele, “com a aids, os olhos da ciência se voltam para o ânus²⁷” de maneira que a medicina reataria sua antiga relação com a homossexualidade, podendo novamente patologizá-la. Escrever desta forma, com este vocabulário e com tal senso crítico, foi algo bastante vanguardista e, mesmo, transgressivo para aqueles anos em que o próprio movimento homossexual brasileiro aderira ao discurso preventivo, higienizando suas práticas e reatualizando o dispositivo do “armário”, de onde agora saíam os “gays plásticos”, como Perlongher classificou aqueles que, adotando um modelo “hetero” de comportamento, estariam aderindo a essa onda higienista, propagando o sexo seguro (leia-se o sexo sem sexo), o casamento, a castidade, apartando-se da vasta marginalia das sexualidades periféricas. Entendo que nestes escritos temos os primeiros ensaios para uma teoria cu, uma teoria cucaracha²⁸, antropofágica como tem sido nossa tradição.

24 *Ibid.*, p. 15.

25 PERLONGHER, Néstor, *O que é AIDS*, São Paulo, Brasiliense, 1987.

26 *Ibid.*, p.75-76.

27 *Ibid.*, p. 87.

28 “Cucarachas”, baratas em espanhol, foi expressão usada muitas vezes para nomear, nos Estados Unidos, os/as imigrantes latino-americanas/os. O termo, claramente pejorativo, pode nos servir aqui da mesma maneira como o xingamento “queer” serviu aquelas/es primeiras/os teóricas e teóricos queer. Explicamos: apropriamo-nos de uma identidade imposta a fim de politizá-la e, assim, transformá-la em ferramenta de luta teórica.

Epistemologias cucarachas

Nós guardamos marcas históricas e culturais dos discursos que nos constituíram como periféricos. Isso, claro, marca também nossos textos e reflexões. Quando pensamos em raça, cor, classe, sexualidades, não podemos esquecer de nossas peculiaridades locais. Como escreveu Richard Miskolci, no seu *O Desejo da Nação*: “o ideal de nação que guiou políticas e práticas sociais²⁹” que orientou nosso desejo de nação, foi “moldado por fantasias elitistas sobre branquitude³⁰” que passava necessariamente por um regime erótico específico de racialização do sexo e vinculação entre classe e cor, além da sexualização desprestigiada dos não-brancos.

Na geografia anatomizada do mundo, nós nos referimos muitas vezes ao nosso lugar de origem como sendo “cu do mundo”, ou fomos sendo sistematicamente localizados nesses confins periféricos e, de certa forma, acabamos reconhecendo essa geografia como legítima. E se o mundo tem cu é porque tem também uma cabeça. Uma cabeça pensante, que fica acima, ao norte, como convém às cabeças. Essa metáfora anatômica desenha uma ordem política que assinala onde se produz conhecimento e onde se produzem os espaços de experimentação daquelas teorias. Esta mesma geopolítica do conhecimento nos informa também em quais línguas se pode produzir ciência e, em silêncio potente, marca aquelas que são exclusivamente “produtoras de folclore ou cultura, mas não de conhecimento/teoria³¹”.

Retomando as discussões propostas por Mignolo, penso que muitas vezes temos compactuado com essas “verdades” produzidas pela epistemologia ocidental, composta por binarismos duros: norte-sul, centro-periferia, desenvolvidos-em desenvolvimento, brancos-não brancos, racionais-passionais. Dicotomias que reforçam o que o antropólogo Jonnanes Fabian conceituou como discurso “alacrônico” aquele que resulta da prática de falar do “outro” colocando-o em um tempo diferente do tempo daquele em que se está falando³². Ao construir cada polo das dicotomias “nós/outros”, “West/rest”, “civilizados/bárbaros” separadamente, e não como relacionados, esconde-se que o significado decorre sempre de relações e não de essências isoladas. É o que Jacques Derrida³³ chamou de lógica da suplementaridade. Essa operação discursiva permite que se naturalizem diferenças, a partir da articulação de pares de oposição como simples negação das diferenças entre os polos do dualismo e não como parte de um mesmo sistema, no qual o hegemônico só se constrói em uma oposição necessária a algo inferiorizado e subordinado.

Já há algum tempo temos enfrentado imaginativamente essas fronteiras. Quando uso o adjetivo “imaginativamente” estou me inspirando em Arjun Appadurai³⁴ que, a meu ver, faz uma

29 MISKOLCI, Richard, *O Desejo da Nação – masculinidade e branquitude no Brasil finissecular*, São Paulo, Annablume/Fapesp, 2012, p. 148.

30 *Ibid.*

31 Mignolo, 2000 apud Grosfoguel, 2008: GROSFOGUEL, Ramón, “Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global”, in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 80, março de 2008, p. 115-147.

32 RUISECO, Gisela e VARGAS, Liliana, “La Europa-fortaleza y su otro (inmigrante) colonial: Un análisis desde las propuestas del Programa Modernidad/Colonialidad Latinoamericana”, in *I training seminar de jóvenes investigadores en dinámicas interculturales*, Barcelona, Fundación CIDOB, 2009.

33 DERRIDA, Jacques, *A escritura e a diferença*, São Paulo, Perspectiva, 1995.

34 Escreve Appadurai que “esta dimensión de lo que he denominado el «trabajo de la imaginación» no está del todo dissociada de la imaginación como facultad creativa, reflejada en asuntos de estilo, modas,

leitura arguta e precisa da maneira como os subalternizados têm se valido das tecnologias de comunicação e sedução do presente para se infiltrarem nas brechas do que Beatriz/Paul Preciado chamou de sistema global sexo-raça-capital³⁵.

Com nossa imaginação azeitada, fomos percebendo que as fronteiras traçadas entre Norte e Sul são mais porosas e penetráveis do que nos fizeram crer. Centros sempre tiveram suas periferias, e as periferias, por sua vez, sempre tiveram seus centros. Foram as ideias dessas periferias centrais aquelas que me impressionaram. Pois foram suficientemente potentes para se transformarem em textos e viajarem. De modo que, parafraseando Oswald de Andrade, “não foram só cruzados que vieram catequizar nossa ciência bárbara. Foram também os fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes como a Iara das águas doces³⁶”. São essas fugitivas e fugitivos aqueles sujeitos das periferias centrais. Aquelas pessoas cujas subjetividades foram marcadas pela depreciação de sua cor, pela patologização de seus desejos, pela depreciação da sua ciência pouco ortodoxa. É essa turba que me interessa. Por seu potencial político, me interessam.

Rapidamente termos como heterossexualidade compulsória, regime heteronormativo, abjeção e performatividade passaram a ocupar fóruns políticos, arenas acadêmicas, páginas de comportados periódicos científicos. Em uma análise diletante, acho que isso tem a ver com essa busca da qual eu falava há pouco, por novos referentes, por um léxico torcido, fresco o suficiente para não estar marcado pelo peso dos saberes psi, médicos e jurídicos.

Assim, a teoria queer foi para nós, mas também para outras e outros latinxs americanxs, um campo de articulação e luta. Nas palavras de San Martín, “«lo queer» refiere a una posición de resistencia y localización estratégica frente a procesos de normalización de lo gay y lo lésbico tanto en las lógicas del sistema neoliberal (mercado gay), como en la institucionalización de un discurso estatal multiculturalista que promueve políticas antidiscriminatorias y de tolerancia, sin cuestionar sus

deseos y búsqueda de riquezas. Pero también es un crisol para el trabajo cotidiano de la supervivencia y la reproducción. Es el lugar donde se encuentran los asuntos relacionados con la riqueza y el bienestar, los gustos y deseos, el poder y la resistencia. Este análisis del papel de la imaginación como un hecho popular, social y colectivo en la era de la globalización reconoce su carácter dual. Por un lado, es en y a través de la imaginación que los ciudadanos modernos se disciplinan y son controlados por los Estados, los mercados y otros poderosos intereses. Pero también es la facultad a través de la cual surgen los modelos colectivos de disensión y de nuevas ideas para la vida colectiva”. (Appadurai, 1999: s.n.). Para ver mais: APPADURAI, Arjun, “La globalización y la imaginación en la investigación”, in *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, nº 160, 1999, s/n.

35 CARRILLO, Jesús, “Entrevista com Beatriz Preciado”, in GERALDO, Sheila, RIBEIRO, Marta, SIMÃO, Luciano Vinhosa, *Poiésis*, Niterói, nº 15, 2010, p. 47-71.

36 A frase no original: “Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti” (Andrade, 1922). Minha opção pela Iara ao invés do Jabuti, creio, é autoexplicativa, mas, sob o risco da redundância conto que nossa sereia índia, vivente das águas doces e profundas dos rios amazônicos, tem poder de seduzir pelo canto os homens que deseja, por prazer ou capricho. Um dia a sereia foi humana e guerreira e por sua força quase foi morta pelos seus invejosos irmãos. Mas antes que eles conseguissem seu intento, Iara, que tinha audição fina, despertou, evitando a emboscada, e os matou primeiro. Receosa da reação de seu pai, resolveu fugir, mas foi encontrada e atirada ao rio, lugar de morte para muitos povos amazônicos. Os peixes a salvaram, transformando-a em sereia. Para ver mais: ANDRADE, Oswald, “Manifesto Antropofágico”, in *Revista de Antropofagia*, Ano 1, nº 1, maio de 1928. 24 de fevereiro de 2016 <<http://antropofagia.uol.com.br/manifestos/antropofagico/>>.

bases epistemológicas heterossexistas. Se trata de «lo queer» entonces, como una resistencia política frente a las lógicas de lo que denomino «homosexualidad de Estado»³⁷”.

Creio que essas produções têm mostrado a potência das reflexões locais, na sua intensidade antropofágica. Não estamos tentando “traduzir o queer da sociedade central para a sociedade da periferia”, como teme Mário César Lugarinho, nem traindo “a própria antropofagia que nos confere identidade³⁸”. Faço a mesma aposta que Lugarinho, a de que nossa produção é aquela gestada nas fronteiras, na ambiguidade das margens, do estar aqui e lá a um só tempo. Dos riscos que o entre-lugar apresenta, mas também da riqueza que essa experiência proporciona.

Temos procurado mostrar que a construção dos sujeitos abjetos é marcada por discursos de poder nos quais as experiências de exclusão estão referidas a processos históricos que marcam subjetividades. Talvez nossa própria experiência fronteiriça tenha nos sensibilizado para essa produção marginal, subversiva, forjada pela força rasteira dos que sempre necessitaram enfrentar os inseticidas morais para sobreviver.

Este texto é uma versão revista e enriquecida do artigo “Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil?”, publicado em 2014 na revista *Revista Periódicus*³⁹.

Bibliografia

- ANDRADE, Oswald, “Manifesto Antropofágico”, in *Revista de Antropofagia*, Ano 1, nº 1, maio maio de 1928. 24 de fevereiro de 2016 <<http://antropofagia.uol.com.br/manifestos/antropofagico/>>.
- APPADURAI, Arjun, “La globalización y la imaginación en la investigación”, in *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, nº 160, 1999, s/n.
- BENTO, Berenice, *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*, Rio de Janeiro, Garamond, 2006.
- BESSA, Karla Adriana Martins, *Gender Trouble: outra perspectiva de compreensão do Gênero*, in *Cadernos Pagu*, Campinas, São Paulo, vol. 4, 2005, p. 261-267.
- BUTLER, Judith, *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 2003.
- , “Fundamento Contingentes: o Feminismo e a questão dos pós-modernismos”, in *Cadernos Pagu*, nº 11, 1998. p. 11-42.

37 SAN MARTÍN, Rivas, “Diga ‘queer’ con la lengua afuera: Sobre las confusiones del debate latinoamericano”, in *Por un feminismo sin mujeres*, Santiago de Chile, CUDS, 2011, p. 64.

38 LUGARINHO, Mário César, “Como traduzir a teoria queer para a língua portuguesa”, in *Revista Gênero*, vol. 1, nº 2, 2001, p. 44.

39 PELÚCIO, Larissa, “Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil?”, in *Revista Periódicus*, nº 1, maio-outubro, 2014.

- CÂMARA, Cristina e LIMA, Ronaldo, “Histórico das ONGs/Aids e sua contribuição no Campo das Lutas Sociais”, in *Cadernos ABONG-Direitos humanos, cidadania e Aids*, 28, São Paulo, Ed. Autores Associados, 2000.
- CARRILLO, Jesús, “Entrevista com Beatriz Preciado”, in GERALDO, Sheila, RIBEIRO, Marta, SIMÃO, Luciano Vinhosa, *Poiésis*, Niterói, nº 15, 2010, p. 47-71.
- COLLING, Leandro e NETO, Djalma Rodrigues Lima (org.), *Estudos e políticas do CUS: grupo de pesquisa Cultura e Sexualidade*, Salvador, Editora da Universidade Federal da Bahia, 2013.
- DERRIDA, Jacques, *A escritura e a diferença*, São Paulo, Perspectiva, 1995.
- FANON, Frantz, *Pele Negra, Máscaras Brancas* (1952), Salvador, EDUBA, 2008.
- GROSGOUEL, Ramón, “La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales”, *Tabula Rasa*, Bogotá-Colombia, nº 4, enero-junio de 2006, p. 17-48.
- , “Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global”, in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 80, março de 2008, p. 115-147.
- LOURO, Guacira Lopes, “Os estudos feministas, os estudos gays e lésbicos e a teoria queer”, in *Labrys, estudos feministas*, agosto/dezembro, nº 6, 2004.
- LUGARINHO, Mário César, “Como traduzir a teoria queer para a língua portuguesa”, in *Revista Gênero*, vol.1, nº 2, 2001, p. 33-40.
- MIGNOLO, Walter, “Colonialidad del poder y diferencia colonial”, in *Anuario Mariateguiano*, Lima, Amauta, vol.11, nº 10, 1999.
- MISKOLCI, Richard, *O Desejo da Nação – masculinidade e branquitude no Brasil finissecular*, São Paulo, Annablume/Fapesp, 2012.
- , “Não somos, queremos: reflexões queer sobre a política sexual brasileira contemporânea”, in COLLING, Leandro (org.), *Stonewall 40 + o que no Brasil?*, Salvador, EDUFBA, 2011, vol. 1, p. 37-56.
- MISKOLCI, Richard e PELÚCIO, Larissa, “Prefácio à nova edição”, in PERLONGHER, Néstor, *O Negócio do Michê: prostituição viril em São Paulo*, São Paulo, Perseu Abramo, 2008.
- OCHOA, Marcia, “Ciudadanía perversa: divas, marginación y participación en la ‘localización’”, in *Políticas de ciudadanía y sociedad civil en tiempos de globalización*, Daniel Mato (coord.), Caracas, FACES, Universidad Central de Venezuela, 2004, p. 239-256.
- ORTEGA, Francisco, “Práticas de ascese corporal e constituição de bioidentidades”, in *Cadernos de Saúde Coletiva*, vol. 11, nº 1, 2003, p. 59-77.

- PARKER, Richard. G., "Civil Society, Political Mobilization, and the Impact of HIV Scale-up on Health Systems in Brazil", in *Journal of Acquired Immune Deficiency*, vol. 52, 2009, p. S49-S51.
- PELÚCIO, Larissa, "ONGs/AIDS e Estado: parceria e conflito", Dissertação de Mestrado Não-Publicada, Programa de PósGraduação em Sociologia Política, Universidade Federal de São Carlos, São Paulo, 2002.
- PEREIRA, Pedro Paulo G., "Queer nos trópicos", in *Revista Contemporânea*, vol. 2 (2), 2012.
- PERLONGHER, Néstor, *O Negócio do Michê: prostituição viril em São Paulo*, São Paulo, Brasiliense, 1987.
- PRECIADO, Beatriz, *Manifiesto contra-sexual*, Madrid, Opera Prima, 2002.
- , "Terror Anal: apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual", in HOCQUENGHEM, Guy, *El deseo homosexual*, España, Ed. Melusina, S. L., 2009.
- RÍOS, Paola, "¿Ser o estar "queer" en Latinoamérica? El devenir emancipador", in LEMEBEL, PERLONGHER e ARENAS, *Revista ÍCONOS* 39, 2011, p. 111-112.
- RUISECO, Gisela e VARGAS, Liliana, "La Europa-fortaleza y su otro (inmigrante) colonial: Un análisis desde las propuestas del Programa Modernidad/Colonialidad Latinoamericano", in *I training seminar de jóvenes investigadores en dinámicas interculturales*, Barcelona, Fundación CIDOB, 2009.
- SAN MARTÍN, Rivas, "Diga 'queer' con la lengua afuera: Sobre las confusiones del debate latinoamericano", in *Por un feminismo sin mujeres*, Santiago de Chile, CUDS, 2011, p. 59-75.
- SCALON, Celi, "Desigualdade, pobreza e políticas públicas: notas para um debate", *Contemporânea - Revista de Sociologia da UFSCar*, nº 1, Jan.-Jun. 2011, p. 49-68.
- TREVISAN, João Silvério, *Devassos no Paraíso – A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*, Rio de Janeiro e São Paulo, Record, 2004.

“Deus é um alfaiate por conta deles”: a teologia *queer* de José António Almeida

Paulo Alexandre Pereira

Universidade de Aveiro

Resumo: Na obra de José António Almeida, excêntrica na cartografia literária portuguesa contemporânea, a expressão do desejo homoerótico e a celebração da sua dignidade não são objeto de lateralização ou de atenuação elíptica, nela instituindo, antes, um verdadeiro tropismo ético e poético. Oscilante entre a iconofilia e a iconoclastia, a teologia poética *queer* de José António Almeida resgata, em gesto revisionista e retificativo, episódios ou protagonistas da história antiga ou sagrada e emenda o cânone bíblico-escriturístico vetero e neotestamentário, propondo uma inversão da sua exegese canónica. A destruição de Sodoma reemerge, assim, como cena primitiva dessa hermenêutica desviante e herética, amparada pela convicção de que, ao proclamar que, pela união eucarística, todos são dignos de participar do corpo de Cristo, o *ethos* cristão é radicalmente *queer*.

Palavras-chave: José António Almeida, teologia *queer*, Sodoma, poesia portuguesa contemporânea.

Résumé : Dans l'œuvre singulière de José António Almeida, excentrique par rapport à la cartographie littéraire portugaise contemporaine, l'expression du désir homoérotique ainsi que l'exaltation de sa dignité ne se trouvent nullement reléguées à un second plan ou amoindries par un quelconque effacement elliptique. Bien au contraire, elles y instituent un véritable tropisme éthique et poétique. Oscillant entre l'iconophilie et l'iconoclastie, la théologie poétique *queer* de José António Almeida récupère, dans un but révisionniste et rectificatif, des épisodes ou des protagonistes de l'histoire ancienne ou sacrée et émende le canon des écritures bibliques vétero et néo-testamentaires, nous proposant une

inversion de son exégèse canonique. La destruction de Sodome ressurgit, ainsi, comme une scène primitive de cette interprétation détournée et hérétique, soutenue par la conviction selon laquelle l'*ethos* chrétien est radicalement *queer*,

une fois qu'on y proclame que, de par l'union eucharistique, tous les chrétiens sont dignes de participer au corps du Christ.

Mots-clé: José António Almeida, théologie *queer*, Sodome, poésie portugaise contemporaine.

Outros encontram sem dificuldade
O universo pronto a vestir
Logo de manhã, desde que nasceram.
Depois trajam todas as convenções
– que lhes assentam bem, do colarinho
às mangas, até parece que Deus
é um alfaiate por conta deles¹.

1. “Eis a metade do nome²”: este gesto de ostensão, inscrito no texto-pórtico de *António Nogueira*, a coletânea com que, em obscura edição de autor, José António Almeida se estreia em 1984, parece colocar sob o signo do diferimento elíptico e, portanto, do silêncio interruptivo a dicção de um poeta que, a vários títulos, se tem afirmado como presença excêntrica na paisagem lírica portuguesa contemporânea. A amputação do *nomen-numen* pessoano, pressagiando uma relação, tensiva e dessacralizante, com o cânone lírico que a sombra de Pessoa conjura por antonomásia, parece sinalizar essa retração do dizer autobiográfico (ou, noutros termos, a opção pelo contar-se obliquamente) a que não será estranho o álbi dramático da heteronímia e o exercício de rigor expressivo que, nas palavras de Joaquim Manuel Magalhães, consiste em “reduzir o máximo de expressão da interioridade a um mínimo de exteriorização vocabular³”. Esta elocução vigiada não inibe, contudo, a emergência insistente e desassombrada do desejo homoerótico que configura, na poética do autor de *O rei de sodoma e algumas palavras em sua homenagem*, um tropismo lírico compulsivo, de nítida incidência parabiográfica, para além, portanto, da tematização lateral de que é objeto em múltiplas poéticas contemporâneas. Embora inegavelmente sintonizada com a tendência inteligível na poesia portuguesa mais recente de explícito resgate dos tempos e dos modos do erotismo dissidente e, em particular, da “emergência da homossexualidade como que promovida a utopia do desejo⁴”, a criação

1 ALMEIDA, José António, *O casamento sempre foi gay e nunca foi triste*, Lisboa, & etc., 2009, p. 49.

2 *Id.*, *António Nogueira*, Lisboa, Edição do autor, 1984, p. 9.

3 MAGALHÃES, Joaquim Manuel, “José António Almeida”, in *Um pouco da morte*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 290.

4 COELHO, Eduardo Prado, “Querelle: a paixão do um”, in *A mecânica dos fluidos: literatura, cinema, teoria*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, p. 215. No ensaio “A poesia portuguesa contemporânea”, coligido em *A noite do mundo*, salientava ainda Prado Coelho: “Hoje poderemos afirmar que a homossexualidade é uma das áreas temáticas mais intensas e explícitas da poesia portuguesa contemporânea, o que se pode ler em obras de assinalável elaboração e risco no dizer da sexualidade: lembremos Armando Silva Carvalho, Joaquim Manuel Magalhães, João Miguel Fernandes Jorge, Gastão Cruz ou

homotextual de José António Almeida, pretendendo-se testemunho translato da identidade cindida do autor – “velho bicho da terra transtagana⁵” que triplamente se anuncia poeta, homossexual e católico – ocupa, pela sua radical singularidade, um espaço à parte nos homodiscursos líricos contemporâneos. O lastro (leia-se ferida) que nela deixou o rei de Sodoma é profundo e perene. Concretizada em formatos genológicos inabituais – que incluem, para além da produção lírica, a alegoria satírica em prosa (*A vida de Horácio*) ou o ensaio-manifesto (*O casamento sempre foi gay e nunca foi triste*) –, nela o veio de resistência homoerótico se cruza com a experiência do crente proscrito pelo fascismo heteroconjugal, legitimado pelo punitivo catecismo católico apostólico, numa defesa disruptiva da dignidade teológica e pastoral de Sodoma que é, como lembra o autor, uma cidade tão “bíblica como Jerusalém⁶”.

Neste texto, ensaio, pois, a hipótese de leitura de que o nó coesivo desta obra se encontra no esforço concertado – e solitário, pelo menos em contexto português – de proposição de uma *teopoética* revisionista de alcance *queer*.

2. Inscrevendo-se num amplo movimento de superação da ditadura heterocêntrica amparada pelo discurso e pela prática religiosa⁷, a teologia *queer* tem formulado uma apologética defensiva, recusando, por exemplo, o “terrorismo bíblico”, isto é, o monismo interpretativo, a hermenêutica literal e a validade transhistórica dos passos escriturísticos canonicamente considerados como condenatórios da homossexualidade. Conexamente, num verdadeiro exercício de *coming out* textual, propõe-se uma exegese *queer* das Escrituras, por forma a denunciar a rasura, imposta por uma tradição dogmática opressiva, dos paradigmas de homofilia ou dos episódios de comunhão homoafetiva difundidos pela Bíblia, cujo *exemplum* se encontra na relação fraternal de Cristo com os seus discípulos. Com efeito, como sustenta Gerard Loughlin, lembrando o que na homofobia cristã é redutível a uma moral sexual retoricamente construída, “the most orthodox turns out to be the queerest of all⁸”.

Trata-se, portanto, de contrariar uma tradição doutrinária e eclesial atavicamente hostil à diferença sexual, contrapondo-lhe a alternativa de uma “hospitalidade eucarística⁹” em que se encontra ancorada uma teologia da libertação *gay*, de acordo com a qual “there is only one Christian *ethos* – the diverse life of Eucharistic union that includes all in the body of Christ – and it is radically queer¹⁰”. A teologia *queer*, como sintetiza Elizabeth Stuart, promove, assim, o desmantelamento da hermenêutica teológica heteropatriarcal, pelo recurso à “[...] valorization of gay experience as a hermeneutical tool in deconstructing dominant theologies and church teaching, the exposure of heterosexist assumptions in ‘objective’ theological and biblical scholarship and a centralizing of sexuality

Luís Miguel Nava, para referir apenas alguns dos nossos melhores poetas actuais”. *Id.*, “A poesia portuguesa contemporânea”, in *A noite do mundo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988, p. 123.

5 ALMEIDA, José António, *Obsessão*, Lisboa, & etc., 2010, p. 53.

6 *Id.*, *O rei de sodoma e algumas palavras em sua homenagem*, Lisboa, Editorial Presença, p. 33.

7 Gerard Loughlin acentua o paradoxo que se verifica entre a aceitação da diferença revelada pelas práticas simbólicas cristãs e a sua proscrição enfática no plano da doutrinação e da catequese: “This is one of the queerest things about the Christian church: that it celebrates in its symbols what it denies to its members”. Cf. LOUGHLIN, Gerard, “The End of Sex”, in Gerard Loughlin (ed.), *Queer Theology. Rethinking the Western Body*, Oxford, Blackwell Publishing, 2007, p. 2.

8 LOUGHLIN, Gerard, “The End of Sex”, in *Queer Theology...*, *op. cit.*, p. 9.

9 STUART, Elizabeth, “Christianity is a queer thing. The development of queer theology”, *The Way*, 39.4, 1999, p. 372.

10 LOUGHLIN, Gerard, “The End of Sex”, in *Queer Theology...*, *op. cit.*, p. 7.

in human personhood¹¹". Na sua humanidade sexuada, ontologia movente e corporeidade instável, assim como na defesa transgressiva dos perseguidos e marginalizados, Cristo emerge como uma figura consubstancialmente *queer* que desfuncionaliza os binarismos de género e desafia a hegemonia heteronormativa¹².

No ensaio-manifesto dado à estampa em 2009, redigido a pretexto da participação do autor nos encontros que, entre outubro de 2013 e março de 2008, decorreram na Capela do Rato com uma assembleia de católicos, unidos no propósito de "rezar e reflectir sobre a [sua] comum condição homossexual¹³", José António Almeida expende reflexões que, em larga medida, me parecem confluentes com o desígnio revisionista de uma teologia *queer*, para a qual "Cristianisme i homosexualitat no són incompatibles, el que són incompatibles són el cristianisme i l'homofòbia¹⁴". Ressalvando que "o homossexual contemporâneo, quer se confesse crente quer se declare agnóstico ou se proclame ateu, é uma figura que emerge no espaço culturalmente inaugurado pelo Cristianismo¹⁵", o autor argumenta que foi "a interiorização social da figura celibatária de Jesus Cristo que veio possibilitar em termos culturais o aparecimento do homossexual autónomo e progressivamente emancipado dos

11 STUART, Elizabeth, "Christianity is a queer thing", *The Way...*, *op. cit.*, p. 371.

12 Salientando a natureza intrinsecamente *queer* do corpo de Cristo, argumenta Gerard Loughlin: "Queer theory has shown the instability and malleability of sexual identities, as these are variously constructed and reconstructed in different times and places. But this insight is in one sense belated, because Christian theology has always already found the body of Christ to be fungible flesh, a transitioning corporeality; never stable but always changing, becoming other. Christ's body is transfigured, resurrected, ascended, consumed. Born a male, he yet gives birth to the church; dead, he yet returns to life, he becomes food. As Stuart says, the 'body of Christ is queer'. Cf. LOUGHLIN, Gerard, "The End of Sex", in *Queer Theology...*, *op. cit.*, p. 12.

13 ALMEIDA, José António, *Memória de Lápis de Cor*, Lisboa, & etc., 2014, p. 12. As circunstâncias em que decorreram esses encontros são evocadas por José António Almeida na reportagem de Alexandra Lucas Coelho, vinda a lume na revista *Pública*, em 11 de Abril de 2009, assim como no recente volume intitulado *Memória de Lápis de Cor*: "As reuniões com um minoritário grupo de católicos na Capela do rato para rezar e reflectir sobre a nossa comum condição homossexual, o primeiro grupo que com tal propósito e semelhantes características se constituiu em Portugal, tiveram início em Outubro de 2003. O grupo começou com a vinda a Lisboa, em Setembro desse ano, do padre Domenico Pezzini, sacerdote muito conhecido em Itália pelo acompanhamento pastoral de católicos de condição homossexual. [...] Atrás de cada um dos poucos membros do grupo da Capela do Rato estava uma história singular de raras, ainda que intensas, alegrias e de muito sofrimento. E todas essas histórias desenhavam, cada uma à sua maneira, um mais ou menos enigmático desenho por decifrar". ALMEIDA, José António, *Memória de Lápis de Cor*, *op. cit.*, p. 12. Domenico Pezzini é estudioso de literatura mística medieval, designadamente de Aelred de Rievaulx, uma afinidade eletiva que com ele partilha José António Almeida: "Se Kavafis foi um poeta fundamental no trabalho interior de auto-avaliação da minha sexualidade, Aelredo de Rievaulx veio a ser depois um monge essencial na outra correlativa vertente – porventura ainda mais recôndita – do mesmo processo, isto é, na dimensão de crescimento da minha fé. Esse santo inglês, até há muito pouco tempo, ou ainda hoje para a maioria dos católicos do continente, quase desconhecido monge cisterciense do século XII, autor de obras como *O Espelho da Caridade* – escrito a pedido de São Bernardo de Claraval – e *A Amizade Espiritual*, permitiu que se fosse lentamente desenhando na minha vida, com certa harmonia sempre instável mas de forma construtiva, o trinómio religião-poesia-sexualidade. Uma semente de profunda caridade pode florir muitos séculos mais tarde – e a luz dos ossos desfeitos dos grandes poetas consegue ainda alumiar as trevas". ALMEIDA, José António, *O casamento sempre foi gay e nunca foi triste*, Lisboa, & etc., 2009, p. 23-24.

14 VILÀ I LANAÑO, Enric, "Homosexualitat i Església: matromoni possible?", in Julián Acebrón, Rafael M. Mérida, (eds.), *Diàlegs gais, lesbians, queer*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2007, p. 189.

15 ALMEIDA, José António, *O casamento sempre foi gay...*, *op. cit.*, p. 12.

nossos dias¹⁶”. Contra o memoricídio perpetrado pela heteronorma, lembra-se o dever de dar testemunho das “alegrias, dores e realizações¹⁷” da minoria homossexual, desapossada da sua história e privada da sua voz. É esse armário multissecular, com o qual conspira o catecismo oficial da Igreja Católica, que “ainda define os actos homossexuais como «intrinsecamente desordenados»¹⁸”, que permite compreender que, contrariamente ao “pobre, [a]o deficiente, [a]o velho, [a]o doente, até [a]o criminoso arrependido” que “recebe da Igreja acolhimento pastoral e na Igreja encontra o seu lugar¹⁹”, sobre o homossexual impenda ainda a irrevogável sentença de “pária dos párias – a ovelha perdida do aprisco²⁰”. Ora, “sendo o Cristianismo”, como bem sublinha José António Almeida, “uma religião profundamente homoerótica – e «a mais carnal de todas as religiões» [...] – não surpreende que muitos grupos de católicos de condição homossexual tenham, ao arrepio da posição oficial e repressiva da hierarquia vaticana surgido no mundo inteiro²¹”. Se continuamos, prossegue o autor, no “ponto exacto em que a palavra «paleiro» ainda não se transformou semanticamente e de forma cabal na palavra «pioneiro»²²”, é no “terreno secularmente baldio²³” da poesia, espaço órfico de liberdade disruptiva e de resistência, que poderá obstinadamente germinar a semente transformadora da heterodoxia:

Cada criatura aspira a escrever a sua própria história. Viver uma ficção alheia, ou ser reduzido a uma ficção dos outros, é uma forma de desumanização. E vivemos, como minoria sexual, colonizados interiormente pelas ficções da tribo, com frequência impostas em nome da religião. Mas no mais ermo, muito longe dos castelos ideológicos de todas as religiões, com os calabouços murados ou ao ar livre repletos de homossexuais de ambos os sexos triplamente condenados pelos chefes religiosos cristãos, judaicos e muçulmanos, estende-se ainda o minguado campo da literatura e o talhão da poesia como um terreno secularmente baldio²⁴.

Contudo, como se lembra no recente *Memória de Lápis de Cor*, “diante da porta cerrada do templo também se pode rezar²⁵”.

3. Não espanta, pois, que essa oração solitária e contumaz que, sob espécie lírica, se insiste em pronunciar, para si própria reclame o lugar epistemológico da dissidência. Esta poética

16 *Ibid.*, p. 14.

17 *Ibid.*, p. 16.

18 *Ibid.*, p. 19. Como observa António José Almeida, “Afirmar que os actos homossexuais são intrinsecamente desordenados significa que todo o exercício da homossexualidade é sempre desordenado do ponto de vista moral. Posição completamente diversa é pensar que os actos homossexuais podem ser ordenados ou desordenados do ponto de vista moral, exactamente como os actos heterossexuais, ou seja, considerar que a orientação sexual é em si mesma neutra do ponto de vista moral. Este pequeno matiz ou minúsculo pormenor faz toda a diferença: a incomensurável diferença que existe entre a prisão do estigma e o campo da liberdade”. *Ibid.*

19 *Ibid.*, p. 21.

20 *Ibid.*

21 *Ibid.*, p. 19-20.

22 *Ibid.*, p. 18.

23 *Ibid.*, p. 28.

24 *Ibid.*, p. 27-28.

25 ALMEIDA, José António, *Memória de Lápis de Cor*, *op. cit.*, p. 11.

estatui, por conseguinte, uma teologia do desvio, decantada no episódio bíblico de Sodoma, verdadeira tradução tropológica desse gesto de inversão hermenêutica em relação à letra opaca e opressiva da “velha Bíblia, texto sagrado a que ninguém pode acrescentar uma vírgula ou subtrair qualquer palavra [...]”²⁶. A escolha titular de *O rei de sodoma e algumas palavras em sua homenagem*, bem como a de múltiplas composições poéticas disseminadas pelas diversas coletâneas, não deixa dúvidas sobre o resgate teopoético – e correlativo aproveitamento metapoético – dessa fantasmática cena primitiva de pecado e punição²⁷, assombrada pelo canto insurrecto de um poeta banido da cidade. Como o pintor italiano Giovanni Antonio Bazzi, alcunhado *Il Sodoma*, que foi “sem contradição, autor de muitas obras de arte sacra²⁸”, desejo homoerótico e pulsão ascética não são inconciliáveis. “Filhos de serdados de Abraão²⁹”, os sodomitas veterotestamentários acenam aos “barões assinalados” de hoje a lembrança, lacerante mas orgulhosa, da inconformidade da sua “estranha forma de vida”, “sem senha de identidade”, vertida na epígrafe de “Sodoma Revisitada”, colhida no fado celebrizado por Amália:

Sodoma Revisitada

*Que estranha forma de vida
Tem este meu coração
Amália*

Em Sodoma também eu
sofri muito, fui feliz.
Conheço por dentro os casos:
neste bairro eu vivi.
Sei de cor todas as casas:
nelas amei à porfia.
Sem senha de identidade,

26 *Id.*, *A vida de Horácio*, Lisboa, & etc., 2008, p. 26. Esse “terrorismo textual” aparece enunciado, nos seguintes termos, pelo protagonista de *A vida de Horácio*: “A Bíblia era o livro dos livros, sem sombra de dúvida. Mas, nalguns versículos, fora também ao longo dos séculos, para muita gente com os mesmos gostos sexuais de Horácio, uma narrativa de crime e castigo, com chuvas de enxofre e abundantes terremotos na faixa de Sodoma e Gomorra”. *Ibid.*, p. 27.

27 O sentido exegético do episódio da destruição de Sodoma (Gn 19,1-11) não é, como se sabe, consensual. Embora a carta da Congregação para a Doutrina da Fé de 1986, sobre a *Atenção Pastoral às Pessoas Homossexuais*, consigne explicitamente que “não pode haver dúvida sobre o juízo moral ali expresso contra as relações homossexuais” (cf. PEZZINI, Domenico, *As mãos do Oleiro. Um filho homossexual: que fazer?*, Prior Velho, Paulinas Editora, 2009, p. 72), opinião diversa tem sido expressa por inúmeros historiadores e biblistas. John Boswell, por exemplo, argumenta que “the notion that Genesis 19 – the account of Sodom’s destruction – condemned homosexual relations was the result of myths popularized during the early centuries of the Christian era but not universally accepted until much later and only erratically invoked in discussions of the morality of gay sexuality. Many patristic authors concluded that the point of the story was to condemn inhospitality to strangers; others understood it to condemn rape; most interpreted it in broadly allegorical terms, only tangentially related to sexuality”. BOSWELL, John, *Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality. Gay People in Western Europe from the Beginning of the Christian Era to the Fourteenth Century*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1980, p. 113-14.

28 ALMEIDA, José António, *O rei de sodoma...*, *op. cit.*, p. 33.

29 ALMEIDA, José António, *O casamento sempre foi gay...*, *op. cit.*, p. 12.

apenas signo de cruz.
Da cidade dos hebreus
trago nos olhos o lume.
Assim judeu, sete vidas
atravessei no deserto.
E por colinas e mares
setenta vezes morri
– como judeu e cristão,
que estranha forma de vida³⁰.

Autofigurando-se como judeu errante, pária na cidade de Deus e na cidade nos homens, este poeta assume-se, pois, como testemunha-mártir de uma Sodoma “feita de vinagre e mel³¹”, da “Sodoma dos pequeninos/degradados filhos de Eva³²”, apresentando, num “Salmo” de andamento versicular e interposta voz camoniana, o canto – ou melhor, a suspensão dele – como inerente à sua condição de sodomita exilado:

Salmo

Sobre esses rios que vão
de Sodoma para o mar
lancei o meu coração.
E num ramo de salgueiro
em Sodoma sobre o mar
minha flauta pendurei.
Sobre esses rios que vão
de Sodoma para o mar
calei a minha canção³³.

Se as muitas moradas de Sodoma representam o cenário arquetípico deste canto insulado, a apostasia – de que o imperador Juliano constitui a tradução metonímica³⁴ – a traição – ilustrada pelo beijo de Judas³⁵ – ou o martírio – como o de S. Sebastião³⁶ – serão os estilemas eleitos desta liturgia da inversão, assinalando o descaso deste sujeito, “ovelha do eterno tresmalhada³⁷” que, ao confrontar-se com o atávico *script* bíblico da Criação, se reconhece personagem de outro Génesis:

Adão e Eva, contava-me
em criança minha mãe,

30 ALMEIDA, José António, *A mãe de todas as histórias*, Lisboa, Averno, 2008, p. 28.

31 *Ibid.*, p. 45

32 *Ibid.*

33 *Ibid.*, p. 67.

34 “Juliano, o Apóstata”, *O rei de sodoma...*, *op. cit.*, p. 16.

35 “O Beijo de Judas”, *Obsessão*, *op. cit.*, p. 35.

36 “Martírio de São Sebastião”, *O rei de sodoma*, *op. cit.*, p. 21; “Proto-poema de todos os versos”, *O casamento sempre foi gay...*, *op. cit.*, p. 33.

37 ALMEIDA, José António, *O casamento sempre foi gay...*, *op. cit.*, p. 41.

a mãe de todas as histórias.
Calor de brasa ao colo,

eu ouvia o fio do conto
com os meus olhos, calado,
pequenos poros abertos,
boca, nariz e ouvidos
– e mais um sexto sentido.
Filho de Eva e Adão,
adolescente, mais tarde
– profundamente em silêncio –
como foi que te tornaste
personagem de outra história³⁸

Apóstolos de um mesmo evangelho apócrifo do desejo dissidente são também os autores congregados, “sob o sol do mesmo-sexo³⁹”, numa confraria a um tempo espiritual e erótica. Nesta biblioteca eletiva de Sodoma, Wilde⁴⁰ ombreia com Kavafis⁴¹, Pessanha com Pessoa-Campos⁴². E nessa mesma *communitas*, em insuspeitada convivialidade, Ganimedes⁴³ encontra os patriarcas⁴⁴ ou D. Sebastião⁴⁵. A insistente iconofilia cristã que se pressente nesta poesia concita um copioso arquivo bíblico-litúrgico, iluminando, numa espécie de *spot the queer* compensatório⁴⁶, a sua sub-homo-textualidade. Essa emblemática – que pode incluir desde as figuras veterotestamentárias, como Abraão, até santos do hagiológico *queer*, com previsível destaque para São Sebastião – tende a privilegiar os guerreiros, santos ou apóstolos geminados – John Boswell refere-se-lhes como *paired saints*⁴⁷ – que,

38 *Id.*, *A mãe de todas as histórias*, *op. cit.*, p. 8.

39 ALMEIDA, José António, *Obsessão*, *op. cit.*, p. 45.

40 “Dorian Gray”, *O rei de sodoma...*, *op. cit.*, p. 22.

41 A presença de Kavafis na obra de José António Almeida mereceria, por si só, um espaço de indagação de que aqui não disponho. Sobre a experiência impressiva que, para o autor de *O rei de sodoma*, significou a descoberta do poeta de Alexandria, cf. as seguintes palavras de *O casamento sempre foi gay e nunca triste*: “Quando li Kavafis pela primeira vez fiquei encerrado em casa durante três dias seguidos em que faltai às aulas e apenas saía do meu quarto para tomar à pressa as refeições, a fim de imediatamente voltar ao livro do poeta de Alexandria, tão forte se revelou em mim a descoberta provocada pela leitura dos seus versos”, *O casamento sempre foi gay...*, *op. cit.*, p. 23. Poemas de expressa inspiração kavafiana são, por exemplo, “A peregrinação da vida”, de *A mãe de todas as histórias*, ou “Releitura de Kavafis nos Trópicos”, de *Arco da porta do mar*.

42 “Camões, Pessanha e Campos”, *O rei de sodoma...*, *op. cit.*, p. 31; “Numa vila de província”, *O casamento sempre foi gay...*, *op. cit.*, p. 42; “Velho poeta em maus lençóis”, “A fonte que murmura sob a lua”, “O pinguim”, ALMEIDA, José António, *Arco da porta do mar*, Lisboa, & etc., 2013, p. 17-18, 31-32, 52.

43 “Os companheiros de Ganimedes”, “A águia de Zeus”, “Ganimedes”, *O rei de sodoma...*, *op. cit.*, p. 27, 46, 47; “Açores”, “A sós com Ganimedes”, *A mãe de todas as histórias*, *op. cit.*, p. 14, 17.

44 “Abraão posto à prova”, “Isaac”, *O rei de sodoma...*, *op. cit.*, p. 40, 42.

45 “Dom Sebastião”, *O rei de sodoma...*, *op. cit.*, p. 38.

46 Como esclarece Nikki Sullivan, aplicando esta prática de *spot the queer* à gramática heteronormativa do cinema de Hollywood, “the primary aim is to discover the (repressed) homosexual or homoerotic elements [...] contained in mainstream cinematic texts”. SULLIVAN, Nikki, *A Critical Introduction to Queer Theory*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2003, p. 192.

47 Em *Same-Sex Unions in Premodern Europe*, observa John Boswell: “Doubtless more influential on ordinary Christians than either the Scripture (which only a tiny minority could read) or arrangements

como David e Jónatas⁴⁸, São Sérgio e São Baco⁴⁹ ou mesmo Jesus e João, deram testemunho de uma amizade amorosa ambivalente onde se indistinguem *eros* e *philia*. No conceito de *amicitia spiritualis*, que sintetizava o ideal congredador da comunidade monástica, condensado na fórmula *cor unum et anima una*, a que o místico cisterciense Aelredo de Rievaulx⁵⁰ – “o abade que não castigava os seus monges por andarem de mãos dadas⁵¹” – consagrou um tratado em forma de diálogo, acentuam-se os liames de fraternidade erotizada que aproximam várias destas duplas bíblicas ou hagiográficas e que, como se lembra no poema “Visão de Baco na noite”, “escapam do relato da paixão”:

Pois a felicidade para mim
é contigo, amado companheiro
– assim a voz de Baco lhe falou
em sonho, na prisão, depois da morte
que deixou numa dor inconsolável
Sérgio, passado pouco também mártir.
Segundo narração que foi lavrada
mais tarde por cristãos, nessas ou noutras
palavras semelhantes de ternura
que escapam do relato da paixão⁵².

involving religious women and clerics were the examples provided by ‘paired saints’, whose images were prominently displayed in the art adorning places of worship and recast in popular fable and literature throughout the Christian world. Possibly the oldest such example was that of David and Jonathan in 1 and 2 Samuel in the Jewish Scripture. [...] Certainly the most controversial same-sex couple in the Christian tradition comprised Jesus and John, the ‘beloved disciple’. The relationship between them was often depicted in subsequent art and literature as intimate, if not erotic. John refers to himself six times as ‘the disciple whom Christ loved’, causing one to wonder whether in John’s view Jesus did not ‘love’ the other apostles. At the very least, he must have meant that Jesus had a *special affection* for him [...]”. BOSWELL, John, *Same-Sex Unions in Premodern Europe*, New York, Villard Books, 1994, p. 135-138.

48 “O deus de Jónatas”, *O rei de sodoma...*, *op. cit.*, p. 41.

49 “São Sérgio e São Baco no Além”, “Lamento de Sérgio”, “Visão de Baco na noite”, *O casamento sempre foi gay...*, *op. cit.*, p. 45-47. Como informa John Boswell, “By far the most influential set of paired saints was Serge and Bacchus. [...] Serge and Bacchus came to represent to subsequent generations of Christians the quintessential ‘paired’ military saints: they were usually referred to and often pictorially depicted together (sometimes rubbing halos together and with their horses’ noses touching), and they became the preeminent ‘couple’ invoked in the ceremony of same-sex union [...]”. BOSWELL, John, *Same-Sex Unions in Premodern Europe*, *op. cit.*, p. 146-47, 153-54.

50 A ele é expressamente dedicado o poema “Imagem de Aelredo de Rievaulx”, incluído em *O casamento sempre foi gay e nunca triste. (O casamento sempre foi gay...*, *op. cit.*, p. 48). Nas palavras de John Boswell, “it was Saint Aelred of Rievaulx who gave love between those of the same gender its most profound and lasting expression in a Christian context. [...] There can be little question that Aelred was gay and that his erotic attraction to men was a dominant force in his life”. BOSWELL, John, *Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality*, *op. cit.*, p. 221-22.

51 ALMEIDA, José António, *Vida de Horácio*, *op. cit.*, p. 62. Boswell confirma que Aelredo de Rievaulx “allowed his monks to hold hands and otherwise express affection, unlike other abbots who, in the words of Aelred’s admiring biographer, ‘if a monk takes a brother’s hand in his own, ... demand his cowl, strip and expel him’”. BOSWELL, John, *Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality*, *op. cit.*, p. 224-25.

52 ALMEIDA, José António, *O casamento sempre foi gay...*, *op. cit.*, p. 47.

Compreende-se que, à luz de uma nobilitação ética e teológica do desejo feito carne, sejam os santos nus – reminiscentes dos santos de fogo de que falava Julien Green⁵³ – os que este sujeito confessadamente elege como paradigma de virtude hagiográfica:

Dos santos, prefiro, os nus.

Sebastião e Francisco,
por exemplo. Esses poucos
que em nudez dão testemunho.
E Francisco nunca foi
pintado assim nos altares.
Mas desnudou-se frontal

da maneira que sabemos.
O corpo nu tão direito
parece sermão aos peixes
– como fez um outro santo⁵⁴.

Assim, num primeiro sinal de reparação, investe-se em fazer reemergir um cânone bíblico-hagiográfico submerso, por meio de um processo de *queering* retificativo. Trata-se, pois, de uma modalidade do contradiscurso anti-homofóbico que David Halperin designou como *exposição* ou *desmistificação*, através da qual se mina a *auctoritas* falaciosa do *diktat* heterocêntrico⁵⁵. Contudo, como justamente salienta o autor de *Saint Foucault*, uma estratégia complementar de erosão da lei heterossexista consiste na apropriação criativa e na resignificação dos seus códigos de representação, propondo-se uma emenda explícita da tradição. No que especificamente diz respeito à hermenêutica bíblica, a inviolabilidade da *sacra pagina* é desconsiderada em benefício de um *outing* concertado dos textos sagrados, na presunção de que “all texts are open to interpretation and thus are all potentially queer⁵⁶”. É o que acontece no epitalâmio *gay-friendly*, sintomaticamente intitulado “As bodas de Caná”, que o autor, em nota posfacial, explicitamente correlaciona com a causa do casamento homossexual: “O conjunto das dez estrofes tem por argumento as uniões do mesmo sexo, ou o casamento homossexual, visto na perspectiva do casamento civil e religioso, e toma como ponto de partida e referência o episódio das bodas de Caná, conforme o relato feito no Evangelho de São João⁵⁷”. Numa colagem improvável de relato evangélico, passagens do *Cântico dos Cânticos* e versos interpolados de

53 Comentando a santidade defectiva e dilacerada de Francisco de Assis, Julien Green distingue, nos seguintes termos, os “santos de gelo” dos “santos de fogo”: “J’aime beaucoup mieux savoir que François a commis quelques fautes. Il n’en devient que plus humain et plus cher à ceux qui l’aiment, et son mérite n’en peut que s’accroître. Mais j’ai toujours préféré les saints de feu [...] aux saints de glace que la tentation n’effleura seulement pas. Que saint François d’Assise soit tombé nous rend espoir. Le voilà tout proche et tout vivant. Vive Dieu, il a péché comme nous!”. GREEN, Julien, *Journal V. Le Revenant (1946-1950)*, in *Œuvres Complètes*, vol. IV, Paris, Gallimard, 1975, p. 1104.

54 ALMEIDA, José António, *O casamento sempre foi gay...*, *op. cit.*, p. 39.

55 HALPERIN, David M., *Saint Foucault*, *op. cit.*, p. 51-52.

56 SULLIVAN, Nikki, *A Critical Introduction to Queer Theory*, *op. cit.*, p. 202.

57 ALMEIDA, José António, *Arco da porta do mar*, *op. cit.*, p. 73.

O *Noivado de Sepulcro*, de Soares dos Passos, o poema escrutina a melancolia deceptiva dos que serão sempre intrusos na festa núbil a que só os outros têm direito⁵⁸:

Tanto calor que faz, tamanha sede
– e para nós nem vai tocar a vez:
vinho não temos à mesa da boda.
Apenas vejo seis talhas em pedra
ao rito da limpeza destinadas.
Convidados fomos, mas no banquete
nunca seremos ao centro do júbilo.
[...]
Vinho não temos à mesa redonda,
ninguém que salve da tristeza a carne
de nossos corpos tão atribulados
e de beber nos dê um doce néctar
agora – e nem na hora da morte,
ao volver à terra a prova que fomos
“os dois um só durante a vida toda”
como jurámos sem ninguém saber,
ganharemos nós das caras de luto
a lacrimosa flor na sepultura:
em cova comum as nossas ossadas
– por lei de amor unidos para sempre⁵⁹.

Em “Lázaro vem cá para fora”, num anacronismo corrosivo da *dignitas* evangélica, o milagre da ressurreição surge ironicamente ressemantizado como *coming out* do amigo de Cristo perante a família. A saída do armário de Lázaro é, num acto de solidária militância, aplaudida por um gato que brande a multicolor *freedom flag* da cauda:

E quando Lázaro abriu os olhos
– viu a mãe, os irmãos, a empregada.
Não se ouvia uma mosca na sala.

58 Sobre o assunto, vd. as reflexões expendidas pelo autor no posfácio: “Lembro-me da beleza da liturgia, que jamais cessou de me assombrar, da celebração de casamentos a que fui assistindo ao longo dos anos e de como me sentia, contraditoriamente, exilado da alegria da festa – embora aqui talvez fosse necessário distinguir entre ‘contentamento’ e ‘alegria’ –, mais mendigo que convidado, dissimulado copeiro e servente inútil, no meu íntimo foro, do secreto júbilo de outro banquete do futuro, perdido no nevoeiro de séculos vindouros e apenas avistável com os olhos do coração. [...] Nascemos solitários e solteiros, casado não vem ao mundo ninguém e em solidão celibatária de modo superlativo vivem todos esses que padecem ‘a angústia da azeitona antes de se transformar em luz’. Mas descubro-me, ao ter concluído este poema sobre o casamento, como se tivesse acabado de sonhar a coisa mais antiga e, ao mesmo tempo, mais recém-acontecida e alegre novidade de que tenho memória. Agora, desde sempre”. ALMEIDA, José António, *Arco da porta do mar*, op. cit., p. 77-78.

59 *Ibid.*, p. 7-9.

Todos se entreolhavam abismados:
Não era o Lázaro conhecido
Depois das ligaduras retiradas.
[...]
Ah, ele era “isso”? Não posso crer.
Sim, sem dúvida nenhuma, é Lázaro.
Outro pode ser, alguém parecido.
Não diga asneiras. Com aquela cara?
Havia sinais, como fui tão estúpida
– mas “certas coisas” nunca me enganaram.
[...]
Pisou com passo firme no vermelho
de tacos em madeira de soalho,
uma festa no colo fez ao gato
(que ergueu felpuda a dura cauda grossa
como orgulhoso mastro de bandeira
polícroma, listrada, solta ao vento)
– e depois riu-se de todos sem medo⁶⁰.

Acrescente-se, de passagem, que a este *misreading* da história de Lázaro não será estranho o esforço retificativo de delinear uma imagem sexuada de Cristo, que com ele, como têm sugerido alguns autores, teria mantido uma relação de contornos homoeróticos⁶¹.

Não é raro que este procedimento de sabotagem lúdica do figurino sacro assumia matizes de um humor *camp*. O riso impulsiona o decrescendo do *pathos* em *bathos*, dessublima o martírio, degrada a *grauitas* em burlesco⁶². Ou, na melhor das hipóteses, faz emergir a tentação da santidade (quase) ao nosso alcance, como acontece com um São Sebastião redivivo e adolescente, que se diria decalcado do belo efebo retratado por Pierre et Gilles, inesperadamente entrevistado numa loja de artigos religiosos:

Soletrei baixinho um nome de santo,
como quem expressa um desejo silente.
E perguntei por São Sebastião,
consolado só de ver a sua cara.
Os seus modos avivavam anseio
por sorte e gozo ou bem-aventurança,
como o outro operava nos cristãos
da época. O mesmo tom afável,

60 ALMEIDA, José António, *O casamento sempre foi gay...*, op. cit., p. 37-38.

61 YIP, Andrew K. T., “Queering Religious Texts: An Exploration of British Non-heterosexual Christians’ and Muslims’ Strategy of Constructing Sexuality-affirming Hermeneutics”, *Sociology*, 39, February 2005, p. 59.

62 Cf., por exemplo, a inversão irónica da parábola do filho pródigo, desenvolvida na composição intitulada “À Mesa”, de *O rei de sodoma e algumas palavras em sua homenagem*.

manso, prudente, generoso, como ficou gravado nos martirológios, “e outras belas qualidades”. Não tinha a imagem pretendida, mas poderia de pronto encomendar. E por entre labaredas de sorrisos, doces olhares, gentil à-vontade, reparando nele, vi por avulso milagre, a imagem rediviva do santo, mesmo ali à minha frente – porém tão inalcançável na terra como no céu a sua carne gloriosa⁶³.

Bibliografia:

- ALMEIDA, José António, *António Nogueira*, Lisboa, Edição de autor, 1984.
- , *O rei de sodoma e algumas palavras em sua homenagem*, Lisboa, Editorial Presença, 1993.
- , *A vida de Horácio*, Lisboa, & etc, 2008.
- , *A mãe de todas as histórias*, Lisboa, Averno, 2008.
- , *O casamento sempre foi gay e nunca foi triste*, Lisboa, & etc, 2009.
- , *Obsessão*, Lisboa, & etc, 2010.
- , *Arco da porta do mar*, Lisboa, & etc, 2013.
- , *Memória de Lápis de Cor*, Lisboa, & etc, 2014.
- BOSWELL, John, *Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality. Gay People in Western Europe from the Beginning of the Christian Era to the Fourteenth Century*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1980.
- , *Same-Sex Unions in Premodern Europe*, New York, Villard Books, 1994.
- COELHO, Alexandra Lucas, “Eles são católicos, homossexuais e praticam”, *Revista Pública*, 11 de Abril de 2009.

⁶³ ALMEIDA, José António, *A mãe de todas as histórias*, op. cit., p. 25-26.

- COELHO, Eduardo Prado, “*Querelle: a paixão do um*”, in *A mecânica dos fluidos: literatura, cinema, teoria*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, p. 215-221.
- , “A poesia portuguesa contemporânea”, in *A noite do mundo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988, p. 113-132.
- GREEN, Julien, *Journal V. Le Revenant (1946-1950)*, in *Œuvres Complètes*, vol. IV, Paris, Gallimard, 1975.
- HALPERIN, David M., *Saint Foucault. Towards a Gay Hagiography*, Oxford, Oxford University Press, 1995.
- LOUGHLIN, Gerard, “The End of Sex”, in Gerard Loughlin (ed.), *Queer Theology. Rethinking the Western Body*, Oxford, Blackwell Publishing, 2007, p. 1-34.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel, “José António Almeida”, in *Um pouco da morte*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 287-291.
- PEZZINI, Domenico, *As mãos do Oleiro. Um filho homossexual: que fazer?*, Prior Velho, Paulinas Editora, 2004.
- STUART, Elizabeth, “Christianity is a queer thing. The development of queer theology”, *The Way*, 39.4, 1999, p. 371-381.
- SULLIVAN, Nikki, *A Critical Introduction to Queer Theory*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2003.
- VILÀ I LANA O, Enric, “Homosexualitat i Església: matromoni possible?”, in *Diàlegs gais, lesbians, queer*, Julián Acebrón; Rafael M. Mérida (eds.), Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2007, p. 167-201.
- YIP, Andrew K. T., “Queering Religious Texts: An Exploration of British Non-heterosexual Christians’ and Muslims’ Strategy Of Constructing Sexuality-affirming Hermeneutics”, *Sociology*, 39, February 2005, p. 47-65.

Praia do Futuro, de nouvelles perspectives pour le cinéma de Karim Aïnouz ?

Alberto da Silva

Université Paris-Sorbonne – Paris IV CRIMIC (EA 2561)

Résumé : Le film *Praia do Futuro* de Karim Aïnouz, sorti en mai 2014, a suscité une forte polémique dans les médias brésiliens. Dans cet article, nous analyserons à la fois les motifs de ces débats de société, et la manière choisie par le réalisateur pour créer ce qu'il propose depuis son premier film : la possibilité d'un espace propice à une stratégie de résistance et à la construction d'autres types de relations et d'appartenances.

Mots-clés : Cinéma brésilien, représentations de genre, *queer*, espace.

Resumo: O filme *Praia do Futuro* de Karim Aïnouz, lançado em maio de 2014, suscitou uma forte polêmica na mídia brasileira. Neste artigo, analisaremos tanto os motivos destes debates, como a maneira escolhida pelo cineasta para criar o que ele vem propondo desde do seu primeiro filme: a possibilidade de um espaço propício a uma estratégia de resistência e à construção de outras relações e identificações.

Palavras-chave: Cinema brasileiro, representações de gênero, *queer*, espaço.

Après avoir traversé une période difficile de marasme due aux mesures néo-libérales du gouvernement de Fernando Collor de Mello, notamment la disparition de l'Embrafilme¹, la production cinématographique brésilienne est revenue, depuis une vingtaine d'années, à un rythme moyen de 100 films par an. Récemment, cette production a connu un nouvel essor, qui l'a conduite à dépasser son « centre » Rio de Janeiro/ São Paulo et à voir se développer d'autres zones de production, aussi bien dans le Sud que dans le Nord-Est du pays. Dans ce contexte, des réalisatrices et réalisateurs ont pris leurs distances avec les stéréotypes portés par certains films de la période de la reprise (à la fin des années 1990), influencés par une « cosmétique de la faim », comme l'affirma la critique de cinéma Ivana Bentes². Ces réalisatrices et réalisateurs ont construit d'autres représentations des villes, des favelas, du sertão, du Nord-Est, mais également des rapports sociaux de races, classes et genres. Parmi eux, nous pouvons citer trois exemples, qui nous aident à comprendre et analyser la culture brésilienne, et qui remettent en cause une identité stable et hiérarchique³ en s'inscrivant dans une perspective *queer*.

Sorti en 2013, *Tatuagem*, de Hilton Lacerda, est issu du « nouveau cinéma pernambucano⁴ ». Ce film s'inspire du groupe théâtral *Vivencial Diversiones*, qui proposa dans les années 1970 une forme de résistance politique par le biais d'un art engagé et libertaire, remettant en cause l'autoritarisme militaire et imaginant des représentations alternatives de genre ; le corps y était « carnavalisé⁵ » et l'humour prédominant.

Avec *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho* (*Au premier regard*, 2014), Daniel Ribeiro réalise son premier long-métrage, basé sur le scénario de son court-métrage antérieur, qui avait déjà rencontré un certain succès. Dans cette comédie romantique, qui traite le rite de passage vers l'âge adulte et la découverte de la sexualité, un adolescent aveugle tombe amoureux d'un nouveau collègue de classe.

Enfin, dans *Praia do Futuro* (2014), Karim Aïnouz choisit les décors du littoral du Ceará et de Berlin pour plonger dans la subjectivité de trois personnages masculins qui vivent entre deux mondes.

Ces trois films, qui emploient des esthétiques différentes, sont intéressants par leur manière de repenser les représentations de genre en relation avec d'autres problématiques, telles que la résistance à la dictature, les rites de passage de l'adolescence et le sentiment d'abandon et la mélancolie, qui envahissent les personnages de *Praia do Futuro*. Si *Tatuagem* a été bien reçu par la critique, et si *Hoje Eu Quero voltar sozinho* a rencontré un certain succès auprès du public, nous centrerons toutefois notre analyse sur le film de Karim Aïnouz. En effet, outre la forte polémique qu'il a suscitée dans les médias brésiliens au moment de sa sortie, en mai 2014, ce film est remarquable par la

1 L'Embrafilme (*Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima*), créée en 1969, avait pour objectif d'intervenir dans la production et distribution des films brésiliens. Elle a été liquidée en 1990 par le gouvernement Fernando Collor de Mello.

2 BENTES, Ivana, « Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome », *ALCEU*, juillet/décembre 2017, p. 242-245.

3 Voir BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, 2005 ; LAURETIS, Teresa de, *Théorie queer et cultures populaires*, Paris, La Dispute, 2007 ; BUTLER, Judith, *Défaire le genre*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.

4 De l'État de Pernambouc, l'un des États du Nord-Est du Brésil.

5 Nous pensons ici le terme « corps carnavalisé » selon une vision bakhtinienne, dans laquelle le carnaval met le monde à l'envers. Voir BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2008 ; STAM, Robert, *Bakhtine : da teoria literária à cultura de massa*, São Paulo, Editora Ática S.A., 1992.

manière selon laquelle le réalisateur élabore ce qu'il a proposé dès son premier film : un « tiers espace » possible pour ses personnages.

À la sortie de *Praia do Futuro*, dans plusieurs capitales régionales brésiliennes, des spectatrices et spectateurs ont été choqués par certaines scènes homoérotiques, au point de sortir de la salle en cours de projection et, dans certains cas, d'agresser les employés du cinéma.

Cette polémique avait commencé sur Internet, quand un spectateur de *Praia do Futuro* (un chef d'entreprise, Iarley Araújo) publia sur les réseaux sociaux une photo montrant un billet d'entrée pour une séance de *Praia do Futuro* au cinéma Cinépolis, à João Pessoa (Paraíba), tamponné de la mention « *Avisado* » (que l'on pourrait traduire par « pour un public averti⁶ »). En réponse à cette publication, qui prétendait alerter les spectateurs de l'existence de scènes homoérotiques, le réseau brésilien de cinémas Cinépolis a officiellement déclaré que « cette mention est employée par notre entreprise pour rappeler au spectateur qu'il doit obligatoirement présenter sa carte d'étudiant pour avoir droit au demi-tarif⁷. »

Rappelons déjà que ce n'est pas la première fois qu'un film brésilien montre des scènes de sexe gay, comme par exemple dans le film *Madame Satã*, premier film de Karim Aïnouz (2003). Cette polémique se fait plutôt l'écho d'une tendance conservatrice au sein de la société brésilienne, soutenue et renforcée par des lobbys liés aux groupes les plus conservateurs, parmi lesquels les militaires, la police, les mouvements religieux et les grands propriétaires terriens⁸.

Nous pouvons également avancer d'autres hypothèses permettant de mieux comprendre le sens de cette polémique. L'une d'elles serait la présence de Wagner Moura comme acteur principal de *Praia do Futuro*. Dans son analyse du star-système états-unien, Richard Dyer affirme que la plupart des vedettes du cinéma incarnent des modèles sociaux dominants. La présence d'un ou d'une star dans un film peut créer ce que Dyer nomme « l'intertextualité », qui influence le sens du discours cinématographique⁹. Outre son travail à la télévision et au théâtre, Wagner Moura a construit au fil des ans une carrière à succès au cinéma, aussi bien au niveau national (à travers des films très variés, de la comédie mélodramatique, en passant par le cinéma d'auteur, jusqu'aux productions grand public) qu'au niveau international (par exemple, *Elysium*, de Neill Blomkamp, un *blockbuster* typiquement hollywoodien de 2013). L'image médiatique de Wagner Moura a été particulièrement marquée par son personnage de capitaine de police dans le film *Troupe d'élite* (2007), réalisé par José Padilha, qui a remporté l'Ours d'or à Berlin. Cette participation s'est poursuivie en 2011 avec *Troupe d'élite II*, film qui, désormais, est le premier au palmarès du nombre d'entrées au Brésil, avec plus de 10,7 millions de spectatrices et spectateurs, dépassant même *Dona Flor et ses deux maris* (1976), de Bruno Barreto.

6 GUERRA, Flávia, « Cinema carimba “AVISADO” em ingresso para “Praia do Futuro” e cria polémica nas redes sociais », *Estado de São Paulo*, 21 mai 2014. 10 octobre 2014 <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,cinema-carimba-avisado-em-ingresso-para-praia-do-futuro-e-cria-polemica-nas-redes-sociais,1169640>>.

7 *Ibid.*

8 OUALALOU, Lamia, « Au Brésil, le nouveau Congrès est le plus conservateur depuis un demi-siècle », *Mediapart*, 11 octobre 2014. 01 février 2016. <<http://www.mediapart.fr/journal/international/111014/au-bresil-le-nouveau-congres-est-le-plus-conservateur-depuis-un-demi-siecle>>.

9 DYER, Richard, *Le Star-système hollywoodien : suivi de Marilyn Monroe et la sexualité*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 30.

En contraste avec sa performance, dans *Troupe d'élite*, d'un modèle masculin traditionnel hétéronormé¹⁰, que les groupes conservateurs de la société brésilienne reconnaissent comme représentation acceptable de la masculinité, Wagner Moura, en incarnant le personnage de Donato dans *Praia do Futuro*, exprime des incertitudes, des doutes et des questionnements qui vont au-delà des seules questions de représentations de genre.

Dans la première partie du film, intitulée « L'étreinte du noyé », Donato, interprété par Wagner Moura, est maître-nageur sur la *Praia do Futuro* (Plage du Futur), à Fortaleza, capitale de l'Etat du Ceará. Après avoir échoué à sauver la vie d'un touriste allemand, il rencontre Konrad (Clemens Schick), le meilleur ami du touriste noyé avec lequel il voyageait en moto à travers l'Amérique Latine. Donato décide de suivre Konrad à Berlin. Dans la deuxième partie, « Un héros coupé en deux », nous voyons l'adaptation de Donato à Berlin ; il décide finalement de s'installer plus durablement dans cette ville, abandonnant ainsi sa famille et son emploi au Brésil. Enfin, dans la troisième et dernière partie, « Un fantôme qui parle allemand », plusieurs années ont passé, et le jeune frère de Donato, Ayrton (Jesuíta Barbosa), arrive à Berlin à la recherche de son frère disparu, pour régler ses comptes avec lui.

Tout en construisant *Praia do Futuro* en trois parties comme autant de chapitres d'un livre, Karim Aïnouz élabore sa mise en scène dans le but de laisser au spectateur différentes possibilités d'interprétation. Dans « L'étreinte du noyé », est-ce le touriste allemand qui meurt ou Donato qui se noie dans ses doutes et sa mélancolie ? Dans le troisième chapitre, le « fantôme qui parle allemand » est-il Donato, ou bien son frère qui vient lui demander des comptes ? Cette multiplicité d'interprétations concerne aussi bien les titres de chaque chapitre, dont le sens n'est jamais univoque, que le dispositif filmique lui-même, où ellipses, silences et questions sans réponses laissent au spectateur le soin de donner un sens aux non-dits et aux intentions des personnages.

Prenons l'exemple d'une des séquences initiales du film : encore à l'hôpital, Donato propose à Konrad de le déposer chez lui après lui avoir appris qu'il n'avait pas réussi à retrouver le corps de son ami noyé ; après une coupe sèche, les deux personnages sont filmés en train de faire l'amour sur la plage et, dans un gros plan, les visages des deux hommes apparaissent dans la belle lumière de la nuit. Au spectateur d'interpréter cette ellipse et d'imaginer ce que Donato et Konrad se sont dit et lequel a séduit l'autre. Prenons un autre exemple : celui des retrouvailles des deux frères à Berlin, dans l'une des séquences les plus frappantes du film, durant laquelle Donato et Ayrton se battent tout en pleurant beaucoup ; par une coupe sèche, la scène suivante montre, dans un beau plan moyen, Donato et Ayrton partir ensemble, en silence, vers le fond d'un couloir.

Au début du film, deux motos roulent sur les dunes de la plage de Fortaleza, sur fond d'immense ciel bleu et de parc éolien, avec, pour bande-son, la célèbre chanson *Heroes* de David Bowie. Cette première séquence est rythmée par plusieurs plans moyens et généraux, dans une succession rapide, qui débouchent sur un plan de grand ensemble fixe en légère contre-plongée, où deux jeunes hommes courent en direction de la mer azur. Sur ce dernier plan solaire et idyllique apparaît en jaune le titre du film, qui occupe toute la largeur du cadre, puis la présentation des noms des acteurs.

Toute cette première séquence évoque l'univers des films d'action et d'aventure – un genre cinématographique auquel Konrad et Donato pourraient appartenir. Mais ces derniers s'avèrent

¹⁰ KATZ, Jonathan Ned, *L'Invention de l'hétérosexualité*, Paris, EPEL, 2001, p. 152.

ne pas performer une masculinité socialement acceptable : non seulement ils échappent au modèle hétéronormatif¹¹, mais encore ils vivent leur désir en s'aimant, en faisant l'amour, en pleurant, ce qui les éloigne radicalement des représentations traditionnelles, dans l'imaginaire collectif, d'une sexualité gay marginale. Il se peut que cette représentation non stéréotypée d'une relation homosexuelle soit une autre raison de la polémique publique suscitée par la sortie du film – un « capitaine de police » qui ferait son « coming out ».

Par ailleurs, comment ne pas penser, en voyant cette séquence d'ouverture de *Praia do Futuro*, au début d'un autre film de Karim Aïnouz, *O céu de Suely* (*Le ciel de Suely*, 2006), qui se déroule également sur une plage où Hermila, le personnage principal du film, étreint, embrasse, s'amuse avec son compagnon, qui apparaît pour la première et dernière fois du film, dans une image floutée – et qui abandonnera Hermila peu après ?

La mer est présente dans tous les films de ce cinéaste, par exemple *Abismo Prateado* (*La Falaise Argentée*, 2011) ou *Viajo por que preciso volto porque te amo* (2009). Dans *O céu de Suely*, elle représente les souvenirs de moments d'amour et de joie vécus par Hermila ; dans *Madame Satã*, le premier film de Karim Aïnouz, la mer est à la fois le lieu de villégiature de la famille réinventée de João Francisco dos Santos (le nom de ville de Madame Satã), et également le décor qu'il choisit pour soulager la douleur de la perte de son amant défunt et pour se décider à s'engager dans une carrière artistique.

Si la mer symbolise ainsi, dans tous les films du cinéaste, le désir, le rêve et la décision, elle joue, dans *Praia do Futuro*, un rôle primordial dans la narration filmique et représente un personnage à part entière de toute la première partie du film. Elle est un lieu possible de liberté pour Donato, plusieurs plans fixes successifs montrent la beauté et l'infini de la mer de Fortaleza, qui ouvre un chemin au personnage en lui indiquant « une possibilité de futur, mais sans certitude », comme l'a affirmé Karim Aïnouz dans une récente interview¹².

Dans cette perspective, la vaste mer du réalisateur fait le lien et ouvre la possibilité d'un autre lieu, dans un mouvement de « déterritorialisation », qui oriente et caractérise constamment la subjectivité et les choix de Donato. Bertrand Westphal interprète le concept de déterritorialisation, élaboré par Deleuze et Guattari, comme une possibilité d'une représentation essentiellement mobile de l'espace, « une aptitude au mouvement¹³ ». C'est dans cet affranchissement que l'auteur trouve les possibilités de transgression, comme il l'affirme :

La transgression correspond au franchissement d'une limite au-delà de laquelle s'étend une marge de liberté. Lorsqu'elle se transforme en principe permanent, elle se mue en transgressivité. Le regard transgressif est constamment dirigé vers un horizon émancipateur à l'égard du code et du territoire qui sert de « domaine » à celui-ci (le ressort, la circonscription, ...). Mais la transgression est également dans l'écart, dans la trajectoire

¹¹ *Ibid.*

¹² AÏNOUZ, Karim, « Cineasta Karim Aïnouz : “Por que uma pessoa beijar outra é algo polêmico ?” », Interviewé par PÉCORA, Luiza, *IG São Paulo*, 20 mai 2014. 10 juillet 2014 <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2014-05-19/cineasta-karim-ainouz-por-que-uma-pessoa-beijar-outra>>.

¹³ WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007, p. 90.

nouvelle, imprévue, imprévisible. Elle est centrifuge, car on fuit de cœur du système, l'espace de référence¹⁴.

Cette transgressivité caractérise le cinéma de Karim Aïnouz. Ses personnages sont toujours en quête du mouvement, tout en étant constamment cantonnés dans des espaces bien définis, mais également normés. Dans ces espaces, en effet, les normes de classe, de race et de genre sont bien établies, et les personnages imaginés par le réalisateur cherchent désespérément à s'en évader. C'est le cas, par exemple, du désir de Madame Satan de franchir les arcs du quartier de Lapa, qui marquent une frontière entre les quartiers chics et « blancs » et les espaces urbains marginaux de Rio de Janeiro¹⁵, ou encore de la lutte d'Hermila pour partir d'Iguatu, sa petite ville natale de province, dont la « frontière », représentée par le panneau signalétique d'Iguatu, est franchie par Hermila à la fin du film.

Dans ces derniers exemples, nous suivons les personnages pris dans des espaces fermés et tentant de s'en échapper, peu avant l'affranchissement des frontières. Dans *Praia do Futuro*, le personnage de Donato passe de l'autre côté de la frontière et le réalisateur décide de le suivre dans cette aventure. L'écart entre le soleil qui chauffe la plage brésilienne et l'atmosphère brumeuse de la capitale allemande pourrait être interprété comme une opposition manichéenne, dans une conception simpliste de l'espace. L'arrivée de l'autre côté de la mer, dont Donato rêve tant dans la première partie du film¹⁶, ne représente nullement une fin heureuse telle que l'on pourrait s'y attendre. Karim Aïnouz accentue le caractère mélancolique du personnage, notamment lors de la scène se déroulant dans une discothèque, durant laquelle Donato, tout en dansant entouré par des personnes qui semblent heureuses et décontractées, est accompagné par une bande-son exprimant des sentiments beaucoup plus en demi-teintes. Dans une constante dialectique entre déterritorialisation et « reterritorialisation » des espaces, le réalisateur propose un « entre-deux », qui, selon Westphal, peut être compris comme un « tiers espace ». Concept flottant, le tiers espace est, selon l'auteur, « la formulation spéciale de la transgressivité, qui est elle-même un passage (une transition, etc.) et un défi à la norme établie¹⁷ ».

Ainsi, tout est possible dans le « tiers espace », l'objectivité et la subjectivité, le rêve et la réalité, mais aussi la multiplicité des rencontres entre des univers que tout oppose. Il s'agit d'un espace utopique du possible, d'un contre-espace ou d'un espace « hétérotopique », comme l'avait pensé le philosophe Michel Foucault, c'est-à-dire une localisation physique de l'utopie, où plusieurs espaces se juxtaposent dans le même site¹⁸.

C'est le cas des espaces de Donato et son frère, Ayrton : si le premier éprouve une constante mélancolie et trouve dans l'eau son élément, le deuxième aime la vitesse et a peur de la mer. Mais,

14 *Ibid.*, p. 81. L'auteur propose et élargit ce concept à travers une relecture de Michel Serres, Bell Hooks, Gloria Anzaldúa, Homi Bhabha et Edward Soja.

15 Pour une analyse complète de ce film, voir DA SILVA, Alberto, « Le carrefour performatif de genres dans *Madame Satã* de Karim Aïnouz », in *Inverses*, n° 12, Dossier Cinéma, Paris, Société des Amis d'Axieros, 2012, p. 23-34.

16 Dans la première partie, la caméra est constamment tournée vers la mer, notamment dans la dernière séquence où Donato est filmé au Brésil : en plan de grand ensemble fixe et en légère contre-plongée, le personnage accompagne ses collègues de travail ; tout en observant l'horizon, il entre doucement dans la mer.

17 WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, op. cit., p. 121.

18 FOUCAULT, Michel, *Les Hétérotopies, le corps utopique*, Paris, Éditions Lignes, 2009, p. 64.

dans ce tiers espace du possible, les deux frères se retrouvent, comme durant la dernière séquence au bord d'une mer vide, ou lors de leurs retrouvailles à Berlin, lorsqu'ils sont filmés ensemble : Donato est dans un aquarium géant entouré de poisons, à l'intérieur d'un centre commercial, tandis que son frère est à l'extérieur et l'observe, fasciné.

Ce dispositif de tiers espace tel que le film de Karim Aïnouz le met en scène se rapproche d'une vision *queer* : une possibilité d'un espace propice à une stratégie de résistance et à la construction d'autres types de relations et d'appartenances, constamment en mouvement, une résistance à une homogénéité¹⁹.

Autre source d'inspiration pour *Praia do Futuro* : la bande dessinée et les super-héros. Cette autre référence est présente dès le début du film, comme nous l'avons déjà souligné, avec la chanson *Heroes* de David Bowie, une première figure mythique d'un univers *queer*, avec la taille et la typographie du générique du début du film, mais aussi avec les surnoms portés par les deux frères (Aquaman et Speed Racer) ou le bandeau coloré qu'Ayrton utilise pour cacher son bras plâtré à son arrivée à Berlin. Cette inspiration et cette relecture d'un univers pop, associées à un cinéma d'auteur, renvoient à une esthétique *camp*, tout comme les références au cinéma de Rainer Werner Fassbinder. En arrivant dans la capitale allemande, Ayrton est filmé sur l'Alexanderplatz, qui est aussi le titre d'une célèbre série télévisée du réalisateur allemand ; de son côté, Konrad, avec sa moustache et ses tatouages, semble évoquer des personnages gay de *Le droit du plus fort* (1974) ou de *Querelle* (1982), adapté du roman de Jean Genet.

Dans *Praia do Futuro*, les références à une esthétique *camp*²⁰, à l'univers pop et aux croisements des cultures savantes et de masse sont approfondies par une dimension mélodramatique et kitsch, présente, par exemple, dans la séquence où Konrad double de manière excessive et théâtrale la chanson *Aline*, un tube français du milieu des années 1960 chanté par Christophe. Karim Aïnouz introduit ainsi le mélodrame dans un univers masculin, contrairement au modèle classique qui rattache ce genre cinématographique au féminin²¹.

Tous ces éléments convergent pour créer de nouvelles dynamiques affectives, limitées dans un premier temps à l'espace de la relation amoureuse entre Donato et Konrad, et qui, vers la fin du film, s'étendent avec l'arrivée d'Ayrton à Berlin, dont la présence rapproche le couple qui s'était apparemment séparé. Dans ce contexte, le tiers espace proposé dans le film offre aux personnages une possibilité de modèle familial différent : une famille repensée, comme celle de Suely, formée par sa grand-mère, sa tante homosexuelle et son amie prostituée ; ou encore celle de Madame Satan, composée de Laurita, une prostituée, avec sa petite fille, de Tabu, un travesti, et de João, un hybride de *malandro* (le typique « voyou » de Rio), capoeiriste et artiste.

Dans la dernière séquence, après s'être réconciliés, les trois personnages masculins s'en vont sur leurs motos, s'éloignant sur une route sinueuse et embrumée. Comme dans *O Céu de Suely*, *O Abismo Prateado* et *Viajo Porque Preciso, Volto Porque te amo*, Karim Aïnouz suggère de nouvelles

19 WARNER, Michael, « Introduction », in *Fear of a queer planet*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, p. XXVI. Cité par FLOYD, Kevin, *La Réification du désir : vers un marxisme queer*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013, p. 16.

20 Voir SONTAG, Susan, « Notas sobre o Camp », *Contra a interpretação*, Porto Alegre, L&PM, 1987, p. 318-337.

21 LANG, Robert, *Le Mélodrame américain – Griffith, Vidor, Minnelli*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 20.

possibilités que le spectateur peut interpréter librement. Comme il le dit lui-même, « j'ai besoin de laisser les personnages s'en aller²² ».

Bibliographie

- AÏNOUZ, Karim, « Cineasta Karim Aïnouz: “Por que uma pessoa beijar outra é algo polêmico?” », Interviewé par Pécora, Luiza, *IG São Paulo*, 20 mai 2014. 10 juillet 2014 <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2014-05-19/cineasta-karim-ainouz-por-que-uma-pessoa-beijar-outra>>.
- , « Ser Herói », Interviewé par Homsí, Patrícia, *Revista Cult*, mai 2014. 10 octobre 2014 <<http://revistacult.uol.com.br/home/2014/05/ser-heroi/>>.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2008.
- BENTES, Ivana, « Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome », *ALCEU*, juillet/décembre 2017, p. 242-245.
- BUTLER, Judith, *Défaire le genre*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.
- , *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, 2005.
- DA SILVA, Alberto, « Le carrefour performative de genres dans *Madame Satã* de Karim Aïnouz », in *Inverses*, n° 12, Dossier Cinéma, Paris, Société des Amis d'Axieros, 2012, p. 23-34.
- DYER, Richard, *Le star-système hollywoodien : suivi de Marilyn Monroe et la sexualité*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- FOUCAULT, Michel, *Les Hétérotopies, le corps utopique*, Paris, Éditions Lignes, 2009.
- GUERRA, Flávia, « Cinema carimba “AVISADO” em ingresso para “Praia do Futuro” e cria polêmica nas redes sociais », *Estado de São Paulo*, 21 mai 2014. 10 octobre 2014 <<http://cultura.estado.com.br/noticias/cinema,cinema-carimba-avisado-em-ingresso-para-praia-do-futuro-e-cria-polemica-nas-redes-sociais,1169640>>.
- KATZ, Jonathan Ned, *L'Invention de l'hétérosexualité*, Paris, EPEL, 2001.
- FLOYD, Kevin, *La Réification du désir : vers un marxisme queer*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013.
- LANG, Robert, *Le Mélodrame américain – Griffith, Vidor, Minnelli*, Paris, L'Harmattan, 2008.

22 AÏNOUZ, Karim, « Ser Herói », Interviewé par Homsí, Patrícia, *Revista Cult*, mai 2014. 10 octobre 2014 <<http://revistacult.uol.com.br/home/2014/05/ser-heroi/>>.

LAURETIS, Teresa de, *Théorie queer et cultures populaires*, Paris, La Dispute, 2007.

OUALALOU, Lamia, « Au Brésil, le nouveau Congrès est le plus conservateur depuis un demi-siècle », *Mediapart*, 11 octobre 2014. 01 février 2016. <<https://www.mediapart.fr/journal/international/111014/au-bresil-le-nouveau-congres-est-le-plus-conservateur-depuis-un-demi-siecle>>.

SONTAG, Susan, « Notas sobre o Camp », *Contra a interpretação*, Porto Alegre, L&PM, 1987, p. 318-337.

STAM, Robert, *Bakhtine : da teoria literária à cultura de massa*, São Paulo, Editora Ática S.A., 1992.

Le Pouvoir face à la différence dans *Le Vent qui siffle dans les grues*, de Lídia Jorge

Luís Sobreira

Université de Pau et des Pays de l'Adour / CRIMIC (EA 2561)

Dans *Le vent qui siffle dans les grues*¹, l'un des romans les plus poignants de Lídia Jorge, publié au Portugal en 2002, l'auteure, profitant de la fin des grands récits (selon l'expression de Lyotard), continue de traiter la question de l'identité collective, à partir d'une mise en perspective de l'Histoire mouvementée du XX^e siècle portugais (de la longue nuit fasciste jusqu'aux années 90), associée en l'occurrence à une réflexion majeure autour du concept de différence, pour donner à voir la multiplicité constitutive de la société actuelle et porter la voix de ceux qui sont relégués vers ses marges.

C'est justement à travers la voix d'une femme, à la base relativement isolée (car éloignée de sa famille, non seulement d'un point de vue géographique, mais surtout axiologique et éthique), que le lecteur découvre de manière rétrospective l'itinéraire de la protagoniste – Milene Leandro, une cousine de 30 ans, orpheline et oligophrène, victime des préjugés de ses oncles et de ses tantes, issus de la haute bourgeoisie de l'Algarve.

¹ Traduit du portugais (*O vento assobiando nas cruas*, Lisboa, Ed. Dom Quixote, 2002) par Geneviève Leibrich, Paris, Éditions Métailié, 2004.

Examinons alors la façon dont Milene, personnage singulier, ex-centrique (c'est-à-dire, tenu à l'écart du centre, selon la définition de Linda Hutcheon) ou personnage étrange (si l'on se réfère à la terminologie de Zygmunt Bauman), va, en liaison avec d'autres personnages eux aussi différents, bouleverser, par son comportement décalé, l'ordre institué et permettre à l'auteure de revisiter de manière critique l'Histoire passée, afin de mieux effectuer une analyse aigüe du présent dans toute sa complexité.

Dans la première partie du roman, assez courte, intitulée « Cérémonie », nous voyons Milene, après s'être occupée seule des funérailles de sa grand-mère Regina Leandro, errer en état de choc dans la ville (imaginaire) de Valmares à la recherche d'une explication pour cette mort survenue en plein mois d'août pendant que tous ses oncles se trouvaient en vacances à l'étranger. Dans sa tentative de reconstitution du trajet de la vieille dame, qui avait réussi à échapper à la surveillance médicale, Milène finira par arriver devant le portail de l'ancienne usine de conserves Leandro. C'est là, devant ce vestige de la gloire passée de la famille, à présent loué à une tribu d'émigrés capverdiens, les Mata, que Regina était venue mourir. C'est là aussi que Milene se cache en prévision de la colère de ses oncles lorsqu'ils apprendront qu'elle n'a pas été capable d'empêcher les journaux à sensation de s'emparer de l'événement pour crier au scandale, d'autant plus que le beau-fils de la défunte est le Maire de la ville. Dès la fin de cette première partie, il devient aussi clair qu'une fois que la narratrice a eu connaissance du vécu de Milene depuis ce jour où tout a basculé, elle s'est sentie investie de la responsabilité éthique de témoigner et de sortir du silence l'histoire dramatique de cet être vulnérable et blessé.

Milene s'était cachée à l'intérieur (de l'usine). Mais d'autres prétendirent le contraire. [...] Ils dirent cela certainement pour salir sa vie, anéantir son mystère, dans l'intention de la repousser vers l'insignifiance et l'obscurité, là où tout se perd et s'annule avant terme. Mais nous ne les avons pas laissés faire².

Commence alors la deuxième partie du roman, intitulée « Le livre de Milene ». Accueillie par la famille capverdienne qui en prend soin et essaie de l'aider, Milene se sent enfin comprise, prenant par la même occasion conscience de son état actuel mais surtout de sa vraie condition :

Mais le jeune homme en chemise noire [Antonino Mata] [...] fit un pas en avant. Il se pencha vers elle : « cette fille n'est pas stupide, elle souffre d'un grand choc... » Et, s'approchant encore davantage, il demanda : « Pourquoi êtes-vous dans cet état de choc ? » [...] Et Milene souriait, éprouvant une grande reconnaissance pour cette expression que les gens de la troisième vague lui offraient de façon inattendue, car elle pourrait expliquer bien des choses ou même tout dans sa vie³.

2 JORGE, Lídia, *Le vent qui siffle dans les grues*, Paris, Éditions Métailié, 2004, p. 34.

3 *Ibid.*, p. 50-51.

Le regard ouvert et bienveillant de l'autre, lui-même en marge de la société, permet donc à Milene de mettre un nom sur sa souffrance, de regagner confiance en soi et de retrouver sa capacité de parole et d'action.

Cependant, vis-à-vis de sa propre famille, elle reste invisible ou transparente : on ne lui accorde pas la parole et on ne s'intéresse pas vraiment à ce qu'elle est, à ce qu'elle pense ou ressent. Milène est perçue plutôt comme un poids, une charge. Et pourtant la jeune femme, bien que très naïve, fait preuve à plusieurs reprises d'une certaine maturité⁴.

Heureusement, grâce à l'amour d'Antonino, Milene pourra enfin échapper à l'emprise mortifère de sa famille et donner un sens à son existence. En effet, jusque-là privée d'identité, car réduite à une différence encombrante, la jeune femme découvre à travers cet amour totalement pur qu'elle existe en tant que véritable sujet, un être de plein droit qui a une place dans le monde :

Ils s'assirent dans la lumière de l'après-midi. Il la regarda bien en face. Qui était-elle ? D'où venait-elle ? Pourquoi était-elle ainsi ? [...] Milene était surprise. Pourquoi Antonino Mata, assis sur un banc de bois, l'interrogeait-il ainsi ? [...] Pourquoi lui posait-il des questions sur sa mère et son père ? Antonino si proche, qui la questionnait. [...] Milene [...] consciente qu'elle existait et qu'elle était quelqu'un sur terre, parmi les grains de sable⁵.

Milene était aimée, respectée, touchée par le don de l'amour⁶.

La narratrice ponctue régulièrement le récit de cet amour d'une sorte de refrain : « C'était un amour normal », « un amour ordinaire », « un amour indicible »⁷. Si l'on prend cette affirmation au sens littéral, on pourrait croire à un amour commun, sans histoire. Mais en réalité, dans le Portugal postcolonial, le racisme est toujours présent et l'union d'une femme blanche et d'un Africain pose problème. C'est donc principalement pour combattre la peur fantasmagorique du métissage, source de désordre et d'impureté, que la narratrice insiste autant sur les adjectifs « normal » et « pur » lorsqu'elle décrit cet amour. Dans ce contexte de racisme latent, on peut dire que l'adjectif « indicible » est utilisé aussi en tant que synonyme de « secret » afin de dénoncer le tabou qui pèse sur ce type d'union.

4 Comme lorsqu'elle gère seule les formalités concernant les funérailles de sa grand-mère, ou d'une grande lucidité comme lorsqu'elle interprète avec beaucoup de sensibilité et de justesse la fuite de Regina en direction de la conserverie ou encore regrette la façon dont la délicate tante Gininha a été terrorisée et dominée par l'oncle Dom, allant jusqu'à adopter parfois l'expression et le discours de son propre bourreau. Milene est aussi la seule à reconnaître, à l'étonnement général, le puzzle pictural représentant le Guernica que l'oncle Rui, ignare et sans goût, avait acheté pour sa villa de parvenu. Milene connaît également les intentions spéculatives de ses oncles à l'égard de l'usine, qu'ils appellent le « diamant » et sait qu'ils l'ont spoliée d'une bonne partie de son héritage. Plus tard, lors de son passage par la clinique des Salines, elle aura aussi la sensation douloureuse d'avoir perdu quelque chose à l'intérieur d'elle-même... Devant la justesse de cette intuition, même sa tante Ângela Margarida finira par éprouver, pour la première fois, dans un moment de faiblesse de cœur, rapidement contrôlé, « une sorte de respect pour sa logique sans logique, sa sagesse dénuée de science, son intuition proche de la raison, mais éloignée de son axe central. » (p. 430).

5 JORGE, Lídia, *Le vent qui siffle dans les grues*, op. cit., p. 250.

6 *Ibid.*, p. 292.

7 *Ibid.*, p. 252, 254, 255, 264, 288, 347, 348.

Milene et Antonino sont les premiers à avoir conscience de leur « transgression » et à craindre le jugement des autres. À ce propos, on remarquera que même la famille Mata, ayant connu par le passé une expérience de mixité douloureuse et voulant à tout prix accéder au mode de vie européen, a fini par incorporer et appliquer le principe de l'apartheid :

Nous ne risquons pas de pécher par orgueil, nous voulons simplement être ce que nous sommes. Au lit, le noir avec la noire, le blanc avec la blanche, le métis avec la métisse et ainsi de suite. La grande tranquillité. Ah, si Mandela avait pensé comme nous, il n'aurait pas passé sa vie en prison. Car pourquoi y rester si longtemps ? Cet homme a-t-il remédié à quoi que ce soit ? Le monde n'est-il pas pareil ? Demandait Felícia Mata dans sa robe en soie toute brillante⁸.

Conditionné par cette posture conformiste, le couple commence par se cacher, puis par tester progressivement le regard des autres (« Ils aimaient s'évaluer eux-mêmes en s'appréciant à l'aune du jugement des autres⁹ »), avant de se montrer ouvertement en société et en famille. Mis à part la surprise débonnaire de quelques témoins noirs, leurs « fiançailles blanches noires¹⁰ » ne semblent déclencher aucune hostilité. Et pourtant, la rumeur va bon train, colportée notamment par le chauffeur de l'oncle Rui Ludovice. C'est assez ironique que ce soit justement Frutuoso, un subordonné placé en bas de l'échelle sociale, qui dénonce la liaison et neutralise ainsi toute possibilité d'évolution des frontières raciales et sociales. Ce comportement du chauffeur est d'autant plus incongru que, d'après la description physique que la narratrice en fait, il est lui-même le portrait vivant de plusieurs générations de brassage de peuples : « [...] Frutuoso, [avait des] cheveux très raides comme ceux d'un Oriental, [une] moustache de Turc dans une face maigre de vieux paysan portugais ressuscité des années 50, vêtu d'un costume moderne bien coupé¹¹ ». En alertant ses patrons contre le danger de contamination des blancs par les noirs, le chauffeur aide à perpétuer le statu quo social et, par conséquent, à assurer le maintien de la domination blanche, la seule façon pour lui d'éluder sa propre position subalterne.

[...] Frutuoso avait ajouté : « Madame ne sait pas, mais elle devrait savoir que les gens commencent à jaser et à dire que la nièce de Madame, et donc la nièce de Monsieur l'ingénieur, est en train de se *cafréiser*... Que Madame et Monsieur le permettent. Madame m'excusera d'employer un mot pareil... » Et Frutuoso avait répété le même vocable avec la répugnance de celui qui sort une grave obscénité¹².

Ce racisme primaire est également exprimé par d'autres personnages, comme l'oncle Afonso, grand avocat, qui compare les immigrés africains à une épidémie de choléra et à une plaie

8 *Ibid.*, p. 188-189.

9 *Ibid.*, p. 345.

10 *Ibid.*, p. 346.

11 *Ibid.*, p. 366.

12 *Ibid.*, p. 365.

de sauterelles¹³ ou l'oncle Dom, ancien colon en Afrique du Sud (du temps de l'apartheid), pour qui les races, n'étant pas égales, ne devaient pas se mélanger¹⁴, sous peine d'engendrer la confusion et le désordre. À travers l'exemple d'un Blanc attaqué par son Rottweiler issu du croisement avec un chien d'une autre race, l'oncle Dom prétend démontrer que l'hybridité crée des identités impures qui, en défiant la matrice ségrégationniste tacitement établie, corrodent, à partir du centre même du système, les fondements de la domination blanche.

En somme, pour les Leandro, le comportement « déviant » de Milene représente d'abord une honte, même si, comme le fait remarquer Ângela Maria, les journalistes n'oseraient pas utiliser l'argument de la « promiscuité ethnique » pour souiller l'image de la famille. En effet, ce type d'attaque risquerait de se retourner contre ses propres auteurs, qui seraient accusés de racisme, délit puni par la loi. Bien plus inquiétante et nuisible, car incontrôlable, était, selon elle, la médisance de la *vox populi*. Mais outre l'envie de préserver l'intégrité identitaire de la famille, ce qui préoccupe les Leandro c'est aussi la défense de leurs intérêts financiers.

On peut dire que le début de la vie affective et bientôt sexuelle de Milene change donc radicalement le regard que sa famille porte sur elle. Jusque-là ignorée des siens, la jeune femme devient subitement un problème, « une sacrée tuile¹⁵ ». En effet, confrontée à l'irruption du désir amoureux de Milene, la famille semble prendre enfin conscience de la corporéité de cet être qu'elle avait négligé et s'inquiète des conséquences imprévisibles que la jouissance de ce corps, habité par un esprit différent, peut entraîner : « l'erreur (en train d'exploser) en Milene¹⁶ », « l'erreur de la nature (en train de se manifester) dans toute sa force, ébranlant tout. Aussi absurde et injuste qu'un tremblement de terre¹⁷ ». Face à la détermination de sa nièce, Ângela Margarida prendra alors une décision drastique, en choisissant de réparer cette erreur de la Nature, voire de Dieu. Afin d'éviter le métissage de la famille et la multiplication d'héritiers indésirables, l'épouse du Maire décide de faire de Milene une branche morte, en l'empêchant d'enfanter. Pour cela, elle la convoque dans sa clinique où elle lui fait subir, sans son consentement, une hystérectomie. Ângela Margarida, dont le raisonnement est reconstitué rétrospectivement par la narratrice sous forme de pensées au discours indirect libre, fonde son action sur une sorte de légitime défense de la normalité ; une normalité qui se dit comme vérité et qui devient ainsi un instrument de violence envers la différence. Après lui avoir refusé un statut d'être à part entière, la famille la dépossédera enfin de la maîtrise de son propre corps.

Cette stérilisation chirurgicale, que Ângela Margarida a exécutée sous prétexte qu'il fallait « aider sa nièce¹⁸ », « la protéger, s'occuper d'elle, l'écarter de tout le mal de ce monde¹⁹ », constitue en réalité une forme d'eugénisme motivée par « l'instinct de sauver sa tribu²⁰ » et ses intérêts, c'est-à-dire par le souci bourgeois de garantir la « bonne » marche de la société et de défendre sa caste de tout contact avec la misère du monde. En destituant Milene du droit à la procréation, la famille

13 *Ibid.*, p. 298.

14 *Ibid.*, p. 484-485.

15 *Ibid.*, p. 391.

16 *Ibid.*, p. 375.

17 *Ibid.*, p. 378.

18 *Ibid.*, p. 375.

19 *Ibid.*, p. 377.

20 *Ibid.*, p. 399.

Leandro assure définitivement l'étanchéité entre ces deux groupes sociaux, économiques, culturels et ethniques situés sur des pôles complètement opposés.

À travers cette mutilation odieuse et criminelle, la famille prend donc le contrôle sur le corps de Milene pour la domestiquer, c'est-à-dire la ramener de manière irrévocable à son statut de femme-enfant assujettie. Castrée par la vérité intolérante du « normal », produite par un Pouvoir soucieux de conserver ses privilèges, Milene reçoit dans sa chair (et dans son esprit) un stigmatisme indélébile qui ne fera qu'accentuer sa différence et confirmer le sentiment d'exclusion.

Le crime commis par la tante Ângela Margarida est d'autant plus choquant que, malgré un certain dilemme de conscience initial, elle finit par s'autopersuader qu'elle a vraiment pratiqué le bien²¹. En effet, elle se forge toute une série de faux arguments religieux et médicaux pour conforter sa décision et taire ainsi ses réelles motivations inavouables. Plus concrètement, elle se prétend l'interprète de la volonté de Dieu, dont il fallait inventer en permanence la parole²² et corriger l'œuvre trop imparfaite²³. Or, en tant que médecin, elle était justement la personne la mieux placée pour seconder le Créateur. Forte de sa raison, elle va jusqu'à braver le principe d'Hippocrate gravé en haut du bureau du directeur de la clinique : « Primum non nocere », principe qu'elle estime par ailleurs ridicule et obsolète. Dans une inversion totale des valeurs, Ângela Margarida essaie, avec beaucoup de cynisme, de faire passer son geste meurtrier pour un acte sacré, son rejet pour de l'amour et sa trahison pour de la solidarité familiale. Justement, à propos de cette trahison au sein de la famille, notons qu'elle n'est pas sans rappeler le mythe biblique de Caïn assassinant son frère Abel²⁴. Il s'agit d'un thème cher à Lídia Jorge qui dans un entretien ancien explique : « J'écris sur Caïn de mille façons. Je veux le rencontrer à travers mes personnages pour étudier son visage. Je ne connais pas d'autre sujet qui soit aussi important et aussi universel²⁵ ».

L'atmosphère du dîner au cours duquel les Leandro scelleront un pacte de silence pour étouffer leur crime revêt manifestement des contours sataniques. Il y a d'abord certaines circonstances chargées de symbolisme comme par exemple le nombre de convives – six, ce qui entraînera plusieurs énumérations incluant ce chiffre associé à la bête de l'Apocalypse, ou alors la tempête stationnée au-dessus de la maison, rappelant la colère divine. Mais ce qui frappe surtout l'esprit du lecteur, c'est le fait qu'au cours de ce repas les masques tombent et que chacun à son tour laisse parler son avidité, sa perfidie, son hypocrisie et, par-dessus tout, son intolérance. Comble de l'ironie, Ângela Margarida, qui se garde bien de souscrire aux excès racistes de son beau-frère, finit somme toute par les prendre en compte, sous prétexte que « nous devons tous nous accepter tels que nous sommes, et Dom est comme il est. C'est parfaitement son droit²⁶ ».

Tandis que d'un côté Antonino et Milene vont bientôt devoir faire le deuil de leur désir d'enfants, fruits de leur amour pur, de l'autre côté, la famille de la jeune femme se sent soulagée d'avoir réussi à éliminer le danger d'un mélange de sang entre les Mata et les Leandro et d'avoir ainsi

21 *Ibid.*, p. 482.

22 *Ibid.*, p. 462.

23 *Ibid.*, p. 495.

24 Cf. BESSE, Maria Graciete, « Le “bio-pouvoir” ou la maternité impossible dans *O Vento assobiando nas gruas*, de Lídia Jorge », in *Nouvelles figures maternelles dans la littérature espagnole contemporaine* : les « mères empêchées », Nadia Mékouar-Hertzberg (coord.), Paris, L'Harmattan, 2009, p. 83-89.

25 « A demolição do mundo arcaico », Interview par António Gonçalves Filho, [en ligne] *Estado de S. Paulo*, 25 février 2008. 28 février 2016. <<http://www.portaldaliteratura.com/entrevistas.php?id=17>>.

26 JORGE, Lídia, *Le vent qui siffle dans les grues*, op. cit., p. 399.

évincé le spectre de la dégénérescence de la race que constituerait la création d'une lignée de descendants métis, donc à leurs yeux impurs. En ôtant à sa nièce la liberté de donner la vie, la famille pose un acte extrême de négation de la différence. Le différent, c'est tout d'abord l'immigré étranger, le noir, mais aussi ce membre « déficient » (« minguado », dans l'original²⁷) du clan et surtout, bien entendu, l'éventuel entre-deux ou, selon l'expression de l'oncle Dom, la « bête hybride²⁸ » (« bicho cruzado », dans l'original²⁹) qui brouille les frontières entre les deux mondes.

Une fois la « tragédie³⁰ » évitée, les Leandro se dépêchent de donner congé à la famille Mata, afin de conclure avec un entrepreneur hollandais la vente de l'ancienne usine de conserves, destinée à devenir un hôtel de luxe pour des touristes fortunés. Encore une fois, la narratrice remonte dans le temps pour reproduire la scène du repas d'affaires du Luxor et dévoiler ainsi le secret de ces tractations, avec leur cortège de turpitudes.

On avait déjà appris, lors de la première rencontre des héritiers avec Van de Berg, l'histoire, pas toujours glorieuse, de l'usine, intimement liée à la vie plus ou moins extravagante de ses propriétaires et aux vicissitudes du XX^e siècle portugais. Les débuts de l'industrie moderne, le travail des enfants, la collaboration avec l'Allemagne nazie, l'aliénation de l'usine au profit des ouvriers dans la période mouvementée du post-25 avril, l'échec de cette expérience collectiviste, l'arrivée des immigrants en provenance des ex-colonies africaines, tout ce long passé avait été retracé, ou plutôt façonné, par le mondain oncle Afonso, qui en avait livré une vision particulièrement partisane, pétrie de superbe et d'aigreur, le tout couvert d'un cynisme mystificateur à peine dissimulé. En privé, par contre, les Leandro, conscients au fond d'eux-mêmes de ce lourd passif, se réfèrent souvent à l'usine comme un « train fantôme » qui les gênait tous. D'autant plus que l'immeuble avait depuis été classé comme spécimen d'archéologie industrielle, ce qui a priori lui enlevait toute sa valeur commerciale.

Mais les Leandro sont bien décidés à récupérer le bijou de famille, le « diamant », comme ils l'appellent aussi, et à le monnayer au prix fort. Avec le pragmatisme économique qui les caractérise, ils n'hésiteront pas à sacrifier cet espace constitutif de la mémoire (et donc de l'identité) familiale et historique, en le faisant dynamiter de manière clandestine pour ensuite faire monter les enchères autour du permis de construire ; et tout cela avec la complicité de l'oncle Rui, Maire de Valmares. On voit bien par là la progressive désindustrialisation du pays et la tertiarisation de l'économie, notamment à travers le développement irrésistible du secteur du tourisme. Se dessine aussi la spéculation immobilière en action et le chaos urbanistique, sans parler du désastre écologique, qu'elle provoque. Enfin, sont dévoilés les abus et les dérives de la classe dirigeante gangrenée par la corruption et l'appât du gain. Cette corruption qui fait dire à Piet Van de Berg qu'il s'agissait bien là d'« affaires [qui] se faisaient comme avec les Turcs, les Grecs et les Arabes, tous des Méridionaux. Très bien. Très mal³¹ ». Le Hollandais finit aussi par mettre de côté ses scrupules environnementaux, car « il y avait encore d'autres paradis sur terre. L'argent qu'il gagnerait rapidement à Mar de Prainhas serait investi dans un autre paradis³² ». À travers cette plongée dans la pensée profonde de Van de Berg, la narratrice nous montre à quel point, considérée dans l'optique d'un étranger du nord de l'Europe, la toute-puis-

27 *Id.*, *O vento assobiando nas gruas*, *op. cit.*, p. 488.

28 *Id.*, *Le vent qui siffle dans les grues*, *op. cit.*, p. 393.

29 *Id.*, *O vento assobiando nas gruas*, *op. cit.*, p. 484.

30 *Id.*, *Le vent qui siffle dans les grues*, *op. cit.*, p. 395.

31 *Ibid.*, p. 414.

32 *Ibid.*

sance de la famille Leandro et la valeur inestimable de son trésor sont finalement toute relatives. Le regard que cet étranger riche, donc légitime et presque mythifié, porte sur ses interlocuteurs permet en réalité de les resituer dans une échelle plus vaste où ils ne sont plus des dominants mais des dominés et où leur ville, et par métonymie leur pays, n'est plus le centre du monde mais une simple périphérie parmi tant d'autres.

Au passage notons également que la destruction de l'usine, décrite de manière très symptomatique comme un « corps » encombrant, n'est pas sans rappeler la mutilation qu'a subie Milene. Comme le précise la narratrice, « cette enceinte qui avait vu passer pendant un siècle trois vagues humaines, plus les tragédies de ses propriétaires, s'était transformée en un grand trou. [...] Un trou humide à perte de vue³³ ». À l'image de ce qui s'est produit avec la jeune femme, l'usine a aussi été éventrée. Et encore une fois le sentiment qui se dégage de ce nouveau crime de trahison caïnique (en l'occurrence envers la mémoire des aïeux) est celui de la perte, de la mort. En effet, même s'ils semblent ne pas en avoir vraiment conscience, les Leandro viennent de réduire à néant leur héritage familial et historique, en faisant disparaître leurs racines et une bonne partie de ce qui faisait leur identité. Sans compter que, du même coup, ils s'auto-excluent aussi des commandes du nouvel ordre économique qui est en train de se mettre en place. En ce sens, on peut dire qu'ils préparent eux-mêmes, à terme, leur mise à l'écart dans un espace où jadis ils ont régné en maîtres et seigneurs.

Par ailleurs, en vendant et en détruisant l'usine, les Leandro signent là aussi un acte d'exclusion majeur à l'encontre du groupe de Capverdiens qui se voit expulsé de sa maison. On trouve donc associées à la problématique de l'ostracisme celles du déracinement et du déplacement, également centrales dans ce roman de Lídia Jorge. S'il est vrai que tous les personnages se trouvent, pour une raison ou une autre, toujours en mouvement, dans un espace lui-même en perpétuelle transformation (dont ces grues qui creusent inlassablement le sol sont le symbole le plus évident), il faut reconnaître que les Mata, de par leur condition d'immigrés, sont particulièrement concernés par l'expérience de l'errance. Avides de meilleures conditions de vie et éblouis par le faux éclat du mode de vie européen, ils avaient trouvé dans l'espace abandonné de l'usine, avec ses palmiers et sa proximité de la mer, une projection illusoire de leur île perdue, avec en plus l'abondance à portée de main. Une abondance devenue accessible grâce au succès télévisé du cadet de la famille, le chanteur Janina. Le triomphe médiatique de celui-ci et la panoplie d'objets superflus dont la famille s'entoure sont autant de signes extérieurs d'intégration et de réussite des Mata dans cette terre d'accueil à bien des égards hostile.

Mais la reconnaissance et la sécurité que les Mata pensent avoir définitivement acquises sont, à bien y voir, très fragiles et provisoires. En effet, elles se trouvent dès lors sérieusement compromises par la trahison d'un des leurs, Gabriel, frère et manager de Janina, qui utilise l'usine pour y cacher de la drogue : « Tu vois ? Notre maison est sur un baril de poudre... – dit Felícia³⁴ ». Outre le fait de constituer une nouvelle manifestation du mythe de Caïn³⁵, cet épisode montre aussi à quel point Lídia Jorge essaie d'appréhender la réalité sociale dans toute sa complexité, en évitant

33 *Ibid.*, p. 415.

34 *Ibid.*, p. 329.

35 Cf. BESSE, Maria Graciete, « Le "bio-pouvoir" ou la maternité impossible dans *O Vento assobiando nas gruas*, de Lídia Jorge », *op. cit.*, p. 83-89.

notamment toute forme de manichéisme qui diviserait artificiellement le monde entre le champ des irréprochables et celui des corrompus.

Cependant, bien avant la découverte du dépôt de drogue dans les fondations de l'usine, déjà la doyenne du groupe, Ana Mata, avait pressenti que le clan courait à sa propre perte. En effet, pour elle, les Mata étaient en train de s'aliéner dans le consumérisme occidental jusqu'à y perdre leur âme. Afin de parer à ce désarrimage identitaire, Ana Mata demandera en vain le retour à l'île natale : « Nous devons rentrer – dit Ana Mata dans sa langue. Ici nous allons tous disparaître, un à un³⁶ ». « Nous devrions profiter de ce que nous sommes encore tous vivants et tous honnêtes³⁷ ». Face à la réaction sarcastique des siens, empêchée de regagner son « Paraíso di terra », Ana Mata s'est mise alors en marche en direction de la mer où elle mourra noyée. Difficile de ne pas voir un parallèle entre sa fin et celle de Regina Leandro. À l'image de sa propriétaire, Ana Mata part aussi à la recherche d'un espace et d'un temps idylliques, ou tout simplement idéalisés par le souvenir, et irrémédiablement perdus. En effet, dans un monde en permanente (re)construction, où le vent du changement souffle de façon inexorable (comme le suggère le titre du roman), toute tentative nostalgique de retour en arrière est, par définition, impossible. C'est pourquoi les deux matriarches, figées dans un passé anachronique et révolu, sont condamnées à disparaître. La façon dont les fils des deux familles se comportent vis-à-vis de leurs mères âgées – avec désintérêt, parfois exaspération ou animosité et mépris pour leur expérience et leur sagesse – et d'une manière plus générale l'absence de place dans la société moderne pour les anciens configurent une nouvelle forme d'exclusion, qui doit aussi être soulignée.

Le récit se termine avec un « Post-scriptum » portant le titre du roman et décrivant le mariage de Milene et Antonino. Encore une fois, le présent de l'action est entrecoupé par des analepses destinées à éclairer des zones d'ombre de l'histoire de la jeune femme et dont la narratrice n'aura connaissance que plus tard par un travail de recoupement de témoignages et parfois de suppositions, travail qui sera à l'origine du livre que le lecteur a entre les mains. Grâce à l'œil critique de la narratrice, dont le regard plane au-dessus de l'assemblée comme si elle l'observait du haut d'une grue, on découvre que la cérémonie de mariage obéit à une mise en scène entièrement orchestrée par les Leandro. En se mélangeant le plus possible au groupe de Capverdiens pour la prise de photos, ils espèrent bien se donner une image de gens tolérants et proches des plus démunis. En effet, opportuniste et calculateur, l'oncle Rui a déjà prévu d'exploiter ces instant(an)és, sans conséquences réelles sur l'équilibre de sa famille, pour en tirer d'importants bénéfices politiques. Manipulés à leur insu, les Mata ne sont donc que de simples figurants d'une inclusion simulée, c'est-à-dire totalement illusoire.

Très symptomatiquement, le mariage a lieu un dimanche de Pâques. L'action du roman, jusque-là marquée en grande partie par les sentiments de perte et d'injustice, se termine donc, malgré tout, sur une note d'espoir associée à l'idée de Résurrection. Cependant, et en dépit de tout le réconfort que cette croyance peut procurer (notamment aux filles endeuillées d'Ana Mata), la narratrice sait bien que si victoire sur la mort il y a, elle ne peut venir que d'un réel travail de mémoire des hommes. Selon ses mots, « la mort ce n'est pas mourir, c'est disparaître du souvenir³⁸ ». En ce sens, on peut dire que l'exercice d'écriture mené a posteriori par la cousine de Milene permet effectivement de sauver de l'oubli la vie de cet être différent et fragile, dont l'épanouissement a été sournoisement em-

36 JORGE, Lídia, *Le vent qui siffle dans les grues*, op. cit., p. 281.

37 *Ibid.*, p. 285.

38 *Ibid.*, p. 432.

pêché par la violence déshumanisante de sa propre famille. En révélant le crime enfoui dans les plis secrets de cette histoire personnelle, la narratrice fait justice à la souffrance de sa cousine en même temps qu'elle lui rend une part de sa dignité.

Nous reconnaissons ici une constante du projet éthique et esthétique de Lídia Jorge, à savoir l'envie de donner de la visibilité et de la voix aux sujets les plus vulnérables pour, à partir de leur expérience personnelle, proposer une révision critique de l'Histoire collective et témoigner sur les tensions de la société portugaise actuelle. En effet, à travers le portrait et le parcours de Milene, l'auteure questionne les certitudes identitaires de la classe dominante, révélant à leur place des identités en crise dans une société en pleine mutation, partagée entre passé et modernité, entre mémoire et oubli, entre l'imposition d'une prétendue normalité et l'acceptation de la différence, entre le repli sur soi et l'ouverture à l'autre. Avec, pour paraphraser Maria Alzira Seixo³⁹, une ironie non satirique, non sarcastique, voire même un peu tendre à l'égard de certains personnages, une ironie qui dans l'ensemble tient surtout du constat et qui cherche à éviter tout jugement de valeur facile au niveau du discours narratif, Lídia Jorge problématise les relations de pouvoir à l'intérieur de la société et invite implicitement le lecteur à prendre position devant les injustices et la violence exercées à l'encontre de tous ceux qui, pour une raison ou une autre, se trouvent en position de faiblesse ou de fragilité.

Bibliographie

- BAUMAN, Zygmunt, *La vie en miettes : expérience postmoderne et moralité*, Paris, Fayard, 2014.
- BESSE, Maria Graciete, « Le "bio-pouvoir" ou la maternité impossible dans *O Vento assobiando nas gruas*, de Lídia Jorge », in *Nouvelles figures maternelles dans la littérature espagnole contemporaine : les « mères empêchées »*, Nadia Mékouar-Hertzberg (coord.), Paris, L'Harmattan, 2009, p. 83-89.
- HUTCHEON, Linda, *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1991.
- JORGE, Lídia, *Le vent qui siffle dans les grues*, Paris, Éditions Métailié, 2004.
- , *O vento assobiando nas gruas*, Lisboa, Ed. Dom Quixote, 2002.
- , « A demolição do mundo arcaico », Interview par António Gonçalves Filho, [en ligne] *Estado de S. Paulo*, 25 février 2008. 28 février 2016. <<http://www.portaldaliteratura.com/entrevistas.php?id=17>>.
- LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne* [1979], Paris, Minuit, 2009.

39 SEIXO, Maria Alzira, *A palavra do romance. Ensaio de genealogia e análise*, Lisboa, Livros Horizonte, 1986, p. 76.

Numéro 9 – Printemps 2016

SEIXO, Maria Alzira, *A palavra do romance. Ensaaios de genealogia e análise*, Lisboa, Livros Horizonte, 1986.

Confissões de Caio Fernando Abreu: relatos íntimos na literatura e no cinema

Fabiano Grendene de Souza

Université Pontificale Catholique du Rio Grande do Sul

Resumo: O artigo apresenta determinados aspectos da literatura de Caio Fernando Abreu (1948-1996), como o caráter intimista, a relação com momentos históricos brasileiros, o diálogo com o cinema e a subversão da sexualidade normativa. A partir deste panorama geral, o artigo centra-se em uma análise do conto *Sargento Garcia*, presente na antologia de contos *Morangos mofados* (1982).

Palavras-chave: Literatura brasileira, Caio Fernando Abreu, *Morangos mofados*, cinema, sexualidade.

Resumé : L'article présente certains aspects de la littérature de Caio Fernando Abreu (1948-1996), comme son caractère intimiste, les rapports quelle tisse avec des moments historiques brésiliens, le dialogue avec le cinéma et la subversion de la sexualité normative. De cet aperçu, l'article se concentre sur l'analyse du conte *Sargento Garcia*, présent dans le recueil de nouvelles *Morangos mofados* (1982).

Mots-clefs: Littérature brésilienne, Caio Fernando Abreu, *Morangos mofados*, cinéma, sexualité.

Este artigo é um passeio pela obra de Caio Fernando Abreu (1948-1996), passeio este que tem por primeira parada a palavra “confissão”. É evidente que quando trazemos a noção de confissão,

temos consciência de que estamos aludindo a uma tradição que remonta, primeiramente, às memórias e autobiografias, cujos exemplos tradicionalmente arrolados são as experiências de Santo Agostinho, Jean-Jacques Rousseau e Michel de Montaigne. Porém, aqui usamos o termo para tentar dar conta da amplitude estética alcançada pelos escritos de Caio Fernando Abreu, no sentido dele ter criado uma obra que funciona como uma espécie de biografia da sua emoção, mas também dos sentimentos de uma certa geração, uma “geração violentada, colonizada e drogada a partir de 1964”.

Assim, quando usamos o termo confissão, trazemos à tona o fato de que – para o escritor – a experiência de vida sempre precisou ser elaborada pela literatura. De certa maneira, seus escritos foram uma forma de exaltar e purgar uma trajetória pessoal marcada pela relação intensa com diversos momentos históricos do Brasil e do mundo.

Dentro desse pensamento, é com grande força que surge a tese de Amanda Lacerda Costa², cuja proposta é delinear uma linha narrativa entre contos e romances do escritor, trazendo à luz a noção de que alguns textos de Caio Fernando Abreu, produzidos entre os anos 1960 e 1990, traçam o trajeto da vida de um único personagem, um personagem que vai acumulando experiências durante sua vida, da infância à idade adulta.

Aceitando a ideia de Amanda Lacerda Costa, pode-se pensar que o “personagem único” de Caio Fernando Abreu flana entre o Regime Militar (1964-1984) e a Redemocratização (1985-1989). Nesse périplo, os “anos de chumbo” se desdobram em experiências como o mergulho nas drogas, a vivência do desbunde e a necessidade do exílio no exterior. Já na relação com um país que se democratiza, Caio Fernando Abreu geralmente coloca em cena um personagem marginalizado que busca um lugar na sociedade – e o presente parece abençoar pouco o outrora jovem promissor, cheio de ideias. Em tal caminho, ganha grande destaque a presença do vírus da AIDS – algo que vai cercar seu personagem nos escritos produzidos a partir da metade dos anos 1980.

Se os momentos históricos brasileiros pulsam nos escritos confessionais de Caio Fernando Abreu, a forma de sua literatura também parece acompanhar os desígnios das mutações estéticas do final do século XX. Como lembrou Ítalo Morriconi:

Caio Fernando Abreu faz a ponte entre as instigações pop-culturais e “malditas” ou “marginais” dos anos 70 e a pasteurização juvenil e mística dos anos 90, passando pela disseminação (banalização?) nos anos 80 dos modelos baseados em literatura policial³.

Porém, mesmo que se reconheça um percurso de modificações na literatura de Caio Fernando Abreu, parece interessante também perceber alguns fios condutores. Pelo menos desde *Pedras de Calcutá*⁴, existe o retrato de uma série de vivências relacionadas à urbanidade, enfocando questões recorrentes das relações humanas. Da solidão ao suicídio, da loucura à vida comunitária,

1 Essa definição é dada pelo próprio escritor na contracapa de ABREU, Caio Fernando, *Pedras de Calcutá*, São Paulo, Alfa-ômega, 1977.

2 COSTA, Amanda Lacerda, *A Obra Em Branco: unidade e representatividade na ficção de Caio Fernando Abreu*, Doutorado em Letras. Estudos de Literatura e Literatura Brasileira, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2014 (25.04.2014).

3 MORRICONI, Ítalo, “Introdução”, in *Cartas – Caio Fernando Abreu*, Ítalo Morriconi (dir.), Rio de Janeiro, Aeroplano, 2002, p. 11.

4 ABREU, Caio Fernando, *Pedras de Calcutá*, op. cit.

das vivências calcadas na homossexualidade ao encontro amoroso juvenil, a experiência incomunicável das metrópoles passa a ser um arcabouço relevante de sua ficção – e talvez isso justifique o fato de sua literatura dar renovados sinais de perenidade.

Outro traço definidor da obra de Caio Fernando Abreu é sua relação com a prosa intimista (relação esta que inspira o título deste artigo). Por essa ótica, é fundamental compreender como sua literatura filia-se a um estilo desenvolvido prioritariamente por escritoras de gerações anteriores à sua, como Clarice Lispector (1920-1977), Lygia Fagundes Telles (1923) e Hilda Hilst (1930-2004).

Como grande parte da produção das escritoras citadas, Caio Fernando Abreu utiliza reiteradamente um narrador calcado na primeira pessoa, lançando mão de certos padrões estilísticos que aproximam o relato de uma escrita do “eu”. O diário, o depoimento, a carta e o desabafo são algumas formas de estabelecer um contato direto com o leitor, esmaecendo propositalmente as fronteiras entre narrador e escritor, chegando a eclipsar as mediações técnicas existentes na carpintaria literária. Além disso, as técnicas do fluxo de consciência e da mistura entre primeira e terceira pessoa enfatizam a relevância do intimismo de seus relatos.

Por outro lado, é relevante compreender que um dos diferenciais da literatura de Caio Fernando Abreu é justamente a forma com que as questões subjetivas se relacionam com a realidade exterior. Por isso, pelo menos desde *O ovo apunhalado*⁵, lançado em 1975, além do clima político brasileiro, a literatura de Caio Fernando Abreu faz referências à cultura *pop* e à cultura *queer*. Por exemplo, existe uma grande quantidade de referências musicais em seus textos. O conto *Os sobreviventes*, presente em *Morangos mofados*, abre com o seguinte texto: “para ler ao som de Ângela Rô Rô”⁶. Essa alusão não é apenas uma homenagem à compositora (Ângela Rô Rô, 1949), conhecida pela criação e gravação de canções de amor dilaceradas que inspiraram Caio Fernando Abreu, mas é também a lembrança de uma personalidade conhecida por seu relacionamento conturbado com a também cantora Zizi Possi (1956).

Caio Fernando Abreu e o cinema: via de mão tripla

Dentro das relações de Caio Fernando Abreu com a cultura *pop*, uma das marcas mais relevantes é sua ligação com o cinema⁷. Caio chegou a trabalhar em alguns filmes, colaborando no roteiro de *Romance* (Sérgio Bianchi, 1988), escrevendo o argumento, com Guilherme de Almeida Prado, de *Onde andaré Dulce Veiga?* (2007). Aliás, a ligação com Guilherme está estampada em *Perfume de Gardênia* (Guilherme de Almeida Prado, 1991), em que o escritor participa como figurante. Porém,

5 *Id.*, *O ovo apunhalado*, Porto Alegre, Globo, 1975.

6 *Id.*, *Morangos mofados*, Rio de Janeiro, Agir, 2005, p. 25. Em tempo: como Caio Fernando Abreu revisava seus livros para reedições, tomamos por base para citações a edição de *Morangos mofados* que conta com a última revisão do escritor. A primeira tiragem do livro saiu pela editora Brasiliense (São Paulo), em 1982.

7 Os apontamentos da relação entre Caio Fernando Abreu e cinema tomam por base nosso estudo de doutorado, posteriormente publicado em SOUZA, Fabiano Grendene de, *Caio Fernando Abreu e o cinema: o eterno inquilino da sala escura*, Porto Alegre, Sulina, 2011.

Caio Fernando Abreu viu, em vida, apenas um longa-metragem baseado em sua obra: *Aqueles Dois* (1985), de Sérgio Amon, que contava com o próprio escritor como um dos roteiristas.

De fato, ao olharmos para a produção de Caio Fernando Abreu, percebemos como é impressionante a presença do cinema. E essa ênfase já aparece no próprio texto, que incorpora procedimentos cinematográficos, como as técnicas de montagem e decupagem. O próprio Caio Fernando Abreu, em entrevista sobre seu método de criação, reitera esta origem, revelando que em diversos textos utilizou “um processo que é de cinema: imaginar onde está a câmera, de que ponto de vista está sendo visto aquilo que acontece”.

Outra faceta relevante aparece não só pela grande quantidade de menções a filmes diversos na obra do escritor, mas também pela existência de um pensamento crítico em relação ao cinema. É possível enxergar um conjunto de referências que forma um panteão de obras prediletas e que, de alguma forma, mostra a concepção do escritor sobre cinema. De maneira geral, embora não despreze obras populares, a literatura de Caio Fernando Abreu traz um olhar que privilegia o cinema clássico americano, a *nouvelle vague* francesa, o cinema novo alemão, chegando aos anos 1980 com olhos voltados principalmente a certos diretores, como David Lynch, David Cronenberg, Pedro Almodóvar e Stephen Frears. Este último aparece em sua prosa, em suas crônicas e suas cartas. Por um lado, *Os imorais* (*The Gifters*, 1990) é visto como algo próximo de Lynch e Cronenberg, com sua mescla de violência e mal estar. Por outro, *Minha adorável lavanderia* (*My Beautiful Laundrette*, 1985), *O amor não tem sexo* (*Prick up your ears*, 1987) e *Sammy e Rosie* (*Sammy and Rosie Get Laid*, 1987) parecem atestados de um mundo globalizado, multicultural, em transformação, em que os relacionamentos homoafetivos começam a ganhar protagonismo.

O terceiro alicerce da relação entre Caio Fernando Abreu e o cinema é formado pelas alusões ao ato de ver filmes, ir às salas de cinema e assistir películas na TV e no vídeo. Nesse sentido, é interessante perceber que para ele o cinema muitas vezes representa – para si e para os personagens – um refúgio, um lugar de contraposição às normas sociais, uma marca cultural dos personagens e também um palco de encontros masculinos.

Além dessas três características, a permanência da obra de Caio Fernando Abreu tem ganho contornos impressionantes quando pensamos em como a produção audiovisual contemporânea brasileira reverbera os seus escritos, a sua sensibilidade e suas inquietações. É como se os escritos de Caio Fernando Abreu ganhassem uma nova vida, após uma série de mudanças sociais e culturais, que vão desde a aceitação maior da sociedade em relação a associações afetivas diferentes da heterossexualidade normativa, até a criação de um sistema de produção audiovisual brasileiro que propicia que filmes, de orçamentos diversos, tratem frontalmente sobre as questões relativas à diversidade sexual. Por exemplo, os três filmes que representaram o Brasil no Festival de Cinema de Berlim em 2014 ecoavam a literatura de Caio Fernando Abreu. A questão do estrangeiro em *Praia do Futuro* (Karim Aïnouz), a solidão do protagonista de *Eu Não Quero Voltar Sozinho* (Daniel Ribeiro) e a temática do travestimento em *Castanha* (Davi Pretto) são indícios de que uma parte relevante do cinema brasileiro contemporâneo parece herdeira desse biógrafo da emoção. Ao mesmo tempo, sua vida e sua obra continuam a inspirar filmes. Recentemente se destacaram o curta *Linda – uma história horrível* (2013), de Bruno Goulart Barreto, a partir de conto homônimo presente em *Os dragões não*

8 Depoimento do escritor disponível em PERIN, Gilberto, *Escritores Gaúchos*, RBS TV (prod.), 2007, 1 DVD (112 minutos).

*conhecem o paraíso*⁹, e dois documentários sobre o escritor: *Sobre Sete Ondas Verdes Espumantes* (2013), de Bruno Polidoro e Cacá Nazário, *Para sempre teu, Caio F.* (2014), de Candé Salles.

Para aprofundar este passeio sobre a obra de Caio Fernando Abreu e sua relação com o cinema, nossa proposta é abordar o conto *Sargento Garcia*, tentando pensá-lo em um contexto duplo: primeiramente, proporemos uma abordagem do mesmo, levando em conta a construção de um discurso sobre a questão do desejo. Em um segundo momento, pensaremos como tal texto, cuja adaptação aparece no curta homônimo (2000), de Tutti Gregianin, pode ser aproximado de um filme recente, no caso, *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda.

Sargento Garcia: desejo, humilhação e acerto de contas com a ditadura

Sargento Garcia foi publicado pela primeira vez na revista Status, em outubro de 1980. Porém, ganhou notoriedade ao ser incluído no livro *Morangos mofados*, publicado em 1982. Como lembra Heloísa Buarque de Hollanda, tal antologia de contos trata do significado da morte de John Lennon, do fim de algumas utopias, “através de longos corredores, contatos difíceis, gestos repetidos, silêncios recorrentes e, principalmente, num profundo e instantâneo entendimento entre desconhecidos¹⁰”.

No conto, Hermes, um garoto de dezessete anos, vai se alistar no exército. No meio de um monte de jovens nus, ele é interrogado pelo militar que dá o título à história. Depois de dispensar o jovem, o sargento dá uma carona para ele, que acaba tendo sua primeira experiência sexual com o militar. A narrativa é situada após o golpe de 1964, que deu origem à ditadura, sendo que um retrato do presidente Castelo Branco na parede do quartel sugere o período entre 1964 e 1967.

O conto, narrado por Hermes, mostra um rapaz culto, que pretende cursar filosofia – chega a citar Leibniz. Seu interesse por Nara Leão, *As mil e uma noites*, e mitologia grega é desvendado ao leitor, que tem acesso aos pensamentos do protagonista. Aliás, estes pensamentos, verdadeiros refúgios, aparecem principalmente quando ele está sendo interrogado pelo intimidador Garcia. Então, quando o militar questiona a origem do nome Hermes, ele diz que não sabe, se sente acuado e foge para a sua subjetividade:

Sorriu. Pressentia o ataque. Sempre vencia. E quase admirei sua capacidade de comandar as relações daquela manada brutal, para ele eu devia fazer parte, presa succulenta, carne indefesa e fraca. Como um idiota, pensei em Débora Kerr no meio dos leões, cinemascopo, cor de luxe, túnica branca, rosas nas mãos, em quadro antigo na casa da minha avó, Cecília entre os leões, ou seria Jean Simmons? figura de catecismo,

9 ABREU, Caio Fernando, *Os dragões não conhecem o paraíso*, São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

10 HOLLANDA, Heloísa Buarque de, “Hoje não é dia de rock (II)”, in *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*, Heloísa Buarque de Hollanda ; Élio Gaspari ; Zuenir Ventura (dirs.), Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000, p. 246.

os-cristãos-eram-obrigados-a-negar-sua-fé-sob-pena-de-morte, o padre Lima casou com a filha do barbeiro, deve ter virado mula sem cabeça, a filha, não o padre, nem o barbeiro. O silêncio crescendo. Um cavalo esmolambado passou na janela, palco, tela, minha cabeça galopava, Steve Reeves ou Victor Mature, sozinhos na arena, peitos suados, o mártir estrangulando o leão, os cantos da boca, não era assim, as-comissuras-dos-lábios-voltadas-para-baixo-num-esforço-hercúleo, o trigo venceu a ferocidade do monstro de guampas. A mosca posou bem na ponta do meu nariz¹¹.

Essa passagem chama a atenção, em primeiro lugar, pelo fluxo do pensamento de Hermes, que conecta atores diversos, memórias factuais, descrições do momento, passagens enigmáticas e uma especulação provinda da sua recordação. Ou seja, o leitor capta o íntimo do personagem, pois lhe é desvelada uma série de sentimentos do mesmo.

Ao mesmo tempo, embora estejamos em um fluxo de consciência, compreende-se a intromissão de um narrador que, de certa forma, organiza um discurso a partir da forma como agrupa certas informações, por exemplo, os atores citados por Hermes. Como se percebe, há alusão a uma série de filmes épicos, a começar por *Quo Vadis* (Mervyn LeRoy, 1951). Então, a comparação fica nítida: Hermes, perante o sargento, se sente como Deborah Kerr na frente dos leões. Além disso, os outros filmes que vêm à mente são *O manto sagrado* (*The Robe*, Henry Koster, 1953), com Jean Simmons e Victor Mature; *Sansão e Dalila* (*Samson and Delilah*, Cecil B. DeMille, 1949), onde Mature luta com um leão; *Demétrio e os gladiadores* (*Demetrius and the Gladiators*, Delmer Daves, 1954), também com Vitor Mature; *Os últimos dias de Pompéia* (*Gli ultimi giorni di Pompei*, Mario Bonnard, 1959) e *Hércules e a rainha da Lídia* (*Ercole e la Regina di Lidia*, Pietro Francisci, 1959), ambos com Steve Reeves. Como grande parte destes títulos narra a perseguição dos romanos aos cristãos, é possível associar este fato às perseguições de Garcia a Hermes, do Exército ao cidadão comum, e da ditadura a quem fosse contra ela. Seguindo esse raciocínio, pode-se pensar que a iniciação sexual de um jovem por um militar traz um sentido alegórico, como se os militares tivessem vilipendiado um estado do povo brasileiro. Embora possamos analisar a transa dos dois como algo consentido ou até procurado por Hermes, é inevitável que surjam também ideias relacionadas à posseção forçada da intimidade.

Mas ao mesmo tempo que pode ser lido em sua face alegórica, o conto ganha novas nuances quando focamos a relação entre Garcia e Hermes. De maneira geral, pode-se ver a união de tais personagens como portadora de uma série de dicotomias: militar/civil; adulto/adolescente; ativo/passivo; heterossexual/homossexual; brutalidade/sensibilidade. Porém, quando adentramos às sutilezas do relato, percebemos que o conto baseia-se justamente na explosão dessas polaridades; afinal, a narrativa é marcada tanto pela humilhação violenta por parte do militar quanto por um olhar do narrador, que traz erotismo a uma série de situações, inclusive a alguns atos perversos. Analisemos o primeiro parágrafo: “Hermes. – O rebenque estalou contra a madeira gasta da mesa. Ele repetiu mais alto, quase gritando, quase com raiva: – Eu chamei Hermes. Quem é essa lorpa? Avancei do fundo da sala¹²”.

11 ABREU, Caio Fernando, *Morangos mofados*, op. cit., p. 82.

12 *Ibid*, p. 79.

Nessa abertura, o narrador expõe uma série de procedimentos de dominação: a repetição de frase com alto tom de voz, a ridicularização (inclusive chamando Hermes de “lorpa”), e um ato violento, o rebenque estalando contra a madeira. Porém, este mesmo instrumento (e talvez até a voz alta), remete a uma situação que, pelo menos em um largo escopo, permitem associá-la a uma possível satisfação do desejo, calcado em práticas sexuais em que o erotismo está ligado a uma forma de dominação e controle. Nesse sentido, o instrumento não deixa de aludir a outros – como o próprio chicote –, usados nesse tipo de relação. Aliás, posteriormente, o conto trata de evidenciar um pouco mais o erotismo do instrumento, relacionando-o a um tecido geralmente associado a tais práticas: “O rebenque estalou outra vez na bota. Couro contra couro¹³”.

Durante o conto, o que se verá é uma oscilação entre violência, ironia e algumas relações que trazem certa carga de erotismo. Geralmente, quando a ironia é posta de lado, existe no máximo um limite tênue entre momentos de repressão e carga desejante, principalmente na cena do quartel. Ali, todos os garotos de dezessete anos estão nus e, quando Hermes xinga Garcia, os meninos riem “excitados¹⁴”. Antes que os protagonistas conversem próximos, o narrador descreve Garcia, dando destaque ao “suor que escorria pelos sovacos¹⁵”.

No conto, o papel do suor é muito relevante. O suor aparecerá novamente para descrever as axilas de Garcia, mas também num pensamento de Hermes. Ao ser xingado por Garcia, o jovem – como vimos – se lembra de mártires, em filmes bíblicos, “peitos suados¹⁶”, estrangulando leões; ou seja, o suor também está ligado a uma resistência em um contexto adverso. Ao mesmo tempo, o suor volta a aparecer algumas vezes quando Hermes e Garcia estão indo para o quarto onde transam e durante o próprio ato. Ali, o suor – até então quase sempre chamado assim – ganha uma versão mais delicada: “Eu podia sentir os pelos molhados do peito dele melando a minha pele¹⁷”. De certa forma, o que se vê é que a transpiração é vista em vários sentidos, partindo da repulsão para atração, sendo sinal de heroísmo e também de reconhecimento de prazer.

Existem também outros elementos que detonam a rigidez conceitual do que é humilhação ou do que é erótico. Por exemplo, no diálogo abaixo, quando o sargento chama a atenção de Hermes:

- Ficou surdo, idiota?
- Não. Não, seu sargento.
- *Meu* sargento.
- Meu sargento¹⁸.

Aqui o pronome possessivo alude, primeiramente, ao pedido de respeito do militar. Porém, tal ordem faz com que Hermes, desde o início da narrativa, passe a usar uma expressão muito associada a declarações afetivas, como “meu amor”. É interessante que posteriormente o jovem

13 *Ibid.*, p. 81.

14 *Ibid.*, p. 79.

15 *Ibid.*

16 *Ibid.*, p. 82.

17 *Ibid.*, p. 92.

18 *Ibid.*, p. 79.

protagonista, em um fluxo de consciência, “pedirá” que Garcia não lhe fira e, em pensamentos, confessará sua crise para o militar: “no verão eu fico tonto, meu sargento, me dá assim como um nojo doce¹⁹”.

Chama a atenção o fato de que a expressão continuará aparecendo tanto em forma de diálogo como em pensamento, chegando a ser citada vinte e seis vezes dentro do conto. Assim, “meu sargento” passa de dura represália a uma forma afetiva com que Hermes, em seu pensamento, se relaciona com Garcia, chegando a uma confissão cúmplice, permeada de alusão sexual: “tenho dezessete anos, quase dezoito, e nenhuma vergonha na cara, meu sargento²⁰”.

Dentro disso, a reiteração das duas palavras parece criar um ritmo dentro do conto, onde mais do que a denominação “meu amor”, o que surge é um arfar, uma reiteração que não deixa de aludir à respiração de uma cópula permeada de desejo. A própria oscilação do uso (no diálogo, como se visto externamente pelo personagem; no fluxo de consciência, como se visto internamente) ajuda a corroborar uma sensação de penetrações sucessivas.

Outro elemento marcante do conto diz respeito à menção de diversos animais, muitas vezes citados para ilustrar a brutalidade de Garcia. Como na manipulação dos outros elementos acima analisados (o suor, a expressão “meu sargento”), o conto também tratará de usar essa “animidade” para aludir à relação sexual dos protagonistas. Assim, no início, Garcia tem “olho verde frio de cobra²¹”, um “bigode grosso como um manduvá cabeludo²²”, e “suor de gente e cavalo²³”. Porém, no decorrer do relato, Garcia aparece como “um falcão atento à presa, forte²⁴”. Ou seja, é visto como um animal mais elegante, sendo que sua força agora denota atenção. Então, na rua, o carro de Garcia para ao lado de Hermes, “como um grande morcego cinza²⁵”. Posteriormente, o coração de Hermes passa a galopar – agora cavalo parece algo apaixonado. Daí, Garcia aproxima sua mão do umbigo de Hermes, e a mão é vista como uma “aranha peluda²⁶”, revelando um jogo entre atração e repulsa, trazendo excitação à situação.

Na transa, dois procedimentos distintos chamam a atenção. Primeiramente, Hermes volta a evocar o cheiro do momento: cigarro (outro elemento erótico), suor (já analisado) e “bosta de cavalo²⁷”. E mais adiante arremata: “gozo, nojo ou medo, não saberia²⁸”. Ou seja, a própria presença do odor de fezes parece entrar no coquetel que transtorna o personagem perante sua iniciação sexual. Nesse sentido, Caio Fernando Abreu não deixa de ser herdeiro do Marquês de Sade, que popularizou a excitação que certos elementos impuros trazem a determinados personagens.

Agora, no final da transa, o que se vê é um Hermes transformado, pois Garcia havia libertado o jovem Hermes de algo que deveria ficar enjaulado, “feito bicho numa jaula fedida, entre grades e ferrugens quieta domada fera esquecida da própria ferocidade, para sempre e sempre assim²⁹”. Ou

19 *Ibid.*, p. 83.

20 *Ibid.*

21 *Ibid.*, p. 80.

22 *Ibid.*

23 *Ibid.*, p. 81.

24 *Ibid.*, p. 83.

25 *Ibid.*, p. 85.

26 *Ibid.*, p. 88.

27 *Ibid.*, p. 91.

28 *Ibid.*

29 *Ibid.*, p. 93.

seja, Garcia foi responsável por Hermes liberar seus desejos e encará-los. E este desejo tem leis que fogem do racional; é algo visceral.

Além das relações entre Garcia e Hermes, destaca-se também a personagem de Isadora. *Sargento Garcia* inicia com uma dedicatória: “à memória de Luiza Felpuda³⁰”. Com o desenrolar do conto, percebe-se que tal figura inspira a travesti Isadora, que aluga o quarto para Garcia e Hermes consumarem o ato. Ou seja, existe a ideia de colocar, desde o início, a presença da figura da travesti entre a relação de dois homens. Se na literatura de Caio Fernando Abreu, a figura do travesti reaparece em diversos textos – “Dama da Noite” (1988) e “Onde andarás Dulce Veiga” –, aqui é interessante lembrar que enquanto Hermes e Garcia transam, ouve-se insistentemente Isadora cantando um bolero.

Então, que culpa tenho eu se até o pranto que chorei se foi por ti não sei... a voz de Isadora vinha de longe, como se saísse de dentro de um aquário. Isadora afogada, a maquiagem derretida cobrindo a água, a voz aguda misturada aos gemidos, metendo-se entre aquele bafo morno, cigarro, suor, bosta de cavalo, que agora comandava meus movimentos, virando-me de bruços sobre a cama³¹.

Embora essa interpretação seja sensorial, parece-nos que Caio Fernando Abreu, de certa maneira, propõe um jogo entre os três personagens: o sargento “machão”, o jovem virgem e a travesti, como que insinuando a possibilidade de relação sexual entre os três. Nesse sentido, a expressão “metendo-se entre aquele bafo morno..., que agora comandava meus movimentos”, refere-se num primeiro momento à “voz aguda” da travesti. Porém, em uma leitura baseada em fluxo de consciência, pode-se fazer a concordância entre tal expressão e a própria Isadora. Nesse caso, é como se Caio Fernando Abreu propusesse o encontro dos três, pelo menos na cabeça do garoto Hermes.

Por fim, nunca é demais lembrar que *Sargento Garcia* é o único relato de “Morangos mofados” que volta no tempo até os anos 1960 (ou outros permanecem nos anos 1970). Nesse sentido, pode-se pensar que o conto apresenta primeiramente a gênese de um personagem sensível, solitário, que percorrerá a obra do escritor. Um personagem cujo desejo será sempre volátil, motivado por paixões, corpos, suores, independente do gênero. Ao mesmo tempo, *Sargento Garcia* mostra a elaboração de uma experiência “antiga”, anterior aos anos 1960. Ou seja, existe tanto a procura da liberação dos males do totalitarismo quanto uma ode à resistência, em diversos níveis.

³⁰ *Ibid.*, p. 79.

³¹ *Ibid.*, p. 91-92.

Sargento Garcia e Tatuagem. aproximações entre o conto e um filme de 2013

Primeiramente, convém lembrar que *Tatuagem* aborda uma história ambientada em 1978, em que um grupo de artistas encarna uma série de questões: o confronto com a ditadura, a vivência do desbunde, as relações homoeróticas, e a ficcionalização do cotidiano.

Ao mesmo tempo, em *Tatuagem*, também existe o desenvolvimento de uma relação homoafetiva entre um militar e um civil, só que no filme é Clécio (Irândhir Santos), o experiente líder do grupo teatral, que seduz o oficial Fininha (Jesuíta Barbosa). Se a paixão proibida e o encontro que serve como rito de passagem têm similaridades com o conto, *Tatuagem* expande questionamentos, chegando a colocar o relacionamento dos dois personagens como foco central do filme.

Mas voltemos ao início do longa-metragem. Em seu início, *Tatuagem* centra-se sobre três espaços: o quartel, em que Fininha faz serviço militar; uma casa no interior, em que o jovem convive com a família e com a namorada grávida; e o Chão de Estrelas, local em que ocorrem as apresentações da trupe de Clécio, onde os artistas também vivem e convivem.

Se no filme existe uma associação entre o quartel e o Chão de Estrelas, pode-se pensar que em *Sargento Garcia* também há uma rima de espaços entre o quartel e a pensão em que o protagonista perde a virgindade. Em ambos os casos, a estratégia parece ser primeiramente sugerir um confronto para, posteriormente, oferecer uma comparação. Em *Sargento Garcia*, o quartel é visto como lugar de agressividade e humilhação, mas que também tem sua carga de erotismo; já o espaço da pensão parece um espelho: um lugar primeiramente destinado ao prazer, mas que também é usado para desvirginamentos forçados. Assim, os espaços do conto parecem trazer algo escuso: as possíveis relações homoeróticas que acontecem no quartel e, ao mesmo tempo, as sugeridas violações que podem ocorrer na “casa de Isadora”.

Já em *Tatuagem*, o quartel parece primeiramente como o local da falta de sensibilidade, da violência covarde – praticamente não há possibilidade de amizade para Fininha, considerado demasiado feminino para cumprir seu ofício. A falta de virilidade é encarada como afronta que gera um castigo físico. Nesse sentido, o espaço do quartel transcende as abordagens cinematográficas mais críticas do exército – como se vê na obra de Stanley Kubrick –, porque guarda uma conotação política mais ampla: o quartel aparece como emblema da perseguição que os militares, na época do Regime Militar (1964-1985) fizeram aos homossexuais. Por outro lado, a exacerbação da humilhação, a necessidade (quase caricatural) de afirmação de masculinidade por parte dos algozes de Fininha não deixa de aludir justamente ao oposto: a presença da homossexualidade em tal espaço – uma presença não tão saliente como a de Fininha, que chega a beijar um colega recruta e relacionar-se (justamente) com um sargento. Porém, a presença da homossexualidade é aludida principalmente pela câmera, que filma com devoção os militares sem camisa jogando bola e invade espaços íntimos, como o vestiário, flagrando oficiais tomando banho e se arrumando.

Por outro lado, o Chão de Estrelas é visto como uma casa de shows, um cabaré, um local de convivência, um palco de apresentações debochadas que questionam não só o regime militar, mas a própria maneira de seus espectadores de estar no mundo. Ali, primeiramente tem-se a vivência do desbunde, em que as drogas e as relações sexuais são sentidas – como em uma certa tradição dos anos

1970 – “sem ansiedade, como curtição de momento, como realce³²”. Desta forma, existe uma atmosfera de celebração da vida, do presente, do coletivo, que pode ser vista não só na vivência cotidiana do grupo Chão de Estrelas, mas também em suas apresentações. Paradoxalmente a isso, a organização do grupo tem no líder Clécio alguém meticuloso, controlador, exigente. Ou seja, há uma certa organização militar que perpassa os trabalhos do grupo. De certa forma, o filme parece colocar um ponto de vista análogo ao do conto. Se em *Sargento Garcia*, a organização militar “esconde” encontros homossexuais; em *Tatuagem*, a vivência libertária “escamoteia” padrões rígidos de divisão de tarefas, organização, para que aquela experiência se transforme em um trabalho artístico questionador.

Dentro dessa lógica, é preciso sublinhar que tanto no filme como no conto existe a presença de uma família com pensamentos arcaicos. No conto, embora se perceba uma família urbana de classe média, o que se tem é o desnudamento de certos preconceitos: o pai quer que Hermes vire “homem”, ajustando-se aos clichês da masculinidade, o primo desdenha o protagonista, chamando-o de maricão. Já em *Tatuagem*, a família interiorana é nitidamente menos instruída e carrega o peso da tradição não questionada, em que o casamento é a norma, e a infelicidade, o preço para quem não se ajusta a tal costume secular.

E como escapar do costume secular? O protagonista Hermes, depois da iniciação sexual, parece pronto para assumir uma vivência calcada em seus próprios valores, longe da influência familiar e social. Assumindo a citada tese de Amanda Lacerda Costa, ele será – de certa forma – visto em outros contos do escritor, calcados em um protagonista introspectivo, solitário, culto, marginalizado na sociedade, mas portador de uma ética nem sempre encontrada nos personagens que passam por ele. Esse protagonista vive verdadeiras odisséias internas, lutando contra si e contra o mundo para, de quando em quando, viver experiências efêmeras que trazem epifanias momentâneas. Em Caio Fernando Abreu, não há espaço para relações duradouras, o que acaba espelhando um sentimento não só de desacerto com o mundo, mas também – e principalmente – de acerto, de plenitude, de transcendência pessoal.

Já *Tatuagem* mostra pelo menos duas formas de relação que merecem destaque: a vida em comunidade e a família heterodoxa. A vida em comunidade parece trazer à tona uma série de questões como a simbiose com a natureza, a negação da repressão em diversos níveis, a ligação sem neuroses com a experiência das drogas, a liberdade nos relacionamentos sexuais e amorosos, o anti-consumismo, a busca de uma vida que incorpore a arte ao cotidiano, e a tentativa de produzir meios de comunicação alternativos. Enquanto *Tatuagem* questiona os limites dessa experiência (principalmente em relação às liberdades afetivas), ele é prodigioso em cenas que demonstram o prazer de algumas dessas vivências: as cenas na praia exalam a relação dos personagens com a natureza, a presença constante do Super 8 aparece não só como uma ode à percepção alterada, mas também como uma gestação permanente de cultura.

Nesse contexto, outra questão interessante aparece porque Clécio é pai de um garoto e tem uma convivência amorosa com a mãe de seu filho (que é mãe solteira). Ou seja, como uma herança da vivência *beatnik*, *Tatuagem* propõe formas de associação entre pessoas diferentes, formando famílias excêntricas, distantes do padrão heterossexual.

32 Essa síntese da relação entre desbunde e drogas encontra-se em HOLLANDA, Heloísa Buarque de, *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*, São Paulo, Brasiliense, 1980, p. 100.

Os dois maiores emblemas de *Tatuagem* são a relação entre Clécio e Fininha, e as apresentações no Chão de Estrelas. Aliás, o primeiro encontro se dá justamente quando o protagonista está cantando *Esse cara*, de Caetano Veloso (1942-). No palco, Clécio entoia: “ele é meu homem/ eu sou apenas uma mulher³³”. Porém, é ele que seduz Fininha e, na relação sexual, age sobre o garoto. Ou seja, aqui, Hilton Lacerda parece transcender dicotomias tradicionais, pois aquele que representa o papel de mulher na canção é justamente quem será mais ativo na relação. Dentro dessa lógica, a cena da primeira relação sexual, com uma câmera que mergulha com os corpos (quase propondo um sexo a três), também une – como em *Sargento Garcia* – dor (do desvirginamento) e prazer, mas este sobrepuja aquele. Aliás, este prazer, em *Tatuagem*, parece menos afeito a classificações de gênero e mais ligado a situações de aproximação afetiva e corpórea sem predeterminação.

Como em *Sargento Garcia*, Fininha sairá do encontro transformado. Enquanto para o “erudito” Hermes, o bonde que recolhe-o das ruas já é um trajeto para uma nova vida, Fininha demorará bastante tempo para afastar-se de suas convicções anteriores. Ele mergulha em um conflito interno, mas acaba cedendo às pressões do seu desejo. Porém, a convivência – pressionada por questões sociais, tanto oriundas do mundo mais tradicional quanto da vivência mais libertária – não consegue transcender ao efêmero. E isso, mais uma vez, coloca *Tatuagem* próximo ao universo de Caio Fernando Abreu.

Mas ao mesmo tempo que flagra uma relação que não consegue se estabelecer de maneira duradoura, é no palco do Chão de Estrelas que vemos as mais radicais manifestações de afronta ao estabelecido. Clécio, por exemplo, ao mesmo tempo que é o chefe, o manager, o líder, é aquele que aparece em cima do palco propondo olhares desafiadores para o *status quo*. Como as travestis tão presentes na obra de Caio Fernando Abreu, Clécio se mostra em eterna performance mutante, vestindo figurinos diversos, encarnando personagens múltiplos, todos eles portadores de questionamentos sobre o desejo. Por exemplo, ao cantar *Esse cara*, Clécio entoia a canção com uma voz fina, que convive com seu rosto de barba e bigode e um figurino cheio de lantejoulas. Dentro disso, o momento antológico aparece quando, acompanhado de vários dançarinos nus, ele profere *A polka do cu*: “Tem cu que tem medalha/ Tem cu do coronel/ Que traz felicidade/ Pra todos do quartel³⁴”.

Na estrofe citada, o que se vê é um questionamento frontal do regime militar, uma exposição da questão da homossexualidade no quartel e um questionamento da sexualidade de todos os espectadores. Dizendo que “a única utopia possível é a utopia do cu³⁵”, Clécio propõe um estágio de convivência em que o desejo sobrepuje qualquer determinação ligada a gêneros.

Dentro dessa ebulição de energia, *Tatuagem* afasta-se um pouco do universo de Caio Fernando Abreu. Porém, nos momentos em que radiografa criticamente certos aspectos da sociedade e nos instantes em que mostra satisfação do desejo como um momento único, parece bastante próximo ao universo ficcional do escritor. Nesse momento, vale destacar que a trilha sonora do filme parece permeada de canções com ritmos e letras caras ao escritor. Se Clécio canta *Esse cara* para Fininha, *Morangos mofados* é dedicado a Caetano Veloso; ao mesmo tempo, como no conto *Sargento Garcia*, a primeira transa entre os protagonistas de *Tatuagem* acontece ao som de um bolero. Mas no filme também há tango, música disco e outros ritmos que embalam as páginas de Caio Fernando Abreu.

33 LACERDA, Hilton, *Tatuagem*, Rec Produtores Associados (prod.), 2013, 1 DVD (110 minutos).

34 *Ibid.*

35 *Ibid.*

Então, quando pensamos nos relatos íntimos de Caio Fernando Abreu, imaginamos não apenas seus textos escritos com a energia de quem canalizou os dilemas de uma geração, mas também vários filmes – sejam aqueles feitos a partir de sua obra, sejam aqueles que parecem impulsionados por ela. Estes, com certeza, aparecerão cada vez mais.

Bibliografia

ABREU, Caio Fernando, *Morangos mofados*, Rio de Janeiro, Agir, 2005.

–, *Os dragões não conhecem o paraíso*, São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

–, *O ovo apunhalado*, Porto Alegre, Globo, 1975.

–, *Pedras de Calcutá*, São Paulo, Alfa-ômega, 1977.

COSTA, Amanda Lacerda, *A Obra Em Branco: unidade e representatividade na ficção de Caio Fernando Abreu*, Doutorado em Letras: Estudos de Literatura e Literatura Brasileira, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2014 (25/04/2014).

HOLLANDA, Heloísa Buarque de, “Hoje não é dia de rock (II)”, in *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*, Heloísa Buarque de Hollanda ; Élio Gaspari ; Zuenir Ventura (dirs.), Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000, p. 246-247.

–, *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*, São Paulo, Brasiliense, 1980.

LACERDA, Hilton, *Tatuagem*, Rec Produtores Associados (prod.), 2013, 1 DVD (110 minutos).

MORRICONI, Ítalo, “Introdução”, in *Cartas – Caio Fernando Abreu*, Ítalo Morriconi (dir.), Rio de Janeiro, Aeroplano, 2002, p. 11-21.

PERIN, Gilberto, *Escritores Gaúchos*, RBS TV (prod.), 2007, 1 DVD (112 minutos).

SOUZA, Fabiano Grendene de, *Caio Fernando Abreu e o cinema: o eterno inquilino da sala escura*, Porto Alegre, Sulina, 2011.

II/ *Varia* :

João Paulo Ferreira : *Fatucha superstar* fait sa Révolution

Fernando Curopos

Université Paris-Sorbonne – Paris IV (CRIMIC EA 2561)

Résumé : Dans le sillage de l'esprit libertaire qui anime la sphère culturelle de l'après Révolution des Œillets, le réalisateur *underground* João Paulo Ferreira s'empare d'une des icônes du Salazarisme, Notre Dame de Fatima, pour en faire l'héroïne *trash* d'un film iconoclaste et *queer*. Si la dictature fasciste et Église catholique toute puissante ont transformé le sanctuaire en un lieu de pèlerinage quasi obligatoire pour les Portugais, João Paulo Ferreira s'y rend afin de le désacraliser et pervertir tout l'imaginaire qui lui est associé. Il inscrit ainsi son film dans l'esprit de la contre-culture gay post-Stonewall qui réclame plus de liberté, notamment sexuelle, liberté encore malmenée dans le Portugal post-révolutionnaire, comme c'était déjà le cas sous le Salazarisme.

Mots-clef : *Fatucha superstar*, João Paulo Ferreira, cinéma *queer*, Révolution des Œillets, homosexualité.

Resumo: Na senda do espírito libertário que anima o meio cultural do pós-25 de Abril, o realizador *underground* João Paulo Ferreira apodera-se de um dos ícones do Salazarismo, Nossa Senhora de Fátima, para transformá-la numa heroína *trash* de um filme iconoclasta e *queer*. Se a ditadura fascista, apoiada pela Igreja católica toda poderosa, transformou o santuário de Fátima numa romaria quase que obrigatória para os portugueses, João Paulo Ferreira, no seu *Fatucha superstar*, dessacraliza e perverte tudo o que lhe está associado. O seu filme inscreve-se portanto no espírito da contra-cultura gay pós-Stonewall que reclama a plena liberdade sexual, liberdade ainda pouco ao gosto dos revolucionários lusos, tão reacionários nesse domínio quanto os salazaristas.

Mots-clef : *Fatucha superstar*, João Paulo Ferreira, cinema *queer*, Revolução dos Cravos, homossexualidade.

En 1923, sous l'impulsion de la *Liga de Acção dos Estudantes de Lisboa*, dont le meneur Pedro Teotónio de Almeida deviendra un des fervents soutiens de Salazar, Lisbonne est agitée par une campagne moralisatrice contre « [...] a pornografia mais hedionda, segura da impunidade, [que] alastra por todos os cantos da cidade, desde o postal obsceno ao livro ignominioso¹ ». La pornographie en question est la liberté du genre prise par un groupe d'homosexuels qui en février de cette année, organise un bal costumé, dans le quartier de Graça, dans une école louée à cet effet. Ceux-ci sont dénoncés et condamnés pour s'être travestis. Ce scandale n'est pas le premier, car tout comme dans d'autres capitales européennes, dans les rues de Lisbonne, au milieu de la foule, est visible « a graça feminil e falsa dos pederastas que passam, lentos² ». Or, du temps de Fernando Pessoa, l'homosexualité sort du secret pour entrer en société. Si Álvaro de Campos le fait sur le mode tonitruant et pour donner une « gifle au goût du public » dans son *Ode Maritime*, son long poème n'est que pur fantasme :

Ó meus peludos e rudes heróis da aventura e do crime !
 Minhas marítimas feras, maridos da minha imaginação!
 [...]
 Queria ser Aquela que vos esperasse nos portos,³

Néanmoins, les poils de ces rudes héros portugais devaient être forcément concrets pour les prostitués des maisons de passe lisboètes, habitués des faits-divers. Leurs noms de “scène” tirés des archives judiciaires, « A Charuta », « A Maria dos Prazeres », « A Maria dos Ovos », « A Mademoiselle Violeta », « A Princesa do Brazil », « A Mulata dos Camarões », « A Maria do Céu », « O Faz Tudo », et un très contemporain « O Casa Pia⁴ », révèlent un humour *camp* qui est aussi un art de la résistance contre « l'hétérosexualité obligatoire », cette normativité dont la philosophe Judith Butler dit qu'elle « [...] se réfère aux processus de normalisation, à la façon dont certaines normes, certaines idées ou certains idéaux dominant la vie faite corps, fournissant des critères coercitifs quant à ce que sont les ‘hommes’ et les ‘femmes’ normaux⁵. » Il est évident que pour la société portugaise de l'époque, ces hommes qui sèment le trouble dans le genre ne sont pas “normaux” et condamnables pour cela, tout comme les auteur.e.s qui osent dire un amour autre.

Si, à partir de la publication de la revue *Orpheu* (1915), la sexualité non normative fait son apparition de manière radicale dans les lettres portugaises, les mouvements anti-républicains liés à l'Église Catholique s'en émeuvent, outrés par ces « produções de manicómio com título pornográfico⁶ ». C'est pourquoi, en mars 1923, le *Governo Civil* de Lisbonne ordonne la saisie de certains livres considérés comme “immoraux” : *Canções*, de António Botto, *Sodoma Divinizada*, de Raul Leal et *Decadência*, de Judith Teixeira. Les deux premiers auteurs font ouvertement état d'une homosexuali-

1 Pedro Teotónio de Almeida, cité par FERNANDES, Aníbal, *Sodoma Divinizada*, Lisboa, Hiena Editora, 1989, p. 89.

2 CAMPOS, Álvaro de, *Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002, p. 83.

3 *Ibidem*, p. 125.

4 Pour une liste non exhaustive des surnoms de ces homosexuels arrêtés par la police, voir AGUIAR, Asdrúbal António d', « Evolução da pederastia e do lesbismo na Europa », in *Arquivo da Universidade de Lisboa*, Lisboa, Vol. XI, 1926, p. 564-566.

5 BUTLER, Judith, *Défaire le genre*, Éditions Amsterdam, Paris 2006, p. 235.

6 Pedro Teotónio de Almeida, cité par FERNANDES, Aníbal, *op. cit.*, p. 93.

té tant textuelle que biographique. Quant au recueil de Judith Teixeira, il affirme une volupté et une sensualité hors du commun pour une femme écrivain, d'autant plus qu'il énonce, à mots couverts, un saphisme qui n'est plus un motif littéraire masculin.

Ce raidissement social s'explique en partie par les tensions entre le pouvoir politique et l'Église catholique, malmenée par les Républicains. Or, si le Portugal n'avait pas connu le « Quinto Império » rêvé par le père António Vieira et se voyait relégué à la périphérie de l'Europe, les apparitions de Fátima le transformaient en « l'Autel du Monde ». Le miracle conforte les positions de la droite portugaise qui lance une croisade en faveur d'un retour aux valeurs traditionalistes, où les rôles genrés sont clairement définis, car d'essence divine, la sexualité uniquement hétérosexuelle et forcément procréative. Si les Républicains ont bien été les premiers à criminaliser les « vícios contra a natureza⁷ » (loi du 20 juillet 1912), l'État Nouveau accentuera la répression contre ces « vadios » car, comme l'indique Susana Pereira Bastos, « o homosexual subvertia [...] os valores de honra masculinos, confundia as identidades de género, perturbava os códigos que geriam as relações entre os dois sexos, recusava a instituição familiar – pilar do Estado Novo⁸. »

Or, si en 1923 le poète Raul Leal, alias « prophète Henoch », pouvait écrire et publier « Se o papa me excomunga, Eu excomungo o papa!⁹ », ce type d'affront n'aura plus court sous l'État Nouveau, où la censure veillera à éliminer toute velléité d'opposition, non seulement contre le régime et l'Église, mais aussi contre la société patriarcale et l'hétéronormativité. Les homosexuels sont désormais sommés de rester au secret et le placard redevient la norme. Bien que la PIDE ne poursuive pas ce type de dissidents, la *Secção dos Costumes* de la P.S.P s'en chargera, ce dont feront les frais, entre autres, le poète Mário Cesariny¹⁰, condamné à 5 ans de liberté surveillée (1953-1958) ou Raul Leal, même à la fin de sa vie. Ce dernier, dans une lettre adressée à Jorge de Sena, s'excusera du retard dans sa correspondance, dû à un court séjour en prison :

[...] acusado pela polícia e pelo tribunal de actos absolutamente injustificados de homossexualidade, servindo essa ignóbil acusação apenas de pretexto a uma indecorosa perseguição política, forjada, provavelmente, por esse famigerado Teotónio Pereira que nem na velhice e na doença me deixa sossegado¹¹.

Pour les homosexuels des deux sexes, mieux vaut donc vivre au secret pour ne pas être accusé de « vadiagem » et finir un jour « no albergue da Mitra », « na Casa de Trabalho de Pisão » ou dans celle beaucoup moins connue de « Castro Marim ».

Ainsi, dans l'ombre de la trilogie « Deus, Pátria, Família », les homosexuel.le.s se plient à une morale et une conception de la famille qui n'est pas la leur. Il s'agit donc, d'une « performance publique, afin de satisfaire les attentes du dominant¹². » Néanmoins, l'homosociabilité qui existait

7 Pour un aperçu de la criminalisation de l'homosexualité au Portugal, voir ALMEIDA, São José, *Homossexuais no Estado Novo*, Lisboa, Sextante Editora, 2010, p. 65-83.

8 BASTOS, Susana Pereira, *O Estado Novo e os seus vadios*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1997, p. 238.

9 LEAL, Raul, « Uma Lição de Moral aos Estudantes de Lisboa e o Descaramento da Igreja Católica », in *Sodoma Divinizada, op. cit.*, p. 119.

10 Il le sera également par la police française, pour les mêmes raisons.

11 SENA, Jorge de ; LEAL, Raul, *Correspondência 1957-1960*, Lisboa, Guerra e Paz, 2010, p. 83.

12 SCOTT, James C., *La Domination et les arts de la résistance*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008, p. 16.

déjà dans la Lisbonne de la fin du XIX^e et début du XX^e siècles, oscillant entre une sous-culture *camp* et un univers plus mondain qui se dessine à travers le Baile da Graça, renaît sous l'État Nouveau. Ainsi, dès les années 1960, les homosexuels reterritorialisent la capitale « de manière à construire une ville gay au milieu de (et [...] invisible à) la ville normative¹³. » Aux lieux de drague traditionnels mais forcément dangereux que sont les parcs, toilettes publiques, gares et coursives de certains cinémas, aux fêtes organisées entre amis à l'abri des murs, dont certaines par des alliés du régime, viennent s'ajouter d'autres formes de socialisation. Quelques bars, restaurants ou boîtes de nuit de « la ville normative » sont investis par les homosexuel.le.s qui en font des lieux de rencontre et sociabilité, comme pour la « Cervejaria Reimar », « O Café Monumental », « O Monte Carlo », les boîtes « O Galo » ou « Barbarella ». Certains de ces lieux sont ouverts par des gays hors du placard, comme « O Insólito », « O Antiquário », « O Bar Z » et « O Memorial », attirant essentiellement une clientèle d'homosexuels et lesbiennes. Le premier sauna strictement réservé aux hommes, « O Lys », ouvre dès la fin des années 60, tout comme le premier bar strictement masculin, « O Bric-à-Bar »¹⁴. Le quartier du Príncipe Real et le Bairro Alto (re)deviennent l'épicentre de la vie gay lisboète malgré les descentes fréquentes de la police et les dénonciations de la population, peu favorable à ces attentats contre les bonnes mœurs et l'hétéronormativité. Avec la Révolution des Œillets, un vent de liberté souffle sur le Portugal et entrouvre le placard. Rompre avec les années de plomb du Salazarisme revient également à proclamer la liberté sexuelle. Le 13 mai 1974, le choix de la date n'est pas anodin car il vient rappeler le lien entre la répression d'État et celle de l'Église Catholique, le *Movimento de Acção dos Homossexuais Revolucionários* (MHAR) publie dans le *Diário de Lisboa* un manifeste intitulé « Liberdade para as minorias sexuais¹⁵ ». La création de cet éphémère mouvement précède de quelques jours celui du *Movimento de Libertação das Mulheres* (MLM). Mais les membres de la Révolution ne sont pas révolutionnaires en tous points, et l'hétérosexualité liée au régime patriarcal, deux sujets sur lesquels salazaristes et membres du processus démocratique sont d'accord. Face au péril gay et féministe, la réaction ne se fait pas attendre, et l'Amiral Galvão de Melo, membre de la « Junta de Salvação », va à la télévision rappeler que la Révolution n'a pas été faite « para as prostitutas e os homossexuais¹⁶ ». Ainsi, le poète Joaquim Manuel Magalhães continuera à se demander, bien des années plus tard :

74 – interrogo-me – uma
 revolução. Repudiou
 a datada urdidura? [...]
 Comparsa do preconceito, o Direito
 Civil, uma ética judicial mata-borrão
 [...]

13 CHAUNCEY, George, *Gay New-York (1890-1940)*, Paris, Fayard, 2003, p. 39.

14 Pour un aperçu de ces lieux de sociabilité homosexuelle, voir ALMEIDA, São José, *op. cit.*, p. 169-186 et STICHINI, Joana ; AROZOWSKI, Nick, *Lisboa anos 60*, Lisboa, D. Quixote, 2012, p. 146-149.

15 ALMEIDA, São José, *op. cit.*, p. 223. On notera que rien n'est dit au sujet de la formation du MLM dans le *Dicionário da crítica feminista*. MACEDO, Ana Gabriela ; AMARAL, Ana Luísa (orgs.), *Dicionário da crítica feminista*, Porto, Edições Afrontamento, 2005.

16 ALMEIDA, São José, *op. cit.*, p. 223.

torna-se torcionário Código
de Direito Penal.¹⁷

En effet, l'homophobie continue d'être adoubée par l'État et lorsque le pamphlet homophobe et anticlérical de Homem-Pessoa, *O Bispo de Beja* (1910), est réédité en 1980, celui-ci est saisi par la *Polícia Judiciária* non parce que son contenu est d'une extrême homophobie, mais parce qu'il porte atteinte à "l'image" de l'Église portugaise. Et le poète et critique Joaquim Manuel Magalhães d'ironiser :

Devem ter sido as poderosas organizações de homossexuais existentes entre nós que decidiram passar à acção. Fartos de repressão que no teatro, no cinema, nas ruas e em todos os outros lugares sempre se manifesta quando a sua orientação é referida ou assumida, transbordaram de indignação com a inépcia provinciana do embronquecido Homem-Pessoa¹⁸.

Néanmoins, et malgré l'homophobie de la société portugaise, certains homosexuel.le.s vont ajouter au PREC une dimension révolutionnaire supplémentaire : la Révolution du Genre. Et ils le font sur le mode le plus outrancier et festif, le spectacle de travestis. Si ce type de divertissement existait déjà du temps de Salazar, dans le théâtre de revue notamment, et même au sein des troupes de l'armée portugaise durant les guerres coloniales, celui-ci va s'émanciper de sa dimension grotesque et homophobe pour se transformer en spectacle *camp*. C'est ainsi qu'entre 1975 et 1976, les shows de travestis ou les cafés-concerts dédiés à ce genre, Scarlatty Clube, Finalmente et Travelot¹⁹ notamment, se multiplient à Lisbonne, donnant une visibilité sans précédent à ce monde alternatif et irrévérencieux. Guida Scarlatty, Belle Dominique ou Ruth Briden²⁰ deviennent des stars de la nuit lisboète (*a Noite*²¹ dans sa version lusitanienne) et leurs spectacles annoncés dans les journaux les plus sérieux. Certains défraieront la chronique en fondant une très révolutionnaire (et unique en son genre) coopérative de travestis, bien dans l'esprit de l'époque : la Travecoop²².

C'est dans cet univers festif et marginal que naît, juste après la Révolution, la maison de production *Cineground*²³, fondée par João Paulo Ferreira et Óscar Alves. Ces deux réalisateurs impécunieux seront les premiers, au Portugal, à traiter de la question homosexuelle au cinéma, sur un mode sérieux dans *Solidão Povoada* (Óscar Alves, 1976), ou burlesque dans *Charme Indiscreto de Epifânia*

17 MAGALHÃES, Joaquim Manuel, *Um Toldo vermelho*, Lisboa, Relógio d'Água, 2010, p. 192-193.

18 *Id.*, *Os Dois crepúsculos*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1981, p. 335.

19 Le propriétaire de ce bar en changea rapidement le nom car beaucoup trop explicite. Il l'appellera Rocambole par la suite.

20 Sur la vie de ce dernier, voir CASTRO, Carlos, *Ruth Briden: a rainha da noite*, Lisboa, D. Quixote, 2000. Le réalisateur João Pedro Rodrigues se sera inspiré de sa vie pour réaliser son *Morrer como um homem* (2009). Voir notre article « Vivre comme une femme et Mourir comme un homme selon João Pedro Rodrigues », in *Inverses*, n° 12, 2012, p. 9-21.

21 C'est ainsi que l'on appellera cet embryon de *Movida* portugaise.

22 Belle Dominique, se considérant "exploitée" par une "capitaliste" (Guida Scarlatty), fonde, en février 1978, avec ses sœurs de lutte, Doll Phoenix, Linda Krystell, Cassandra Jones, Melba Carter, Patrick (*drag-king* et seule femme biologique du groupe), la Travecoop. Le réalisateur Eduardo Geada filmera avec elles/elles, pour la RTP, un épisode (*Mulheres de Barba Rija*) de sa série *Temos Festa*, diffusée en 1978.

23 ALVES, Óscar, « Uma cinematografia gay portuguesa dos anos 70: João Paulo Ferreira », in *Catálogo Queer Lisboa 12*, Lisboa, 2008, p. 133.

Sacadura (Óscar Alves, 1975), *Aventuras e Desventuras de Julieta Pipi* (Óscar Alves, 1976), *Good-Bye, Chicago* (Óscar Alves, 1978), et *Fatucha Superstar – Ópera Rock...Bufa* (João Pedro Ferreira, 1976), films et courts-métrages dont les principaux personnages sont des travestis. Ces films, tournés en super 8 et auto-financés, rentrent de plain pied dans le cinéma *underground queer* des années 1960-1970, avec une filiation toute particulière avec le cinéma de Andy Warhol, Kenneth Anger, Jack Smith, John Waters et Paul Morrissey. Les œuvres de ce dernier seront par ailleurs les tous premiers films *queer* à être projetés au Portugal : *Heat* (1972), *Flesh* (1968) et *Trash* (1970) seront tous trois diffusés en 1975. Ils feront partie des 281 films de la « lista dos filmes condenáveis estreados em 1975²⁴ » publiée par le *Secretariado Católico do Cinema*. Dans *Flesh* (traduit par *O Prostituto*) apparaissait un transsexuel, Candy Darling, tout comme dans *Trash* (traduit par *O Vício*), où Holly Woodlawn joue son propre personnage. Si João Paulo Ferreira aura pu voir ces films à Lisbonne, il aura vu les autres bien avant la Révolution des Œillets, à New-York et Londres notamment, puisqu'il était steward sur la TAP.

La particularité de Jack Smith, tout comme celle d'Anger, était de réaliser des films *camp* en érigeant le mauvais goût comme style assumé et « en recyclant l'esthétique des vedettes hollywoodiennes dans des films à petit budget²⁵ ». Celle de Waters était de filmer des scènes choc et répugnantes, de convertir le *trash* en beaux-arts, transformant son acteur fétiche, le *drag-queen* Divine, en star absolue de l'*underground*.

C'est cette même esthétique et univers que revisitent João Paulo Ferreira et Óscar Alves dans leur cinématographie. Cependant ils s'approchent davantage des films de Anger dans le sens où celui-ci « concevait son œuvre comme ayant une portée politique [...] pour parvenir à un discours [...] sur la libération (homo)sexuelle²⁶. » C'est bien cette dimension politique qui est à l'œuvre dans *Fatucha Superstar*, comédie musicale de Ferreira, où Notre Dame de Fatima, icône absolue du Salazarisme, est tournée en dérision.

Le film s'ouvre sur le registre documentaire non sans que le public ait pu entendre un biblique coq chanter trois fois. Les images filmées sont celles maintes fois vues (ou vécues) par les Portugais : le parvis du Sanctuaire, des processions, des femmes en noir, des pénitents à genoux, des cierges brûlants près de la chapelle dédiée à la Vierge, la messe, les magasins à touristes et pèlerins, un marché avec de multiples vendeurs du temple. À la fin du générique, nous ne sommes plus à Fátima, mais sur un champ où se trouvent *Três Pastorinhos* d'un genre nouveau, bien loin des images pieuses auxquelles l'hagiographie salazariste et catholique avaient habitué le public. Francisco est un garçon très blond et manifestement très sensible, et deux travestis campent les personnages de Jacinta et Lúcia, devenue quant à elle une femme à moustache. La parodie est d'autant plus appuyée que la musique qui accompagne le film est celle de *Jésus Christ Superstar* (Norman Jewison, 1971), d'après le *musical* d'Andrew Lloyd Webber, que les Portugais de plus de 18 ans avaient pu voir sur les écrans en 1973²⁷. Dans ce champ désert, les trois bergers s'ennuient et vivent dans l'attente d'un événement qui viendrait bouleverser leur vie : « Gostávamos de saber como é o além/ três parvinhos/ e nunca vemos

24 MADEIRA, Maria João (org.), *25 de Abril no cinema: antologia de textos*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 1999, p. 51.

25 MENNEL, Barbara, *Le Cinéma queer*, Paris, L'Arche Éditeur, 2013, p. 64. C'est exactement ce que fait Óscar Alves dans son *Charme indiscreto de Epifânia Sacadura* (1975), *Aventuras e desventuras de Julieta Pipi* (1978), *Good-bye, Chicago* (1978).

26 *Ibidem*, p. 64-65.

27 Il avait été interdit aux moins de 18 ans par la censure.

ninguém,/ e só vemos carneirinhos ». Soudain Jacinta a une prémonition : « Acho que isso vai mudar/ ou será um matulão/ que o cú nos vai comer?/ Ah que grande aflição!/ Te renego satanás/ ninguém nos há de comer por detrás. » C'est alors qu'un miracle se produit, et comme dans le récit initial, Fatucha, habillée des traditionnelles couleurs mariales, le blanc et le bleu, maquillée à outrance façon *geisha*, et posant visiblement pour ses "spectateurs", apparaît aux « très parvinhos ». Si cette « mulher de negócios » est apparue « com o avião das cinco », elle disparaît tout aussi vite, laissant Francisco avec le cœur brisé, solitaire et nostalgique face au soleil couchant : « Eu sem ti não sei o que vou fazer/ não tenho vontade de comer,/ não tenho prazer ». On reconnaîtra là une des parodies chères à la tradition *camp*, le détournement des clichés hétérosexuels.

La troisième séquence s'ouvre sur une Fatucha désenchantée et tout aussi nostalgique du temps passé « lá abaixo » : « ali é vida boa, aqui a não ser a Mãe do Salvador !/ Que grande porcaria [...] que triste condição/ Estou aqui de conserva,/ mas que merda ». Nous avons donc affaire à une Fatucha bovarienne, une femme au bord de la "crise de nerfs" « aqui fechada, sem poder respirar », d'où sa mine qui n'est pas sans rappeler les représentations de *Nossa Senhora das Dores*. Néanmoins elle se ressaisit et, telle une femme libre et émancipée, elle proclame haut et fort : « vou começar a minha luta,/ usar mini-saia,/ ter um chulo e ser puta ».

C'est ainsi que sa lutte contre le système céleste et son régime patriarcal débute. Elle se plaint auprès de son oppresseur, Dieu « le Père Tout Puissant », quelle réussit, telle une nouvelle Ève tentatrice²⁸ (d'où les tons rouges de la fin de la séquence), à entraîner « num bacanal », *topos* du cinéma porno que les Portugais découvrent avec la Révolution²⁹.

Dieu est donc poussé par nouvelle Ève à participer à une orgie très *seventies*, dans une boîte de nuit filmée avec des filtres donnant des couleurs très saturées, à la manière des films de Kenneth Anger. Fatucha devient une meneuse de revue, entourée d'anges lascifs, d'hommes et de femmes à demi-nus, de nonnes délurées et droguées, d'un Saint Sebastien non point guéri par Sainte Irène, mais léché par elle. L'alcool coule à flots, la drogue relâche les corps et désinhibe les esprits. Sur l'autel de cette sainte chapelle se dresse une "sainte Verge", un *fascinus* protégeant les convives, rappelant ainsi que ces personnages redécouvrent les plaisirs païens, plaisirs mis sous le boisseau durant la longue nuit sexuelle du Salazarisme. Néanmoins, le paradis des sens tourne mal, et après un *shoot*, Fatucha est victime d'un *bad-trip* filmé caméra à l'épaule, au son d'une musique stressante qui jure par rapport au lancinant refrain disco de la séquence précédente. Dans son délire, l'héroïne se voit poursuivie par des êtres grimaçants, dans une forêt lugubre, et finit à demi-morte³⁰. Elle réapparaît en femme-fatale aux « très parvinhos », dans son cabriolet, pour leur montrer ses miraculeux pouvoirs. Lúcia est ainsi transformée en femme *sexy* mais elle disparaît aussitôt lors d'un nouveau miracle qui n'est pas du goût de son frère et de sa sœur. Ceux-ci chassent Fatucha, qui, telle une Isadora Duncan *trash* (sur sa robe sont accrochées des photos pornographiques), meurt étranglée par son écharpe,

28 Elle prendra par ailleurs la pose de la Sainte Thérèse du Bernin, annonce de l'extase dans la séquence à venir.

29 Les premiers seins dénudés des écrans portugais furent ceux de Romy Schneider dans *La Piscine* de Jacques Deray (1969). COSTA, João Bénard da, *Histoires du cinéma portugais*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, p. 136.

30 La séquence où elle est fouettée par des inconnus, n'est pas sans rappeler le fantasme masochiste de Séverine dans *Belle de jour* (1967), de Buñuel, film que les Portugais n'ont pu découvrir qu'après la Révolution.

restée accrochée à une roue de sa décapotable. Mais la voilà soudain ressuscitée, dans un *happy-end* au goût hollywoodien, en Marilyn Monroe : « o que me valeu é que sou imortal ».

João Paulo Ferreira adopte donc une démarche blasphématoire et iconoclaste pour revisiter le « Miracle de Fátima » et toute la mythologie qui lui a trait. Il le fait dans un but politique, pour déconstruire, sur un mode burlesque, *trash* et *camp*, une des icônes du Salazarisme, mais aussi pour affirmer un profond anticléricalisme. Car si l'État Nouveau avait instauré un hétérofascisme, l'Église Catholique l'avait fait bien avant lui. Elle continuera en outre, au Portugal et ailleurs, à lutter contre le droit des homosexuels et pour une modèle unique de famille qui légitime, en quelque sorte, le régime patriarcal.

Ainsi, dans l'univers de la production cinématographique portugaise post-révolution, *Fatucha superstar* constitue un cas à part, voire unique. Car si le film est un pamphlet anticlérical et anti-salazariste, il n'en reste pas moins qu'il est également une critique oblique contre ceux qui, une fois au pouvoir, perpétuent, à l'encontre des homosexuels et des femmes, les mêmes lois et les mêmes discriminations. En effet, le Portugal révolutionnaire et démocratique de l'époque l'est bien peu pour les femmes, qui n'ont toujours pas le droit à l'avortement³¹, et pour les homosexuel.le.s, dont les pratiques sont toujours considérées par le Code Pénal d'alors comme « vícios contra a natureza ». Bien au contraire, le machisme et l'hétérofascisme propre à l'État Nouveau sont toujours de vigueur et les homosexuel.le.s considérés comme des citoyens de seconde zone. L'homosexualité ne cessera d'être considérée comme délit qu'en 1982, année où sera approuvé un nouveau Code Pénal³².

Bien qu'oublié dans les livres, dictionnaires et articles³³ universitaires consacrés au cinéma portugais, *Fatucha superstar* est un film essentiel dans le panorama cinématographique de la post-Révolution, reflet d'une culture *queer* et *gay* enfin "libre", « mas que é ostensivamente mal vista como pequeno-burguesa decadente e dissociada do progresso revolucionário pela cultura política então dominante³⁴ ». L'élan émancipateur était à nouveau brisé, comme il l'avait été en 1923 avec l'ire de la droite conservatrice contre les écrits d'António Botto, Judith Teixeira et Raul Leal. Si cette expérience cinématographique *queer*, reflet d'une *Movida* à la portugaise, dont le chanteur António Variações³⁵ sera l'icône absolue, n'a pas eu de suite faute d'ouverture d'esprit de la société, de public et de volonté politique, l'apparition du SIDA en 1981 viendra, et pour des années encore, empêcher

31 En 1975 Margarida Gil tournera le documentaire *Clínica comunal popular da Cova da Piedade* (prix Festival de Leipzig), sur une clinique post-révolutionnaire où auraient été pratiqués des avortements. Celle-ci sera perquisitionnée par la suite. La même année est produit le documentaire *O Aborto não é um crime*, par la Cooperativa de Cinema Experimental Cinequipa.

32 « Os artigos 70.º e 71.º que regulavam a aplicação das medidas de segurança a certo tipo de detidos perigosos e anti-sociais, como os homossexuais, são finalmente eliminados », ALMEIDA, São José, *op. cit.*, p. 230.

33 Dans leur article sur les films et documentaires ayant pour thème les apparitions mariales de Fatima, Cunha et Ribas ne font aucune référence au film de Ferreira. CUNHA, Paulo ; RIBAS, Daniel, « Our Lady of Fátima and Marian Myth in Portuguese Cinema », in HANSEN, Regina (org.), *Roman Catholicism in Fantastic Film*, Jefferson and London, MacFarland & Company, 2011, p. 81-94. Le film n'est pas référencé dans le *Dicionário do cinema português: 1962-1988* de RAMOS, Jorge Leitão, Caminho, Lisboa, 1989, alors qu'un bien peu subversif *Fátima story* (1976), d'António de Macedo, l'est.

34 CASCAIS, António Fernando, « Cinema queer e queerização do cinema em Portugal », in *Cinema e cultura queer*, Lisboa, Janela Indiscreta, 2014, p. 116.

35 Voir notre article, « Les "Variations" d'António : performance *queer* dans le Portugal post-révolutionnaire », in *Inverses*, n° 15, 2015, p. 9-21.

toute velléité de donner suite à ces premiers pas. Si le placard n'est plus la règle, et la liberté un droit, la mort rôde. L'insouciance et la légèreté ne sont plus de mise, la *Noite* est vraiment devenue noire³⁶.

Bibliographie

- AGUIAR, Asdrúbal António d', « Evolução da pederastia e do lesbismo na Europa », in *Arquivo da Universidade de Lisboa*, Lisboa, Vol. XI, 1926, p. 335-620.
- ALMEIDA, São José, *Homossexuais no Estado Novo*, Lisboa, Sextante Editora, 2010.
- ALVES, Óscar, « Uma cinematografia gay portuguesa dos anos 70: João Paulo Ferreira », in *Catálogo Queer Lisboa 12*, Lisboa, 2008, p. 133.
- BASTOS, Susana Pereira, *O Estado Novo e os seus vadios*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1997.
- BUTLER, Judith, *Défaire le genre*, Éditions Amsterdam, Paris 2006.
- CAMPOS, Álvaro de, *Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002.
- CASTRO, Carlos, *Ruth Briden: a rainha da noite*, Lisboa, D. Quixote, 2000.
- CASCAIS, António Fernando, « Cinema queer e queerização do cinema em Portugal », in *Cinema e cultura queer*, Lisboa, Janela Indiscreta, 2014, p. 114-135.
- CHAUNCEY, George, *Gay New-York (1890-1940)*, Paris, Fayard, 2003.
- COSTA, João Bénard da, *Histoires du cinéma portugais*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.
- CUNHA, Paulo ; RIBAS, Daniel, « Our Lady of Fátima and Marian Myth in Portuguese Cinema », in HANSEN, Regina (org.), *Roman Catholicism in Fantastic Film*, Jefferson and London, MacFarland & Company , 2011.
- CUROPOS, Fernando, « Vivre comme une femme et Mourir comme un homme selon João Pedro Rodrigues », in *Inverses*, n° 12, 2012, p. 9-21.
- , « Les “Variations” d'António : performance *queer* dans le Portugal post-révolutionnaire », in *Inverses*, n° 15, 2015, p. 9-21.

36 Pour un aperçu du rendu littéraire de la maladie, voir notre article « E a *Noite* passou a ser de trevas: a SIDA como catástrofe », in *Catalonia*, sous presse« E a *Noite* passou a ser de trevas: a SIDA como catástrofe », in *Catalonia*, n° 15, 2014, 21 février 2016. <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Catalonia_15_Curopos.pdf>

–, « E a *Noite* passou a ser de trevas: a SIDA como catástrofe », in *Catalonia*, sous presse « E a *Noite* passou a ser de trevas: a SIDA como catástrofe », in *Catalonia*, n° 15, 2014. 21 février 2016. <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Catalonia_15_Curopos.pdf.>

FERNANDES, Aníbal (org.), *Sodoma Divinizada*, Lisboa, Hiena Editora, 1989.

LEAL, Raul, « Uma Lição de Moral aos Estudantes de Lisboa e o Descaramento da Igreja Católica », in FERNANDES, Aníbal (org.), *Sodoma Divinizada*, Lisboa, Hiena Editora, 1989, p. 105-119.

MACEDO, Ana Gabriela ; AMARAL, Ana Luísa (orgs.), *Dicionário da crítica feminista*, Porto, Edições Afrontamento, 2005.

MADEIRA, Maria João (org.), *25 de Abril no cinema: antologia de textos*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 1999.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel, *Os Dois crepúsculos*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1981.

–, *Um Toldo vermelho*, Lisboa, Relógio d'Água, 2010.

MENNEL, Barbara, *Le Cinéma queer*, Paris, L'Arche Éditeur, 2013.

RAMOS, Jorge Leitão, *Dicionário do cinema português: 1962-1988*, Caminho, Lisboa, 1989.

SCOTT, James C., *La Domination et les arts de la résistance*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008.

SENA, Jorge de ; LEAL, Raul, *Correspondência 1957-1960*, Lisboa, Guerra e Paz, 2010.

STICHINI, Joana ; AROZOWSKI, Nick, *Lisboa anos 60*, Lisboa, D. Quixote, 2012.

Esperpento e intertextualidad en el cine de Álex de la Iglesia

Concepción Torres Begines

Universidad de Huelva/Universidad de Sevilla

Resumen : A partir de los conceptos de intertextualidad y esperpento expuestos en la primera parte, este artículo busca establecer una serie de conexiones entre la producción de Álex de la Iglesia y la estética de Valle - Inclán. Para ello se parte del análisis de los principales aspectos que ambos tienen en común: 1) los personajes, 2) la deformación del espacio y el tiempo, 3) el diálogo intertextual, 4) el uso de máscaras y 5) la constante presencia de la muerte.

Palabras clave: Álex de la Iglesia, esperpento, intertextualidad, literatura comparada, Valle - Inclán.

Résumé : À partir des concepts d'intertextualité et d'«esperpento» exposés dans la première partie, cet article essaye d'établir une série de liens entre la production d'Alex de la Iglesia et l'esthétique de Valle-Inclán. Pour cela, on part de l'analyse des aspects principaux que tous les deux ont en commun: 1) les personnages, 2) la déformation de l'espace et du temps, 3) le dialogue intertextuel, 4) l'usage des masques et 5) la présence soutenue de la mort.

Mots clés: Álex de la Iglesia, esperpento, intertextualité, littérature comparée, Valle - Inclán.

1. Introducción

La muerte, la deformación de los personajes, la presencia de elementos comunes que anclan la enunciación en un tiempo y un lugar fácilmente reconocibles, la inclusión de palabras malsonantes, frases hechas y expresiones populares... El esperpento en el cine a lo largo de nuestra historia cinematográfica desde Luis Buñuel hasta Álex De la Iglesia es un síntoma inequívoco de la actualidad de esta estética nominada por Valle- Inclán, pero que hunde sus raíces en la más pura tradición española del humor negro, de la capacidad de criticarnos a nosotros mismos en un ejercicio de superación de la risa y el llanto.

Desde la perspectiva de la intertextualidad, este estudio busca establecer unos puntos comunes entre la tradición hispánica y el cine de Álex de la Iglesia, aunque en todo momento recalcaremos la marca personal del director bilbaíno, el cual retoma elementos propios de su bagaje cultural y los reelabora. Así lo ha visto Pérez Franco al afirmar:

la gran mayoría de las presencias e influencias artísticas en la filmografía del autor bilbaíno hacen un uso no apropiacionista de la intertextualidad, de tal modo que casi todas las referencias están filtradas por la mente de director y reconvertidas al mundo y contexto del cine de Álex de la Iglesia¹.

En cuanto a su deuda con la estética del esperpento, hay que destacar la cantidad de elementos de la tradición precedente que ha sabido reelaborar e incluir, mostrándonos una realidad tragicómica que reconocemos como propia de nuestra tradición artística. Por eso no es de extrañar que Juan Manuel de Prada, profundo admirador de Valle – Inclán y su matemática deformadora, destaque antes del estreno de *Balada triste de trompeta*:

están presentes todas las obsesiones predilectas del director, está presente su estilo barroco y desafortado, está presente su humor caníbal y ferozmente sarcástico; y esa lealtad a su universo intransferible cuaja en una película que es una zambullida sin escafandra en los lodazales del resentimiento español, ese payaso que ríe y llora sobre el cadáver de un sueño asesinado por él mismo, mientras se le derrite el maquillaje².

1 PÉREZ FRANCO, Neftalí, "La intertextualidad en el cine de Álex de la Iglesia : el caso del cómic" en *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, núm. 1, 2010, pág. 42

2 DE LA IGLESIA, Álex, Entrevista de Juan Manuel de Prada, «Álex de la Iglesia: "¿Por qué no nos reconciliamos de una maldita vez?". Entrevista a Álex de la Iglesia», *ABC*, 17 de diciembre de 2010. Disponible en: <http://www.abc.es/20101217/culturacine/reconciliamos-maldita-20101217.html> [09/07/2015].

2. Esperpento e intertextualidad

Para poder establecer un patrón de análisis de la filmografía de De la Iglesia a la luz del esperpento debemos partir desde la definición misma del género. Para ello, no podemos olvidar las dos caracterizaciones canónicas aceptadas por todo el mundo académico, la de Bermejo Marcos (1971) y la de Cardona y Zahareas (1952). De la primera, y a grandes rasgos, destacamos³:

1. *Deformación sistemática*: todos los elementos que aparecen en la historia están deformados siguiendo un riguroso sistema.
2. *Libertad de forma*: el esperpento puede darse en diferentes formas artísticas, como el teatro, la novela o el cine.
3. *Uso del humor y la sátira*: elemento indispensable para la deformación esperpéntica.
4. *Aparición de personajes extraordinarios*: personajes fuera de lo común a los que les acontecen sucesos a veces muy comunes.
5. *Uso de máscaras o caretas*: las cuales, con su caída, nos presentarán la verdadera realidad que ocultan.
6. *Constante rebajamiento de la realidad*, la cual queda sometida al sistema deformador.
7. *Presencia de la muerte como personaje principal*: aparece en todas las historias que se presentan, queda deformada también.
8. *Aparición de espejos, luces y sombras*: los cuales les dan a las escenas un aire de teatralidad y de deformación.
9. *Mundo irreal*: reflejo de un mundo real que se ve reflejado en el espejo deformante del esperpento.
10. *Desgarro lingüístico*: uso de germanías, insultos, diminutivos, palabras mal sonantes, etc.

Por su parte, Cardona y Zahareas, recalcan que el esperpento responde a unas circunstancias históricas concretas, inscribiéndose en un espacio y un tiempo con los que establece un diálogo⁴:

1. El esperpento surge a raíz de unas circunstancias históricas determinadas.

3 BERMEJO MARCOS, Manuel, *Valle-Inclán: introducción a su obra*, Salamanca, Anaya, 1971.

4 CARDONA, Rodolfo, ZAHAREAS, Anthony, *Visión del esperpento. Teoría y práctica de los esperpentos de Valle-Inclán*, Madrid, Castalia, 1982.

2. El esperpento se presenta como una reelaboración de lo clásico para conseguir que sea instrumento de representación de la vida moderna.
3. Los elementos estructurales del esperpento son el dramatismo y la teatralería.
4. La visión valleinclanesca se relaciona con la angustia existencial.

Siguiendo estas directrices que presentan el esperpento como un diálogo, creemos importante recordar el término de intertextualidad, acuñado por Julia Kristeva a partir del concepto de dialogía de Bajtín. Según Kristeva, intertextualidad es: «un espacio textual múltiple cuyos elementos son susceptibles de ser apilados en el texto poético concreto⁵». Por lo tanto, el texto debe ser estudiado a la luz de los textos a los que hace referencia, con alusiones directas o indirectas. Kristeva distingue tres tipos de intertextualidad⁶:

- *Negación total*: La secuencia extranjera es totalmente negada y el sentido del texto referencial resulta invertido.
- *Negación simétrica*: El sentido general lógico de los dos fragmentos es el mismo; lo que no impide que el nuevo dé al texto de referencia un nuevo sentido.
- *Negación parcial*: Sólo se niega una parte del texto referencial.

Por último, nos resultará especialmente útil para este estudio recordar la definición del esperpento dada por el propio Valle - Inclán a través de sus personajes en *Luces de Bohemia* (1920) en la que es presentado como una deformación sistemática de la realidad, una superación de la risa y el llanto. Este efecto es conseguido aplicando los principios que Susana Speratti - Piñero recoge en su obra *De "Sonata de otoño" al esperpento* (1968) y que nos servirán como claves interpretativas en este análisis de la filmografía de Álex de la Iglesia⁷:

- Establecimiento de un diálogo con elementos culturales reconocibles (intertextualidad).
- Géneros cinematográficos.
- Referencias culturales.
- Desacralización del arte.
- Claves esperpénticas e intertextuales.
- Juego de luces que reduce al personaje a una sombra.

5 KRISTEVA, Julia, *Semiótica*, Madrid, Fundamentos, 1978, p. 67

6 KRISTEVA, *Ibid.*, pág. 68 - 69.

7 SPERATTI-PIÑERO, Emma Susana, *De "Sonata de otoño" al esperpento*. Londres, Tamesis Book Limited, 1968.

- Recreación grotesca de obras de arte.
- Uso de la máscara.
- Presencia de la muerte niveladora.
- El héroe como fanteche.
- Animalización.
- Degradación del lenguaje: germanía, insultos, diminutivos y aumentativos.
- Deformación de los objetos.
- Reutilización de los géneros literarios contemporáneos.
- Referencia a lugares comunes.
- Inclusión dentro de un momento histórico y cultural actual.

Partiendo de todos los conceptos presentados en esta primera parte, pasaremos ahora a un análisis de la obra de Álex de la Iglesia a la luz de la estética del esperpento y de la intertextualidad, que tanto peso tiene sobre ella.

3. Esperpento e intertextualidad en el cine de Álex de la Iglesia

Desde *Acción mutante* (1993) hasta *Las brujas de Zugarramurdi* (2014) es posible rastrear unas características comunes dentro de la producción de Álex de la Iglesia, las cuales funcionan como un patrón que se repite y que es marca inequívoca de su obra. Podemos resumirlas en las siguientes:

1. Personajes fracasados, antihéroes.
2. Referencia a lugares comunes.
3. Reutilización de los géneros.
4. Uso de máscaras y elementos carnavalescos.
5. Influencia del cómic, el western, el cine de terror, el cine negro, el circo.
6. Presencia de la muerte.

A lo largo de este artículo iremos presentando los ejemplos más representativos dentro de su filmografía, lo que nos valdrá para justificar su indudable relación con la estética esperpéntica de Valle - Inclán.

Los personajes

Comenzaremos nuestro análisis con el estudio de los personajes, destacando la figura del antihéroe, el cual, al igual que el del esperpento valleinclanesco, parece haber ido a pasarse al Callejón del Gato. Así, es recurrente la presencia de personajes fracasados, antihéroes que buscan redimirse con un acto heroico, pero que terminan fallando irremediablemente. En todos los casos buscan siempre su propio bien, aunque eso suponga la caída de los demás, a los que arrastra en su declive.

Como primer recurso podemos destacar el hecho de que en múltiples ocasiones los personajes queden definidos por su rol en la historia, produciéndose una cosificación. Así, su nombre real queda en un segundo plano y son presentados por un elemento que los caracteriza.

Este es el recurso que encontramos en *Balada triste de trompeta* (2010), donde los grotescos payasos del circo intentan salvar a la chica al tiempo que van perdiendo su dignidad y sus principios hasta convertirse en los villanos de la historia. Destaca aquí la presentación de los personajes como: “El payaso tonto”, rol encarnado por el villano, Antonio de la Torre; “El payaso triste”, rol heredado por el personaje de Carlos Areces tras la muerte de su padre (Santiago Segura), y “la chica de la tele”, a la que deben salvar y que está interpretada por Carolina Bang.

Algo parecido ocurre en *Las Brujas de Zugarramurdi* (2013), donde se nos cuentan las desventuras de unos ladrones que atracan la tienda de Compro Oro y, en su camino de huida hacia Francia, se encuentran con unas brujas que tienen otros planes para ellos, dándoles un papel concreto en esta trama. Así, Hugo Silva es “el Cristo”, Mario Casas es “el soldado”, Jaime Ordóñez es “el taxista” y el niño Gabriel Delgado es “el elegido”. La razón por la que las brujas encarnadas por Carmen Maura y Terele Pávez utilizan estos apelativos nos será revelada en el momento en el que los vemos disfrazados de ese modo para llevar a cabo su plan de robar la tienda camuflados como estatuas humanas.

Respecto a la naturaleza antiheroica de los personajes, adquiere aquí gran importancia la referencia a héroes reconocibles por el público generacional tan aficionado al cine del director bilbaíno. Así, Neftalí Pérez Franco ha llamado la atención sobre la parodia que podemos encontrar en su primer largometraje, *Acción mutante* (1993). En ella encontramos a un grupo de mutantes marginados que luchan por la igualdad dentro de un mundo en el que prima la belleza por encima de todo lo demás, aspecto de marginación mutante que enlaza con la Patrulla X⁸. La filtración de este contenido a través de la visión de De la Iglesia da como resultado una parodia del género de los mutantes superhéroes, lo que nos recuerda la constante deformación a la que Valle - Inclán sometía a sus contemporáneos a través de las referencias que sus personajes hacen de ellos:

8 La Patrulla X fue creada por Jack Kirby y Stan Lee en 1963 y forma parte del Universo Marvel.

No obstante, las similitudes con este cómic se extienden a la propia temática del filme. Ya que en la obra del director bilbaíno, nos encontramos con un grupo de mutantes también marginados por la sociedad. Este argumento lo traslada al contexto social y político del País Vasco y lo extiende al resto de la sociedad occidental con una crítica feroz contra el consumismo. Todo ello en clave de humor, lo que hace que parezca una parodia de los X- Men hecho a la española⁹.

Pérez Franco resalta de igual manera otras referencias al mundo del cómic con la aparición de algunos personajes como La Cosa (*Los Cuatro Fantásticos*)¹⁰ y el Capitán América¹¹, además de la influencia de Moebius, especialmente su colaboración con Jodorowski que dio lugar a la novela gráfica *El Incal*¹², de donde toma la figura del presentador, al cual le da el mismo nombre: Jaime Blanch y los mismo atributos:

El presentador de la obra de cómic cambia de disfraz o traje según la noticia o estado de ánimo, de la misma manera que Jaime Blanch que lleva un traje de sucesos cuando presenta esta sección, un traje de madera o palo (por la situación delicada que le toca presentar como indica el equipo realizador del filme) y un traje de escombros y arena en el Planeta Axturias que hace juego con el paisaje desértico de este planeta¹³.

Por otra parte, hay que señalar la importancia de la caracterización de los personajes por su físico, rasgo significativo en las películas de Álex de la Iglesia, gran aficionado a presentarnos a actores siniestros y deformados. Este aspecto lo descubrimos en películas como *La Comunidad* en la que la inquietante mirada de Carmen Maura se une a una serie de caracterizaciones basadas en la deformación y la exageración:

Los personajes de *La comunidad* son llevados hasta tal extremo que parecen haber sido extraídos del mundo de la viñeta. En este filme, el personaje feo es sí cabe más feo, el malo es más malo, el delgado es esmirriado, etc. [...] En *La comunidad* asusta la descomunal Terele Pávez, inquieta el esmirriado Eduardo Gómez y sentimos cariño por el bobalicón de Eduardo Antuña. A esto hay que añadir la perfecta interpretación de todos los actores que hacen mucho más cómico y cruel a la vez a sus propios personajes¹⁴.

9 PÉREZ FRANCO, Neftalí, “La intertextualidad en el cine de Álex de la Iglesia: el caso del cómic”, *op. cit.*, pág. 46.

10 Los Cuatro Fantásticos fueron creados por Jack Kirby y Stan Lee en 1961 y forman parte del Universo Marvel.

11 El Capitán América fue creado por Jack Kirby y Joe Simon en 1941 y pertenece al Universo Marvel.

12 También conocida como La Saga de los Incales o Las Aventuras de John Difool, el Incal es una serie realizada entre 1980 y 1988 por el ilustrado Moebius siguiendo un guión del autor Alejandro Jodorowsky.

13 PÉREZ FRANCO, Neftalí, “La intertextualidad en el cine de Álex de la Iglesia: el caso del cómic”, *op. cit.*, pág. 51.

14 PÉREZ FRANCO, Neftalí, “La intertextualidad en el cine de Álex de la Iglesia: el caso del cómic”, *op. cit.*, pág. 63.

Algo parecido ocurre también en *Las Brujas de Zugarramurdi*, donde el director vasco se divirtió convirtiendo a dos guapos del cine español (Mario Casas y Hugo Silva) en unos absolutos perdedores, papeles completamente alejados de lo que habían estado acostumbrados a hacer hasta ese momento.

En todos los casos hay una identificación de los espectadores con los personajes al reconocerse a sí mismos o a otros en el reflejo distorsionado que nos devuelve el espejo que es la película. Así, en *Balada triste de trompeta* es posible descubrir la deformación sistemática defendida por Valle - Inclán en las desventuras de los personajes grotescos que la protagonizan y que nos llevan a la superación de la risa y el llanto a través de la estética, esto es, al esperpento:

El clown no busca la risa en sí misma sino que la risa viene como resultado de la comprensión a través de su atuendo y la rutina que interpreta de algo eminentemente absurdo e incluso trágico de nuestra humana existencia. Con ayuda de la exageración, lo grotesco, lo cómico y delirante se nos presenta de una forma digerible, risible. Nos reímos de aquello que reconocemos en él como nuestro, lo que pasa es que lo vemos proyectado en él y gracias a la distancia que ello supone conseguimos identificarlo y aceptarlo mediante la risa¹⁵.

Deformación del espacio y del tiempo

Otro de los rasgos que acercan a Álex de la Iglesia a la estética del esperpento es la referencia a lugares comunes, espacios y momentos históricos muy conocidos en los que se desarrollan las historias. Se produce así una desacralización al conseguir una deformación del espacio y del tiempo histórico en el que se insertan las tramas. A este fin responde la aparición de escenarios archiconocidos por el público generacional al que van dirigidas sus películas. Este es el caso de *Crimen perfecto* (2004), donde la acción se desarrolla en unos grandes almacenes que bien podrían ser Galerías Preciados o El Corte Inglés o las Torres Kio en *El día de la Bestia* (1995).

Especial relevancia tiene el Valle de los Caídos en *Balada triste de trompeta*, del que el propio De la Iglesia ha señalado: “El Valle de los Caídos representa —¿cómo decirlo?— el clímax de esa especie de cuchillo que tenemos clavado dentro. Es el símbolo que, de una manera o de otra, duele, siempre duele¹⁶”.

La plasmación de estos espacios tan conocidos en la gran pantalla favorece el reconocimiento de las propias miserias históricas. Al situar la acción en un lugar reconocido como polémico (recordemos la actual retirada de todos los elementos franquistas aún presentes en España), el director nos recuerda que aún sigue viva la historia y que aún nos reconocemos en ella, al igual que

15 MARTÍNEZ MONFERRER, Verónica, “Balada triste de trompeta”, en *Ecléctica, Revista de estudios culturales*, núm. 1, 2012, pág. 127.

16 DE LA IGLESIA, Álex, Entrevista de Juan Manuel de Prada, *op. cit.*

Valle - Inclán situaba la acción de *Luces de bohemia* en las calles de Madrid, con lugares fácilmente reconocibles del callejero madrileño de la época.

De igual manera, es posible encontrar referencias a momentos históricos recientes actuales, recurso que anclaría estas producciones en un momento histórico y cultural determinado, estableciendo ese diálogo intertextual tan propio del esperpento de Valle - Inclán. A este fin responden la aparición de la Transición española en *Muertos de risa* (1999), la Guerra Civil en *Balada triste de trompeta* o la crisis económica en *Las Brujas de Zugarramurdi*.

Estos espacios son presentados de una manera que favorece su reconocimiento por parte del público, pero siempre para provocar la risa que derivará en desolación al reconocerse, como en un espejo. Así, en *Balada triste de trompeta*, descubrimos el retrato de España como un gran circo en el que los payasos no buscan hacernos reír, sino hacernos caer en la cuenta de la situación trágica del país:

Lo que Álex de la Iglesia hace magistralmente es encuadrar a estos dos personajes en el contexto histórico de la Guerra Civil a la Transición para que nosotros no solamente podamos identificarnos con lo que resuena de nosotros mismos en los personajes sino para que nos hagamos conscientes de ello viendo en estas figuras no sólo a dos payasos patéticos y autodestructivos sino a dos formas paradigmáticas de ser que pueden coincidir con las dos Españas, que de forma exagerada y grotescamente presentadas nos muestran la incapacidad de ambas de reparar el daño, restaurar su humanidad y reanudar la relación con el otro desde la dignidad, el respeto y el amor. El callejón sin salida trágico y absurdo que nos presenta en su película tiene el objetivo de mostrarnos como un espejo deformante aquello que ve y que ha visto en nuestra propia España y en nosotros mismos como herederos de esas formas de actuar tan poco válidas una como otra para sobrevivir humanamente en comunidad¹⁷.

Respecto al tratamiento del espacio, debemos destacar la pasión de Álex de la Iglesia por los abismos, por las alturas, lo que choca diametralmente con la caída de los personajes. Conforme más ascienden, más dura será la caída. Este aspecto ha sido señalado por el propio director, quien en una entrevista con Nancy Berthier reconoce:

hay una atracción por el abismo, por lo alto, por lo grande, porque los personajes en una película terminan un poco huyendo hacia arriba, encontrándose a sí mismos en un lugar alto y enorme donde se dicen las grandes verdades. Eso pasaba en *La comunidad*, pero también por ejemplo en *Balada triste de trompeta* (2010). El Valle de los Caídos también es un emblema arquitectónico, terrorífico y cruel, donde se expresa todo el horror de la guerra y el fantasma de la megalomanía, de un hombre que estaba en realidad construyendo su propia tumba. No es más que una pirámide el Valle de

¹⁷ MARTÍNEZ MONFERRER, Verónica, “*Balada triste de trompeta*”, *op. cit.*, pág. 128.

los Caídos, y la cruz de los caídos disfrazada de una especie de una basílica en honor a los muertos en la guerra esconde la tumba de un Faraón¹⁸.

Así, podemos afirmar que los espacios altos funcionan como una suerte de tribunas desde las que se claman las grandes verdades y se difunden los secretos que habían estado ocultos en los lugares oscuros, recónditos y subterráneos. Recordemos por ejemplo la cueva en la que una y otra vez se proyecta el fragmento de la película *Sin un adiós* (1971) en la que Raphael interpreta *Balada triste de trompeta* o los oscuros camerinos habitados por los artistas del circo. También está presente este contraste entre lo alto y lo bajo en *Crimen ferpecto*, donde asistimos a un constante ascenso y descenso de las escaleras de los grandes almacenes, clara alegoría del ascenso y descenso de los personajes.

Diálogo intertextual

Por otra parte, el diálogo intertextual es una de las constantes del cine de Álex de la Iglesia, destacando sus referencias al cómic, a la literatura, a la televisión, al cine o a las más profundas costumbres españolas. Así lo afirma Josetxo Cerdán en su artículo dedicado a *El día de la bestia*, la primera película que lanzó a la fama al director bilbaíno y de la que afirma:

En este contexto, uno de los mayores aciertos de *El día de la bestia*, y quizá su seña de identidad más evidente, está en la forma en que sabe mezclar, por un lado, tradiciones representativas muy diferentes, y por otro, el espectáculo con la evidente denuncia social que contiene el filme. Por eso no resulta extraño que la película esté llena de referencias¹⁹.

Este recurso es especialmente significativo en el caso del cómic, otra de sus grandes pasiones, ya que se presenta como un golpe de efecto generacional que dirige su producción hacia un público concreto que reconoce y se reconoce:

El término intertextual significa entre textos o entre artes, pues, ese es precisamente uno de los rasgos distintivos del cine de Álex de la Iglesia. Todas sus películas cuentan con un gran número de guiños, homenajes, influencias y referencias al mundo del cómic, a la televisión y al propio cine²⁰.

Este establecimiento de un diálogo intertextual se establece también con la producción artística anterior, siendo característica del esperpento la reutilización de los géneros. Si en Valle - Inclán estas referencias se centraban en algunos de los principales géneros literarios como la alta

18 DE LA IGLESIA, Álex, Entrevista de Nancy Berthier, «Entrevista a Alex de la Iglesia realizada por Nancy Berthier el lunes 2 de febrero de 2015», *Iberic@l*, Printemps 2015, núm. 7, pág. 176.

19 CERDÁN, Josetxo, «España, fin de milenio. Sobre El día de la bestia (Álex de la Iglesia, 1995)», en Ruzafa Ortega, Rafael (coordinación): *La historia a través del cine: transición y consolidación democrática en España*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2004, pág. 240.

20 PÉREZ FRANCO, «La intertextualidad en el cine de Álex de la Iglesia: el caso del cómic», *op. cit.*, pág. 42.

comedia o la novela histórica, en Álex de la Iglesia, es posible descubrir referencias a los cinematográficos, con los que establece una relación de homenaje. Así, es posible encontrar referencias al cine de ciencia - ficción en *Acción mutante*, al cine de terror en *El día de la bestia*, al western en *800 balas* y al cine negro en *Crimen ferpecto*.

Este rasgo ha sido reconocido por el propio director, quien, a propósito de *El día de la bestia*, reconocía referencias concretas a películas como *La Gran familia* (Fernando Palacios, 1961), transformando la búsqueda de Chencho por un Madrid decorado de Navidad en la película original con la búsqueda del Anticristo²¹.

Este recurso es también utilizado en *La comunidad*, película sobre la que Cristina Moreiras-Menor llama la atención para descubrirnos que no solo hay un diálogo con la tradición cinematográfica, sino también con la literaria:

La comunidad se alimenta activamente de una estructura basada en el intertexto [...]; por un lado, uno de los intertextos proviene de la tradición literaria, *La isla del tesoro* de Stevenson y por otro, de la tradición cinematográfica con la presencia obvia, a modo de pastiche, de *Star Wars*. Junto a los guiños a Hitchcock, a Polanski, etc²².

Por su parte, Burkhard Pohl llega incluso a señalar su similitud con *Luces de bohemia*, la obra que inició el género del esperpento:

En cuanto al esperpento, *La comunidad* comparte con el texto fundador del género, *Luces de Bohemia* (1920) de Ramón del Valle - Inclán, la visión deformada de una sociedad inhumanamente materialista. Llamamos la atención algunas coincidencias intertextuales de la trama. «El oso y el madroño» filmico recuerda a la taberna de Pica Lagartos donde se desarrolla parte de la obra valleinclaniana²³.

La televisión también está presente en la filmografía de Álex de la Iglesia, estableciendo un diálogo con programas y referencias que los espectadores reconocen. Buena muestra de ello es el homenaje a *Historias para no dormir* (Chico Ibáñez Serrador, 1965 - 1970) presente en los créditos de *El día de la bestia*. Y es que la televisión funciona en la obra del bilbaíno de la misma manera en la que el teatro y la poesía de su tiempo lo hicieron en las obras de Valle - Inclán. Este medio es presentado como fuente de inspiración y de reconocimiento por parte de una generación que le debe mucho. Así lo reconoce De la Iglesia al afirmar:

No se trata de ver o no ver televisión, sino más bien que la televisión es *todo* actualmente. La televisión juega un papel increíblemente importante en la

21 CERDÁN, JOSETXO, “España, fin de milenio. Sobre El día de la bestia (Álex de la Iglesia, 1995)”, *op. cit.*, págs. 240-241.

22 MOREIRAS-MENOR, CRISTINA, *La estela del tiempo. Imagen a historicidad en el cine español contemporáneo*. Madrid, Iberoamericana, 2011, pág. 170.

23 POHL, BURKHARD y TÜRSCHMANN, JÖRG (COORD.), *Miradas “glocales”. Cine español en el cambio de milenio*, Madrid, Iberoamericana, 2007, pág. 126.

vida de la gente. Es una forma de entender el mundo. Los concursos, las noticias, las películas, toda la televisión forma el carácter de la gente. Es el único medio de comunicación que realmente llega a todo el mundo. Yo descubrí el cine e infinidad de cosas en la televisión: películas, países lejanos, diversión... es estúpido negarlo. Pienso las cosas que me gusta contar en la película y la televisión está entre ellas, igual que la amistad, el amor o la violencia²⁴.

Y es que, frente a lo que podría pensarse, no hay un ataque directo a la televisión *per se*, sino una simple constatación del poder que tiene sobre los espectadores : “tampoco hay la gran intención de denunciar nada, sino de decir sencillamente que la tele es el aparato a través del cual vemos la realidad²⁵”.

Esta representación de la realidad a través de la televisión alcanzará su punto álgido en *La chispa de la vida*(2011) en la que un hombre aparentemente normal, una persona cualquiera, opta por vender su propia muerte en directo. De la Iglesia parece decirnos que la televisión no es mala por sí misma, sino que adquiere el poder que los espectadores le dan.

Por otra parte, cabe señalar que esta referencia constante a la tradición anterior no convierte al director en un detractor, sino en un continuador:

Alex de la Iglesia niega la tradición pero, quiera o no, la continúa. Heredero de Valle Inclán, de Quevedo y de Picasso, tiene en el collage, la parodia y el pastiche sus armas más poderosas. Cada una de sus películas genera la misma expectativa: ¿es posible algo más? Sólo él conoce o desconoce la respuesta²⁶.

Este diálogo se hace extensivo al ámbito cultural con la inclusión de elementos comunes a una generación, los cuales quedan parodiados. Buen ejemplo de esto es la referencia a la comunidad de vecinos en *La comunidad*, aspecto explotado actualmente en televisión con ficciones como *Aquí no hay quien viva*, *La que se avecina* o *Con el culo al aire*. También lo es la referencia al conocido popularmente como *spaguetti western*, películas del Oeste rodadas en el desierto de Carboneras (Almería), donde todavía se conservan los escenarios como reclamo turístico y que vemos presente en *800 balas*. Por último, es significativa la aparición del personaje de Bob Esponja, presente en la lectura de cartas que hace Marutxi (Terele Pávez) al principio de *Las brujas de Zugarramurdi*. La referencia es innegable, pero no la corroboramos hasta que efectivamente aparecen dos personajes vestido de tal guisa en la Puerta del Sol.

Por último, este diálogo cultural se hace extensivo al arte, con la referencia a melodías musicales muy conocidas que sufren un proceso de extrañamiento al ser utilizadas en momentos que

24 CERDÁN, Josexo, “España, fin de milenio. Sobre El día de la bestia (Álex de la Iglesia, 1995)”, *op. cit.*, pág. 253.

25 DE LA IGLESIA, Álex, Entrevista de Josep Escarré, «Entrevista a Álex de la Iglesia: El Anticristo del siglo XXI será la televisión», *La Vanguardia Magazine*, 21 de enero de 1996, pág. 15.

26 RAMÍREZ, Alejandro A., «El desplante romántico de Álex de la Iglesia», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, marzo - junio 2008, núm. 38, Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/ai-glesia.html> [16/09/2014].

no se corresponden con su mensaje original. Tal es el caso de “Tengo el corazón contento”, canción popularizada en nuestro país por Marisol y que sirve de banda sonora a uno de los anuncios de la película en el que se muestra al payaso triste interpretado por Santiago Segura asesinando a sangre fría durante el conflicto de la Guerra Civil en *Balada triste de trompeta*. Precisamente la canción que da nombre a la película es interpretada por Raphael en la película *Sin un adiós* (1970) de Vicente Escrivá.

Destaca también la presencia de referencias artísticas clásicas, como la Venus de Willendorf que aparece durante los créditos iniciales de *Las brujas de Zugarramurdi* y que luego servirá como modelo para la caracterización de la diosa Mari, alrededor de la cual gira toda la ceremonia preparada por las brujas del aquelarre.

El uso de las máscaras

Otro de los elementos que unen el cine de Álex de la Iglesia con la estética del esperpento valleincliniano es el uso de máscaras, las cuales servirán como una forma de caracterización de los personajes. Solo su caída dejará a la vista las verdaderas intenciones y la realidad absoluta que se refleja en sus películas. Así lo ha visto, Josetxo Cerdán quien a propósito de *El día de la bestia* señala:

dicha formalización de lo esperpéntico en el cine de Álex de la Iglesia se realiza por una de sus vías más populares: la máscara del carnaval. Carnaval que, no lo olvidemos, es prohibido por el franquismo por la enorme carga subversiva que supone semejante fiesta pagana. Todas las películas de Álex de la Iglesia, y por lo tanto también *El día de la bestia*, se pueden entender como un juego de máscaras que ocultan rostros, quizá más terribles, cuando aquéllas acaban cayendo. Esas máscaras pasarán de representarse como puros elementos de *attrezzo* [...] a convertirse en algo consustancial (y por lo tanto inseparable) de los personajes²⁷.

Este aspecto queda también patente en otras películas como *Balada triste de trompeta*, donde el maquillaje juega un papel esencial en la caracterización de los personajes, presentados precisamente por el rol que interpretan dentro del espectáculo del circo: el payaso tonto, el payaso triste... De igual manera, en *Las brujas de Zugarramurdi*, los tres protagonistas se disfrazan, haciendo uso de máscaras de carnaval que los convierten por un momento en personas distintas.

La naturaleza de la máscara juega un papel fundamental en el retrato que Álex de la Iglesia hace de España, ya que esta se confunde muchas veces con el rostro que se muestra. Sobre esto ha llamado la atención Cerdán en su estudio sobre *El día de la bestia*:

Lo terrible, parece decirnos aquí De la Iglesia, no son los demonios sanguinolentos, sino los neonazis con aspecto de ciudadanos respetables: en la

27 CERDÁN, JOSETXO, “España, fin de milenio. Sobre *El día de la bestia* (Álex de la Iglesia, 1995)”, *op. cit.*, pág. 242.

caracterización del grupo que realiza el *limpia Madrid* no se ve ni una sola cabeza rapada, ni otro tipo de signos que puedan relativizar el verdadero peso político de las ideas fascistas de sus miembros²⁸.

De igual manera, la importancia de la frágil línea que distingue la máscara del rostro la podemos detectar en *Balada triste de trompeta*, donde las cicatrices funcionan como una máscara que define la personalidad, ya que no es un *attrezzo*, sino que está impresa sobre la piel. Así, la construcción por parte del personaje de Carlos Areces de una nueva máscara, esta vez imborrable, marcará su transformación y la adquisición de una nueva personalidad. Lo mismo ocurre con el personaje de Antonio de la Torre, cuya cicatriz, disimulada por el disfraz de payaso, es un rasgo esencial del personaje.

Especialmente interesante es también la presencia del teatro. Buen ejemplo de ello es el tratamiento del espacio en *La chispa de la vida*, donde desde prácticamente el principio de la película se sitúa al personaje en medio de un círculo que lo rodea y que lo observa. Este recurso se ve enfatizado en la presencia de las gradas del teatro, por lo que se exagera la idea de espectáculo que se está ofreciendo, no solo vendiendo su propia muerte en directo a través de las pantallas de televisión, sino también en vivo, como si la gente que lo rodea estuviera asistiendo a una auténtica obra de teatro. Este hecho dota a la película de un cierto aura de tragedia griega:

de pronto tienes un personaje en el suelo y un montón de gente que se cierra alrededor de él para hablar con él. Y claro que eso forma un semicírculo y tú dices “bueno él va a estar siempre en un semicírculo de gente”, y eso ya de alguna manera incitaba que hubiera unas gradas, y eso remitía al teatro. Entonces poner un teatro alrededor suyo sería fantástico, podríamos colocar espectadores en las gradas que están todos observando a este personaje que está clavado, digamos, obligado a ser actor en una tragedia, sin que él lo quiera²⁹.

Como decorado de teatro funciona también la recreación de los escenarios de las películas del Oeste donde trabaja el abuelo del niño en *800 balas*. Al igual que en *La chispa de la vida*, se juega aquí a la confusión entre la vida simulada y la real ante los turistas que se adentran en el espectáculo buscando la experiencia del *western*:

Y entonces allí también va a un teatro, ahí va a un especie de teatro que son los decorados de las antiguas películas de Sergio Leone, un decorado que simboliza precisamente una vida libre de la realidad que podría ser Madrid, porque no hay lugar más ficticio que los decorados de una película. Y los personajes curiosamente han construido su propia vida en ese decorado³⁰.

28 CERDÁN, Josetxo, *Ibid.*, pág. 243.

29 DE LA IGLESIA, Álex, Entrevista de Nancy Berthier, *op. cit.*, pág.178.

30 DE LA IGLESIA, Álex, *Ibid.*

La desacralización de la muerte

En último lugar, hay que resaltar la presencia de la muerte, elemento imprescindible en el esperpento, presente en todas las películas de Álex de la Iglesia. La muerte provoca la caída de la máscara y la revelación de la verdad de los personajes, funcionando como fuerza niveladora. La aparición de la muerte se hace siempre desde una visión trágico - cómica, con la aparición de elementos grotescos que le quitan todo su aura.

Ocurre así en *La chispa de la vida*, donde descubrimos una visión lucrativa del fin de la vida con el aprovechamiento del protagonista, quien decide contratar a un representante para que venda los derechos de retransmisión a una cadena de televisión, buscando así sacar un provecho para su familia. Otro punto de vista es el adoptado en *Crimen ferpecto*, donde es posible encontrar un cierto halo de comicidad en la muerte del jefe, el cual se aparece a Rafael para confortarlo y planear con él el asesinato de Lourdes, único testigo del asesinato.

4. Conclusiones

Este artículo ha buscado ser una doble reivindicación. Por un lado, reivindicación de la actualidad del género del esperpento de Valle - Inclán, el cual no solo es aplicable a la literatura o a la pintura, caso de algunas obras de Gutiérrez Solana y otros, sino también a otros ámbitos artísticos como el cine. Aunque se ha señalado en muchas ocasiones, siempre ha sido esbozando ligeras ideas, nunca con un estudio exhaustivo que incidiese directamente en las obras concretas, analizándolas a la luz de la estética deformadora del esperpento. Por esa razón, creemos que debe haber un mayor interés en los estudios interdisciplinarios entre literatura y cine, de los que sin duda se enriquecerían ambas disciplinas.

La segunda reivindicación se centra en la figura y la filmografía de Álex de la Iglesia ya que, aunque están comenzando a aparecer algunos estudios interesantes sobre su obra, aún queda mucho por analizar y descubrir. Esto se debe a que ha sido considerado en muchas ocasiones más un personaje de actualidad dentro del mundo del cine, de lo que dan buena fe la cantidad de entrevistas y reseñas sobre sus películas, que un objeto de estudio académico, espacio en el que debe incluirse y al que estoy segura que dará grandes satisfacciones.

Aunque por una cuestión de espacio no se ha podido hacer un análisis exhaustivo de cada una de las películas del director bilbaíno, hemos intentado establecer algunas claves que sirvan como recurso para futuros artículos e investigaciones sobre el tema, para lo que hemos intentado reunir la bibliografía más importante que podemos encontrar actualmente.

Bibliografía

- ANGULO, Jesús y SANTAMARINA, Antonio, *Álex de la Iglesia. La pasión de rodar*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, 2012.
- AERMEJO MARCOS, Manuel, *Valle-Inclán: introducción a su obra*, Salamanca, Anaya, 1971.
- CARDONA, Rodolfo, «El esperpento como género», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 1991, núm. 531, págs. 20 - 22.
- CARDONA, Rodolfo y ZAHAREAS, Anthony, *Visión del esperpento. Teoría y práctica de los esperpentos de Valle-Inclán*, Madrid, Castalia, 1982.
- CASTELLANOS, Basilio Sebastián, «Del origen de las máscaras, su propagación y conservación hasta nuestros días», in *El carnaval en Europa*, José Luis Sánchez (ed.), Madrid, Miraguano, 2007, págs. 191 - 201.
- CASTRO DE PAZ, José Luis y Cerdán, Joxetxo, *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50*, Madrid, Cátedra, 2011.
- CERDÁN, Joxetxo, «España, fin de milenio. Sobre El día de la bestia (Álex de la Iglesia, 1995)», in *La historia a través del cine: transición y consolidación democrática en España*, Rafael Ruzafa Ortega (coord.), Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2004, págs. 235 - 256.
- DE LA IGLESIA, Álex, Entrevista de Nancy Berthier, «Entrevista a Alex de la Iglesia realizada por Nancy Berthier el lunes 2 de febrero de 2015», *Iberic@l*, Printemps 2015, núm. 7, págs. 173 - 182.
- DE LA IGLESIA, Álex, Entrevista de Juan Manuel de Prada, «Álex de la Iglesia: “¿Por qué no nos reconciamos de una maldita vez?”. Entrevista a Álex de la Iglesia», *ABC* [en línea], 17 de diciembre de 2010. Disponible en: <http://www.abc.es/20101217/culturacine/reconciamos-maldita-20101217.html> [09/07/2015].
- DE LA IGLESIA, Álex, Entrevista de Josep Escarré, «Entrevista a Álex de la Iglesia: El Anticristo del siglo XXI será la televisión», *La Vanguardia Magazine*, 21 de enero de 1996, pág. 15.
- ITUARTE PÉREZ, Leire, «Breve inventario del imaginario posmoderno en El día de la Bestia, proyecciones utópicas de una distopía urbana», *Cuadernos de cinematografía*, 2004, número 7, págs. 125-136.
- KLEIN, John, «Las máscaras como imagen y estrategia», in *El espejo y la máscara: el retrato en el siglo de Picasso*, Paloma Alarcó (ed.), Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza/ Fundación Caja Madrid/ Kimbell Art Museum y Ediciones El Viso, 2007, págs. 25 - 35.
- KRISTEVA, Julia, *Semiótica*, Madrid, Fundamentos, 1978.

- MARTÍNEZ MONFERRER, Verónica, «Balada triste de trompeta», *Ecléctica, Revista de estudios culturales*, 2012, núm. 1, págs. 127-128.
- MOREIRAS-MENOR, CRISTINA, *La estela del tiempo. Imagen a historicidad en el cine español contemporáneo*, Madrid, Iberoamericana, 2011.
- MORÁN PAREDES, Ángel, «El esperpento cinematográfico: de *El pisito* a *Crimen ferpecto*», *Cuadernos de documentación multimedia*, 2006, núm. 17.
- ORDÓÑEZ, Marcos, *La bestia anda suelta: Álex de la Iglesia lo cuenta todo*, Barcelona, Glenat, 1997.
- PÉREZ PRANCO, Neftalí, «La intertextualidad en el cine de Álex de la Iglesia: el caso del cómic», *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, 2010, núm. 1, págs. 39 - 73.
- POHL, Burkhard y TÜRSCHMANN, Jörg (coord.), *Miradas "glocales". Cine español en el cambio de milenio*, Madrid, Iberoamericana, 2007.
- RAMÍREZ, Alejandro A., «El desplante romántico de Álex de la Iglesia», *Espéculo. Revista de estudios literarios* [en línea], marzo – junio 2008, núm. 38, Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/aiglesia.html> [16/09/2014].
- RODRÍGUEZ RÉREZ, M.^a Pilar, *Mundos en conflicto: aproximaciones al cine vasco de los noventa*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2002.
- SALINAS, Pedro, *Literatura española del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1970.
- SÁNCHEZ NAVARRO, Jordi, *Freaks en acción. Álex de la Iglesia o el cine como fuga*, Madrid, Calamar ediciones, 2005.
- SPERATTI-PIÑERO, Emma Susana, *De "Sonata de otoño" al esperpento*, Londres, Támesis Book Limited, 1968.
- TORRES BEGINES, Concepción, *España vista desde el aire: influencia del esperpento de Valle – Inclán en el cine de García Berlanga*, Málaga, Analecta Malacitana, 2014.
- ZAMORA VICENTE, Alonso, *Asedio a «Luces de Bohemia», primer Esperpento de Ramón del Valle Inclán* (discurso leído el día 28 de Mayo de 1967 en su recepción pública, por Alonso Zamora Vicente y contestación del Sr. Rafael Lapesa), Madrid, Real Academia Española, 1967.
- , *La realidad esperpéntica (Aproximación a Luces de bohemia)*, Madrid, Gredos, 1983.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María, *Luces de bohemia*, Madrid, Austral, 2006.
- VATTIMO, Gianni, *El sujeto y la máscara*, Barcelona, Ediciones Península, 1989.
- VV.AA., *La Enciclopedia Marvel*, Madrid, Pearson Educación, 2007.

Filmografía

- DE LA IGLESIA, A., *Acción mutante*, El Deseo (prod.), 1993, DVD (94 min.).
- , *El día de la bestia*, Iberoamericana / Sogetel (prod.), 1995, DVD (103 min.).
- , *Muertos de risa*, Localfilms (prod.), 1999, DVD (109 min.).
- , *La comunidad*, Lolafilms (prod.), 2000, DVD (107 min.).
- , *800 balas*, Pánico Films (Prod.), 2002, DVD (120 min.).
- , *Crimen ferpecto*, Pánico Films / Sogecine (prod.), 2004, DVD (106 min.).
- , *Balada triste de trompeta*, Motion Investment Group / Canal+ España / Castafiore Films / La Fabrique de Films / TVE / Tornasol Films (prod.), 2010, DVD (107 min.).
- , *La chispa de la vida*, Double Nickel Entertainment / Trivisión S.L. (prod.), 2011, DVD (98 min.).
- , *Las brujas de Zugarramurdi*, Enrique Cerezo P.C. / La Ferme! Productions (prod.), 2013, DVD (112 min.).

III/ Documents :



José Terra

Nous sommes une photographie que l'on déchire . . .

Hommage à José Terra

Laurence Breysse-Chanet

Université Paris-Sorbonne, CRIMIC, PIAL

À mon tour, je vous remercie tous de votre présence ici ce soir : du 20 mars 2015 au 25 avril 1975, les échos sont proches par delà le temps, dans ce qui demeure, malgré les bouleversements de l'histoire.

La photo que l'épouse de José Terra a confiée à Maria-Graciete Besse pour notre site du CRIMIC m'a infiniment émue, on y voit celui qui était à la fois discret, souriant et déterminé, le regard bleu clair, transparent de luminosité, et la tache rouge de l'œillet – ce rouge devenu un avec celui qui le portait. « Nous sommes une photographie que l'on déchire, / L'instant que nous aurons aimé sur cette terre / Mais qu'enflamme la foudre du déchirer », dit Yves Bonnefoy au seuil de *La longue chaîne de l'ancre*. Contre la foudre du déchirer, la poésie, notre mémoire, et ses éclairs qui ne passent pas.

Comme co-directrices du PIAL, Poésies Ibériques et d'Amérique latine, le séminaire interuniversitaire de poésie du CRIMIC, qu'avec ma collègue et amie Ina Salazar, Professeur à l'Université de Caen-Basse Normandie, nous animons chaque mois depuis janvier 2007, nous sommes très heureuses de participer à cet hommage à celui dont la présence demeure, tant elle a été liée à la poésie et à sa traduction, ces deux forces d'un même souci existentiel, qui permettent, tout simplement, qu'il y ait de l'être, car c'est bien le vouloir être qui est l'essence du poétique, dans la fièvre incessante qui

s'efforce de fonder la présence. Mes collègues en reparleront, José Terra a été celui qui, avec Marie-Claire Zimmermann et Claude Esteban, ont créé le Séminaire de Poésie Ibérique, ensuite repris pas Denise Boyer, avant qu'il nous soit confié.

José Terra, un nom de fondateur, comme poète, comme traducteur, comme créateur de revue, et même comme auto-traducteur, puisque c'est ce que j'ai découvert à l'occasion de cet hommage, José Terra portait tellement en lui l'écoute des mots et l'expérience du rythme qu'écrivant depuis le portugais, il s'auto-traduisait comme spontanément en français, découverte qui m'a, je dois le dire, émerveillée.

J'ai voulu vous faire partager deux de ces éblouissements, en vous lisant l'un des poèmes du *Canto submerso*, « Je construis le bateau », un art poétique peut-être, puis un autre poème, précédé d'une épigraphe de Rimbaud, extraite de « L'impossible », d'*Une Saison en enfer*, qui reprend en son corps, pour un étrange dialogue silencieux, la célèbre phrase que Lorca a écrite sous son dessin d'un marin en 1934, « Solo el misterio nos hace vivir. Solo el misterio ».

Deux poèmes traduits par le poète lui-même

Couché tout le long
du temps, il attend
que le soleil brille ou non,
ou que le vent s'éveille.

Immobile et sans yeux,
sous un ciel de cendre,
il écoute toujours
le murmure de la mort

Perchée sur son haut
dessein pétrifié :
– un canot s'endort
dans sa chevelure.

Du terroir de l'enfance
surgit ce cortège
de fleurs en ruines
qui lui sucent les os.

Couché dans le giron
de Dieu, il pourrit :

– Et l'âme ne réussit pas
à rompre le blocus.

Traduction de José Terra¹

Ô pureté. Pureté ! [...] – Par
l'esprit on va à Dieu !
Déchirante infortune !
Rimbaud

Et cependant je vais à sa rencontre./ Je ne sais rien de lui et Il vient/ comme
un immense Chaos incessant.. C'est le mouvement perpétuel. Présence/ aux
formes multiples, enveloppantes,/ son souffle pur modèle nos visages.
Oui, Federico, *seul le mystère nous fait vivre. Seulement le mystère.*

Et vint une étincelle, une déchirure profonde dans les ténèbres./ Mes yeux
au ras du vent./
Je l'entrevois./
Il est fluide et lucide.
Et il bouge.
Et il bouge sans cesse sur lui-même.
Parfois il s'assied à mes côtés. Et il a la forme de l'Océan.
Alors je me laisse étreindre./ Un éclair frappe mes tempes et me bouscule./
Et dans mes larmes se glisse son visage/ infiniment habitable,/ un visage
qui est/ houle déferlante,/ lumière vacillante,/ espace azuréen de transpa-
rence marine.

Traduction José Terra²

1 TERRA, José, *Obra poética*, Prefácio José Manuel da Costa Esteves, Modo de Ler, Porto, 2014, p. 136.

2 *Ibid.*, p. 130-131.

José Terra et la célébration poétique

Maria Graciete Besse

Université Paris-Sorbonne, CRIMIC

Né en 1928, dans le nord du Portugal, José Terra, ancien professeur de Portugais à la Sorbonne, est disparu le 17 janvier 2014, après avoir vécu une grande partie de sa vie à Paris.

Dans cette courte présentation, nous allons évoquer essentiellement le poète, auteur de quatre recueils aujourd'hui épuisés, parus entre 1949 et 1959. Le premier, intitulé *Canto da ave prisioneira* (1949), publié à compte d'auteur à l'âge de 21 ans, fut saisi par la censure salazariste. Nous y découvrons une écriture de célébration jubilatoire sous la forme de 34 poèmes, pour la plupart des sonnets, qui évoquent l'espoir et la liberté au milieu des ombres fascistes. En 1953, paraît le recueil *Para o poema da criação*, composé de 21 poèmes dont le thème central est l'amour, l'exaltation des sens face à la beauté de la nature. En 1956, dans *Canto submerso*, le ton devient élégiaque pour transmettre l'enfermement du poète qui interroge la création. Dans le dernier recueil, paru en 1959, *Espelho do invisível*, composé de 35 sonnets, José Terra explore la part obscure du moi et la matière du langage. La dimension autoréflexive et intertextuelle s'y affirme pour accorder à la parole poétique un élan nouveau.

En 2014, un éditeur de Porto réunit dans *Obra poética: toute l'œuvre de José Terra, en proposant un certain nombre d'inédits écrits entre 1946 et 2001, le tout présenté par une belle et éclairante préface de José Manuel Esteves, et accompagné de quelques recensions critiques parues au moment de la publication de chaque recueil.*

Pour bien comprendre un poète, il faut d'abord le situer dans son contexte. José Terra appartient à une génération qui a renouvelé singulièrement la poésie portugaise et dans laquelle on trouve des noms aussi importants que ceux de Sophia de Mello Breyner, Eugénio de Andrade ou encore António Ramos Rosa.

Le début du XX^{ème} siècle portugais est caractérisée par plusieurs courants esthétiques et culturels qui ont fortement marqué la littérature : les avant-gardes, réunies autour de Fernando

¹ TERRA, José, *Obra poética*, préface de José Manuel Esteves, Porto, Modo de Ler, 2014.

Pessoa, Mário de Sá-Carneiro et Almada Negreiros ; le psychologisme de *Presença* (revue née à Coimbra en 1927, avec Miguel Torga, João Gaspar Simões, José Régio, etc.), le néo-classicisme de *Cadernos de poesia* (1940), la pratique résistante néo-réaliste (autour des revues *Novo cancionero*, 1941-1944 et *Vértice*, 1942), les expériences surréalistes tardives, ou encore l'orientation traditionaliste de *Távola redonda* (fondée en 1950 par David Mourão-Ferreira en particulier).

La conjoncture culturelle portugaise du début des années 50 conduit à une multiplication de propositions poétiques, comme en témoigne la floraison de revues publiées à cette époque. L'une des plus importantes est *Árvore* (1951-1953), fondée entre autres par José Terra et António Ramos Rosa. Cette revue fut, au Portugal, l'un des relais des grands noms de la poésie française comme René Char ou Paul Éluard.

Partagés entre deux conceptions opposées de l'art poétique, l'une tournée vers un certain esthétisme individualiste, l'autre plus intéressée par l'implication sociale – que le Néo-réalisme avait imposé dans les années 40 –, les poètes réunis autour de la revue *Árvore* revendiquent d'emblée la « nécessité de la poésie », envisagée comme « la plus haute opération spirituelle », semblable à un « acte auroral », susceptible de permettre à l'homme d'habiter poétiquement le monde, comme le voulait Hölderlin. Cette démarche se situe à la césure d'une époque qui s'interroge et scrute l'horizon à la recherche des signes d'un possible renouveau.

Parue à un moment historique fortement marqué par la dictature salazariste, la revue *Árvore* est animée par une importante réflexion théorique qui s'interroge sur la place du poète dans la cité et sur la fonction de la poésie, comprise comme « l'espace sensible de la langue ». Le premier recueil de José Terra annonce déjà ces questionnements, à une époque peuplée d'incertitudes, où le poème devient instrument de lutte, comme c'est le cas dans cette exhortation au chant :

Canta, ave prisioneira, canta !
Prisioneira do teu cantar
E das navalhas do vento
Em rodopio lá fora.
Canta!
Canta, que esse teu cântico
Faz esquecer o açoite,
É como gotas de aurora,
Deixando a tua garganta,
Caindo na nossa noite (OP, 76)

Il s'agit là d'un programme profondément humaniste, dans la lignée du Néo-réalisme, qui dénonce la violence sociale et politique dans une société étouffante aux espoirs déçus. Dans un sonnet de *Canto submerso* (1956), José Terra évoque clairement le poids de la dictature salazariste, le brouillard, l'enfermement, l'angoisse, mais il laisse transparaître aussi l'espoir, malgré tout :

Em Lisboa acorda-se de maneira diferente
com o tecto descido até aos nossos ossos
e um morto no flanco e a poeira dos sonhos
e a manhã comprimida entre as paredes do túnel.

Em Lisboa acorda-se com o crânio apertado
entre duas mãos ou entre duas sombras.
Abrem-se as janelas e entra o nevoeiro
que nos sufoca e reduz ao ângulo da casa.

Em Lisboa acorda-se de cabeça pesada
e os pensamentos refluindo aos pés.
Iludimos o corpo, inventamos a alma
e entre os que fabricam os jardins e os pássaros
almoçamos um lírio para dizer que sim
que existimos ainda e sabemos esperar. (OP, 117)

Dans un autre poème de ce même recueil, la parole poétique se fait vibration sensorielle, suggestion érotique, respiration originelle :

Este poema respira. Em seus flancos
circula o sangue por artérias novas.
Rasgo-lhe a boca e beijo-o. Dou-lhe os olhos
Selvagens e esta inocência que é

a sua vida eterna. Entre os salgueiros
esconde o corpo e o sexo recentes.
Há um cheiro a resina, um cheiro vivo
a sémen, sangue, suor, a flor carnívora.

Este poema é macho. Olhai seus músculos
retesos, suas ancas, seus artelhos,
seu sexo erecto, seu púbis, seus mamilos.

A primeira seta do sol fere-lhe os olhos.
Vede-o agora de rosto entre as mãos limpando
a sujidade materna com o seu pranto. (OP, 117)

Malgré sa visée référentielle, la poésie va bien au-delà de la simple représentation, elle exige aussi une singularité qui passe par l'authenticité et par la conscience lucide d'une transformation nécessaire. Soucieux de définir un programme axé sur la fraternité et sur l'humain, António Ramos Rosa, le théoricien du groupe, défend et illustre la poésie comme le lieu même d'une ascension. Par conséquent, le mouvement fondamental du poème est d'aller vers le plus haut, dans une quête qui demande à la poésie d'être tout, de dire le tout, sous la forme d'un « dialogue avec l'univers », titre d'un essai publié dans le dernier numéro de la revue *Árvore*, en 1953². Si l'on en croit les propos d'António Ramos Rosa, auxquels souscrit José Terra, la poésie est l'expression intégrale de la vie humaine, dans la « fidélité à l'homme total³ », tirant sa force des rapports établis entre pensée et

2 RAMOS ROSA, António, "A poesia é um diálogo com o universo", in *Árvore*, vol.II, 1^o fasc., 1953, p. 5-12.

3 *Ibid.*, p.7.

révolte. Le poème doit retrouver le contact direct avec la réalité, même si le poète se heurte souvent à l'incapacité du langage à rendre l'immédiat.

Pour les poètes de cette génération, la poésie n'est jamais l'exercice de la résignation – elle se présente, bien au contraire, comme une interrogation, renouant avec son ancienne vocation de chant, susceptible d'inventer l'espérance et ne faisant que creuser, aggraver le questionnement, dans une constante « approche de la parole », selon la belle expression de Lorand Gaspar⁴. L'acte poétique est alors volontiers perçu comme un acte révolutionnaire et la poésie peut se présenter parfois comme un cri, malgré la conscience de son impossibilité. José Terra l'exprime bien dans un sonnet de son dernier recueil, où il affirme :

Lentas as mãos navegam. E na densa
treva a mínima centelha
as guia em busca desse espaço
em que os seres respiram e renascem. (OP, 177)

Le poète est celui qui, tourné vers l'avenir et vers l'espoir, impose de nouvelles possibilités, offre un rythme différent, travaille à une autre façon de dire ou de provoquer le réel. Ainsi, le langage s'ouvre au monde dans la mesure où « le poème est inséparable d'une situation⁵ », même si le travail poétique oppose au réel une colère lucide, proche de l'énergie « disloquante » de la poésie, comme le dirait René Char. Dans cette perspective, l'enjeu essentiel de l'activité poétique devient une aventure de la liberté, un geste de désignation qui prend au sérieux la formule éluardienne, selon laquelle le poème « donne à voir ». Toutefois, si l'écriture poétique vise un dehors, dessinant une « structure d'horizon⁶ », comme le prétend Michel Collot, elle renvoie aussi à l'espace intérieur de la conscience poétique et à la valorisation du langage, déjà latente chez les modernistes de la revue *Orpheu*. L'aventure du créateur, en écho à d'autres textes, se fait ainsi vagabondage lyrique, traversée éblouissante du monde et du langage, parole vivante qui unifie, « reliant » souffrance et plénitude, en dialogue constant avec les autres poètes, à travers une pulsion intertextuelle et autoréflexive qui convoque de nombreux auteurs tels que Lorca, Eluard, Neruda, Maiakovski, René Char, parmi beaucoup d'autres.

Le parcours poétique de José Terra se développe comme un acte créateur tantôt libérateur et euphorique, tantôt élégiaque et désenchanté, sans jamais oublier d'interroger le sujet et le monde, ainsi que l'observe José Manuel Esteves. La célébration de la liberté, qui était l'un des objectifs essentiels de la revue *Árvore* se retrouve donc dans la parole poétique de José Terra qui, au fil de son parcours, affirme sa croyance inébranlable dans les pouvoirs de la poésie et célèbre à travers elle une cohérence du monde, de l'être et du langage.

Pour conclure, nous donnerons la parole au poète qui, en 1950, définit sa poésie en ces termes :

A minha poesia é
Como um florir de rosas entre espinhos !

4 GASPARD, Lorand, *Approche de la parole*, Paris, Gallimard, 1978, p. 35.

5 MESCHONNIC, Henri, *Poésie sans réponse*, Paris, Gallimard, 1978, p. 17.

6 COLLOT, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989.

Um erguer de alma
sobre o lodo dos caminhos!
Escrita com o meu sangue,
Minha dor, minha esperança...
Com a rudeza do homem
e a ternura da criança (OP, 208)

José Terra et l'art du sonnet

Marie-Claire Zimmermann

Université Paris-Sorbonne (CRIMIC)

Avant d'aborder la lecture d'un poème de José Terra, j'évoquerai le souvenir de riches dialogues que Michel Zimmermann et moi-même avons eus en 1967 et 1968, au Centre Censier avec le collègue et ami, alors que nous étions tous trois de jeunes enseignants à la Sorbonne ; ces échanges portaient sur la politique et la poésie, sur la liberté et l'engagement, sur l'écriture en général ; le souvenir aussi de ces belle années passées depuis 1995 avec José Terra et Claude Esteban, un jeudi par mois, entre 16 et 18 heures, au Séminaire de poésie de l'Institut Hispanique que nous avons fondé à trois, et qui est devenu aujourd'hui le PIAL, que dirigent brillamment Laurence Breysse-Chanet et Ina Salazar. Nous y avons écouté de grands poètes espagnols, portugais, catalans et français, des collègues poéticiens, des thésards qui sont aujourd'hui professeurs dans des universités françaises ou étrangères ; le souvenir enfin de l'ami généreux, ouvert et plein d'humour que l'on aimait entendre parler de poésie et d'histoire.

Avec mes plus vifs remerciements à Maria-Graciete Besse, brillante lusiste et poète, qui a organisé cette rencontre autour de José Terra, à Laurence Breysse-Chanet et Ina Salazar, qui représentent le séminaire du PIAL et à Monica Güell, qui nous accueille au Centre d'Etudes Catalanes.

Je parlerai ici d'un sonnet qui se trouve dans *Espelho do invisível, Miroir de l'invisible*, recueil datant de 1959¹. C'est peut-être là le chef-d'œuvre de José Terra. Le grand poète portugais António Ramos Rosa a écrit un très beau poème où il s'adresse à l'auteur d'*Espelho do invisível* et qui figure à la page 7 de *Obra poética*², mais António Ramos Rosa a aussi exprimé ailleurs, à plusieurs reprises, son admiration pour ce livre de José Terra, ceci dès la parution en 1959 et beaucoup plus

1 TERRA, José, *Espelho do Invisível*, Lisboa, Livraria Moraes Editora, 1959 ; *Obra poética*, Prefácio de José Manuel da Costa Esteves, Porto, Modo de Ler, 2014, p.161-197.

2 *Ibid.*, p. 7. Ce poème, intitulé « O espelho do invisível de José Terra », se compose de cinq quintils ; il a été publié dans *Volante verde*, col. Círculo de poesia, Lisboa, Moraes Editores, 1986, p. 104.

tard, en avril 1985 : « É un livro maravilhoso, um dos grandes livros da poesia portuguesa de todos os tempos³. »

Espelho do invisível impressionne et séduit : il se compose de trente-cinq sonnets écrits en décasyllabes blancs ; j'ai choisi de présenter le deuxième sonnet (II) que je lirai aussitôt en portugais, mais, grâce à Monique da Silva⁴, nous avons eu accès à des traductions en français, à des auto-traductions de José Terra, qui nous orientent dans notre lecture, qui témoignent également d'une profonde réflexion du poète sur l'acte poétique et la fine connaissance qu'avait José Terra de la langue française. Mon commentaire s'appuiera donc, au fur et à mesure, sur ce face-à-face entre le poème et sa traduction.

II

Os deuses, só de os pensar, existem.
Quando me sento a esta mesa e deixo
que o pensamento se concentre, a flecha
fende os ares e o real e tomba

aonde os deuses libam o meu sangue.
Sanguessugas os deuses ; e contudo
damos-lhes rostos para que se tornem
mais suportáveis no convívio absurdo

que nos impomos quando estamos sós.
São mudos os deuses. E é por isso
que o que não dizem nos isola e oprime.

Moscas são os deuses, quando zunem
no momento do sono, à nossa volta.
Por vezes riem e dançam, mas tão longe⁵ !

(Traduction de José Terra)

Les dieux, rien que d'y penser, existent.
Quand je m'assois à cette table et laisse
mon esprit se concentrer, la flèche
fend les airs et le réel et tombe

là où les dieux s'abreuvent de mon sang.
Des sangsues les dieux ; et pourtant

³ *Ibid.*, p. 280.

⁴ J'exprime ici ma plus vive gratitude à Monique da Silva, qui nous a remis des traductions non encore publiées de José Terra : celles des sonnets II (*Obra poética*, p. 164), VI (p. 168), VII (p. 169), XXVI (p. 188), XXIX (p. 191), XXXI (p. 193), XXXIII (p. 195).

⁵ TERRA, José, *Obra poética*, *op. cit.*, p. 164.

nous leur donnons des visages pour qu'ils soient
plus supportables dans cette familiarité absurde

que nous nous imposons lorsque nous sommes seuls.
Muets sont les dieux. Aussi
ce qu'ils ne disent point nous isole et nous oppresse.

Des mouches les dieux, lorsqu'ils bourdonnent
au moment du sommeil tout autour de nous.
Ils rient et dansent parfois, mais si loin !

Le premier substantif, qui ouvre le premier vers, retient aussitôt l'attention : « Os deuses », « Les dieux », qui sont l'objet même du sonnet et qui justifient totalement son existence, ce qui s'entend du point de vue sonore, puisque « os deuses » est cinq fois mentionné dans le texte : une fois dans le premier quatrain, deux fois dans le deuxième, une fois dans le premier tercet, une dernière fois dans le deuxième. Qui sont ces dieux énigmatiques ? Des formes négatives de bout en bout, mais lesquelles ? Sont-ce les dieux de la mythologie grecque ? Non point. D'autres dieux venus d'autres civilisations ? Pas davantage. Serait-ce le pluriel du mot « Dieu » avec majuscule, celui des monothéismes ? Aucunement. Sont-ce nos images, nos représentations vaines, issues de l'Histoire, de notre société, nos héritages, nos pensées négatives, nos craintes ? Le premier vers est un postulat sans ambiguïté, qui dit sur un ton légèrement sarcastique :

Os deuses, só de os pensar, existem.
Les dieux, rien que d'y penser, existent.

Il s'agit ici d'un concept né dans l'imaginaire et qui, de ce fait, jouit selon le locuteur d'une indéniable existence. Dès le deuxième vers commence une phrase qui, après l'enjambement entre les deux quatrains, ne s'achèvera qu'au vers 5. Le locuteur personnel, le moi, fait son apparition de manière précise, assis à sa table, silencieux, immobile, en train de réfléchir intensément, ce que j'interprète comme une attitude de poète ou simplement d'écrivain. Le substantif « a flecha », placé au bout du vers 3, est nécessairement d'ordre symbolique, puisque cette flèche fend les airs pour tomber et blesser ainsi le locuteur. Est-ce la flèche du dieu Amour ? Non pas, car ce sont les dieux qui sucent le sang du moi, là encore, bien entendu, symboliquement ; l'enjambement entre les quatrains, de par le franchissement de l'espace blanc, traduit la violence de la chute :

fende os ares e o real e tomba
fend les airs et le réel et tombe

aonde os deuses libam o meu sangue.
là où les dieux s'abreuvent de mon sang.

Que se produit-il ? Les pensées destructrices et autodestructrices que sont les dieux absorbent les capacités et la vitalité du locuteur méditatif. Le moi est donc fondamentalement et exclusivement concerné jusqu'à la fin du vers 5.

Si je signale les accents principaux des cinq premiers décasyllabes, j'observe l'uniformité de la diction sonore qui accompagne l'angoissant descriptif de la blessure symbolique dans le quatrain, puis l'apparition d'un nouveau schéma phonique, avec l'accent sur la sixième syllabe : « libam »

2-4-8-10	Os deuses, só de os pensar, existem.
	2 4 8 10
1-4-8-10	Quando me sento a esta mesa e deixo
	1 4 8 10
4-8-10	que o pensamento se concentre, a flecha
	4 8 10
1-4-8-10	fende o ares e o real e tomba
	1 4 8 10
4-6-10	aonde os deuses libam o meu sangue.
	4 6 10

Au vers 6 commence un autre mouvement, qui ne s'achèvera qu'après un deuxième enjambement, placé entre le deuxième quatrain et le premier tercet. Tout d'abord s'impose une définition, ou plutôt un autre postulat, plus bref que celui du premier vers du sonnet, puisqu'il s'agit de trois mots qui constituent une simple apposition :

Sanguessugas os deuses ; e contudo
Des sangsues les dieux ; et pourtant

Le mot « sangue » du vers 5 entraîne l'apparition initiale au vers 6 du substantif « Sanguessugas » ; il y a là un polyptote – une dérivation – qui confirme l'action négative de l'absorption, symbolique bien entendu. Il s'agissait d'abord du sang du locuteur, mais les dieux intérieurs sont des sangsues. Le moi est victime sans que nous puissions définir pour autant ce que sont ces dieux intérieurs, ces pensées qui annihilent. Après le point-virgule, à l'intérieur du vers 6, se précise toutefois cette dangereuse intériorité, le moi n'étant plus alors notifié pour faire place au « nous » en général, c'est-à-dire les gens, l'humanité, le fait d'être homme. Contre l'absorption se produit une réaction, « e contudo », qui consiste à personnaliser les dieux en leur inventant un visage, en les humanisant. Les dieux étaient jusque-là des concepts, des idées, ils s'incarnent maintenant, ils sont fabriqués. Y aurait-il là une tentative de création ? Mais n'est-ce pas surtout un remède, une protection contre la solitude, car, cela est bien précisé, tout se fait et s'engage quand nous sommes seuls. Le locuteur est sévère pour ce choix qu'il juge « absurdo », mot mis en valeur juste avant l'enjambement entre le dernier vers du quatrain et le premier vers initial du premier tercet :

mais suportáveis no convívio absurdo
que nos impomos quando estamos sós.

Les accents que porte le signifiant sonore éclairent la démarche du moi. L'accent sur la sixième syllabe au vers 5, « libam », entraîne sa reproduction au vers suivant :

Sanguessugas os deuses ; contudo

3 6 10

tandis que « Sanguessugas » contient, pour la première fois dans le sonnet, une troisième syllabe accentuée. Dans les vers suivants (vers 7, 8 et 9), le premier schéma phonique dominant, celui du premier quatrain, reparaît à nouveau, ce qui veut dire que rien n'a avancé, que l'imagination n'a rien apporté de nouveau :

1-4-10	damos-lhes rostos para que se tornem
	1 4 10
4-8-10	mais suportáveis no convívio absurdo
	4 8 10
4-6-8-10	que nos impomos quando estamos sós.
	4 6 8 10

L'accent sur la sixième syllabe du vers 9, que nous venons de citer, « quando », dénonce ici la négativité de la circonstance, la déficience temporelle liée à la solitude qui nous condamne à choisir une fausse solution.

Avec les vers 10 et 11 du premier tercet se poursuit la critique des dieux. Une brève phrase indépendante se présente comme un autre postulat :

são mudos os deuses. E é por isso

Ici les dieux ne sont plus actifs et destructeurs, mais totalement silencieux, incapables de parler, muets. « Muets sont les dieux », traduit José Terra, d'où l'énoncé des conséquences de ce mutisme dans une phrase familière, volontairement alourdie : « [...] E é por isso / que o que não dizem nos isola e oprime. » Le silence crée à la fois un renforcement de la solitude et le sentiment d'un écrasement, d'une oppression. Dans une première version, José Terra avait traduit « oprime » par « opprime » ; dans la deuxième, qui est postérieure, il emploie la forme « oppresse » :

Muets sont les dieux. Aussi
ce qu'ils ne disent point nous isole et nous oppresse.

Le vers 10 contient un plus grand nombre d'accents que les neuf premiers, tandis que le vers 11 reprend le schéma phonique initial 4-8-10, qui reproduit le désarroi lié à cette situation négative engendrée par les dieux et qui n'a pas évolué depuis le début du texte :

1-2-5-8-10	são mudos os deuses. E é por isso
	1 2 5 8 10
4-8-10	que o que não dizem nos isola e oprime.
	4 8 10

Quel est donc le mutisme des dieux, si fortement inscrit par le contre-accent entre « São » et « mudos » ? Ce sont à la fois la non-réponse, l'absence d'inspiration et de créativité d'où provient

la sécheresse intérieure, un sentiment de solitude et d'inexistence et, avant tout, l'impossibilité de s'exprimer, de pratiquer la parole.

Nous parvenons au deuxième tercet, qui se compose de deux phrases, d'abord les vers 12 et 13, puis le vers 14. Ici surgit une nouvelle métaphore, qui fait des dieux non plus des sangsues, mais des mouches qui ne sont pas positivement connotées, à la différence de celles qui donnent son titre à un poème d'Antonio Machado, « Las moscas⁶ ». En effet, ces dieux, qui ne sont pas comme des mouches – il n'y a pas ici de comparaison – mais qui sont des mouches par métaphore, se voient attribuer les sons d'un bourdonnement inopportun :

Moscas são os deuses, quando zunem
no momento do sono, à nossa volta.

José Terra traduit judicieusement « Moscas são os deuses, » par une phrase familière, « Des mouches les dieux », qui fait passer de la définition à l'expression d'une rage intérieure. Le « nous » est agressé par ces dieux qui bourdonnent au moment du sommeil, empêchant donc le silence et l'oubli et imposant ainsi ce bruit destructeur qui n'est pas le langage humain. Nous allons dès lors du silence absolu à une sonorité destructrice.

Mais nous n'en avons pas fini avec cette accumulation des contraires. Il reste le dernier vers, qui s'achève par une exclamation, la seule du sonnet, qui implique un changement de tonalité :

Por vezes riem e dançam, mas tão longe !

Ici se produit de l'inattendu, car les dieux cessent d'être des sangsues et des mouches pour acquérir un statut humain, dans la mesure où ils rient et dansent, devenant ainsi créateurs et positifs, tandis qu'aux yeux du lecteur ils restent inexplicables. Mais les trois derniers mots du vers 14 et l'exclamation mélancolique fournissent un éclairage. Nous retrouvons les dieux de la mythologie grecque, les grands récits homériques mais, contrairement à ce qui se passait dans l'antiquité, « os deuses » sont hors de portée, ils n'interviennent pas dans la vie des hommes, ils sont inaccessibles. Une question se pose alors : ces dieux qui s'éloignent ou se trouvent si loin symbolisent peut-être ici ces pensées, ces images qui, nécessairement et parfois – c'est ainsi que José Terra traduit « Por vezes » – ne parviennent pas à être des formes, des mots, un langage créateur. Toutefois, il me paraît que les dieux représentent toute la négativité possible au monde, ce qui nous assaille et nous mine, ce que le locuteur, traversé par ce qui le détruit, dénonce en le consignait métaphoriquement en se servant du mot « dieux ». Rire et danser seraient les véritables attributs des dieux, mais le sonnet s'achève par l'expression du regret face à l'impossibilité de transcrire des contenus créateurs.

Si nous regardons le schéma accentuel du deuxième tercet, nous constatons la prolifération des accents au vers 12 :

1-3-6-8-10	Moscas são os deuses quando zunem
	1 3 6 8 10

⁶ MACHADO, Antonio, *Soledades. Galerías. Otros poemas*, Edición de Geoffrey Ribbans, Madrid, Cátedra, 1983, p. 158-159.

tandis que les vers 13 et 14 comportent aussi un accent sur la sixième syllabe, le vers 13 étant proche du vers 12 pour évoquer les mouches. Cependant, le vers 14 est unique en son genre, car il associe deux structures accentuelles, celle d'un décasyllabe de type héroïque 2-6-10 et celle d'un décasyllabe saphique 4-6-10 ; il ne comporte donc aucun des autres schémas présents dans ce sonnet : 2-4-8-10, 3-6-10, 4-6-10. Le ton est nostalgique, il y a là comme un soupir de cette voix qui s'éteint.

2-4-6-10

Por vezes riem e dançam, mas tão longe !

2 4 6 10

Les dieux poétisés dans ce sonnet sont donc variés et contradictoires par leurs effets ; ils incarnent les douleurs, les inquiétudes, les rêves et les désirs du locuteur qui dit à la fois « moi » et « nous ». Ici apparaît une expérience de vie et de pensée, l'intériorité et l'extériorité : « pensar » (vers 1) et « à nossa volta » (vers 13), c'est-à-dire le dedans et le dehors. Il y a là une vision de l'homme, ses échecs et sa mélancolie, toute la négativité du monde, tout ce qui nous est transmis. L'invention poétique réside dans cette désignation : « os deuses », qui, ayant abouti à l'existence de ce sonnet, suggère d'inépuisables lectures, un rêve sans fin sur ces dieux qu'il faut affronter pour qu'advienne la poésie. Nous retrouvons ces dieux dans deux autres sonnets d'*Espelho do invisível*, sur lesquels tant d'autres analyses seront possibles, le sonnet VI et le sonnet XXVI.

Le sonnet VI évoque un essaim de dieux toujours négatifs et destructeurs, mais, dans le deuxième tercet, le moi affirme et même proclame qu'il l'échangerait contre une fleur « et que la joie n'est pas le pain des dieux » :

e que a alegria não é pão de deuses⁷.

Ensuite, et jusqu'au dernier sonnet (XXXV), le locuteur poursuit sa quête du langage contre les dieux. Ainsi, dans le sonnet XXVI :

Cinjo a palavra ao objecto. Risco
o círculo onde se move e insufla-lhe
o conteúdo, a alma, o sopro infrene
e adstringente, e lanço-a ao meio dos humanos.

Como ao diamante assim procuro a essência
e firo as mãos contra as arestas vivas.
Raivoso busco esta só linguagem
juguladora dos deuses e seus gestos

diáfanos na altura. (Oh profissão
difícil, máquina cujo combustível
é nosso sangue, nossa razão e vida.)

A um raro verso o obscuro cinde-se
e no comércio entre mim e o obscuro

⁷ TERRA, José, *op. cit.*, p. 168.

a moeda é o fogo em que me salvo⁸.

J'unis le mot à l'objet. Je trace
le cercle où il se meut et lui insuffle
le contenu et l'âme, le souffle effréné
et astreignant, et je le livre aux humains.

Tel un diamant, j'en poursuis l'essence
et aux vives arêtes je meurtris mes mains.
Je cherche sans pitié ce seul langage
qui maîtrise les dieux et leurs gestes

transparent, là-haut. (Ô profession
difficile, machine dont le combustible
est notre sang, notre raison, notre vie.)

À un rare vers l'obscur se scinde
et dans le commerce entre moi et l'obscur
la monnaie est le feu où je me sauve.

Il s'agit là du langage d'un poète totalement conscient de la difficulté de cet engagement de tout l'être et, lorsque l'on parvient à l'avant-dernier poème (XXXIV), l'on entend José Terra placer face à face le poème et le temps⁹ puis, dans le dernier poème (XXXV), il inscrit un nom sur la pierre et, confrontant la vie et la mort, il prononce les derniers vers de ce *Miroir de l'invisible* :

o amoroso sono sobre o tempo,
a morte intacta e serena
coincidindo com a luz e o dia¹⁰.

8 *Ibid.*, p. 188.

9 *Ibid.*, p. 196.

10 *Ibid.*, p. 197.

Poèmes et traductions de José Terra

Mónica Güell

Directrice du Centre d'études catalanes, CRIMIC, SEC

Lus par Mónica Güell en guise de bienvenue à cet hommage organisé par le CRIMIC autour de la mémoire de José Terra, en présence de sa famille, le 20 mars 2015.

ESPELHO DO INVISÍVEL

XXVI

Cinjo a palavra ao objecto. Risco
o círculo onde se move e insufla-lhe
o conteúdo, a alma, o sopro ínfreme
e adstringente, e lanço-a ao meio dos humanos.

Como ao diamante assim procuro a essência
e firo as mãos contra as arestas vivas.
Raivoso busco esta só linguagem
juguladora dos deuses e seus gestos

diáfanos na altura. (Oh profissão
difícil, máquina cujo combustível
é nosso sangue, nossa razão e vida.)

A um raro verso o obscuro cinde-se
e no comércio entre mim e o obscuro
a moeda é o fogo em que me salvo. ¹

Traduction de José Terra

J'unis le mot à l'objet. Je trace
le cercle où il se meut et lui insuffle
le contenu et l'âme, le souffle effréné
et astreignant, et je le livre aux humains.

Tel un diamant, j'en poursuis l'essence
et aux vives arêtes je meutris mes mains.
Je cherche sans pitié ce seul langage
qui maîtrise les dieux et leurs gestes

transparents, là-haut. (Ô profession
difficile, machine dont le combustible
est notre sang, notre raison, notre vie.)

À un rare vers l'obscur se scinde
et dans le commerce entre moi et l'obscur
la monnaie est le feu où je me sauve.

CANTO SUBMERSO

(Traduction de José TERRA ?)

NUIT À L'OCCIDENT

Nuit
nuit jetée aux quatre vents
nuit qui s'insinue nuit envahissante et lente
nuit des derniers tramways transporteurs de silence
nuit fiévreuse de la tête qui tourne
vertigineusement cherchant le Nord obscur
nuit épidémique nuit cancéreuse
tombant en morceaux tout autour des épaules
nuit des rêves crachés et des têtes minuscules
nuit des chiens perdus et sublimes
nuit ancestrale dégouttant des stalactites du temps

¹ TERRA, José, *Obra Poética*, Modo de Ler, Porto, 2014, p. 188.

nuit pénétrante et acide
dissolvante des odeurs de la putréfaction diurne
nuit pomme pourrie de silence pomme noire et ovale
nuit salvatrice des affligés nuit vaste et rigoureuse
en ton sein obscur et abyssal le jour s'est couché
comme un tigre fatigué de déchirer des entrailles
nuit berceuse des enfants fous nuit spectralisée et blessée
sur ton ventre les amis reposent leurs têtes rebelles
nuit disloquée nuit sœur des supplices
nuit de la réduction à l'absurde nuit des jardins suspendus
nuit des cabarets du jazz-band nuit des filets d'alcool nuit des tuyaux
d'égouts
nuit souterraine nuit aérienne nuit perpendiculaire à la mort
(je l'étrangle de mes propres mains et lui arrache les yeux
je l'enterre dans la cannaie et mets son cœur dessus)
nuit d'acide sulfurique nuit des locomotives
qui nous suffoquent et nous réduisent si vite aux parois du tunnel
nuit de l'amour extraordinairement inventé
dans tes orbites je me couche et me condamne à une rapide disparition

Nuit des fleuves encaissés nuit des cris décapités
nuit à la griffe noire nuit des cils au niveau de la mer
nuit cérébrale et visqueuse nuit calme de mollusques
la pierre ondoie et glisse irrémédiablement et unit
nuit échouée à l'occident nuit solitaire et béante
nuit camouflée nuit en déclive nuit humide de larmes
nuit affectueuse et douce nuit enveloppant les naufragés
nuit des bateaux sur les cheveux nuit engtossée de monstres
et de mythes nuit agenouillée sur les rames
nuit du grand trafic aérien nuit parturiente et opaque
nuit des cafés sans porte de sortie nuit ardue et vigilante
en ton sein volage de grands dialogues se tiennent avec les morts
les âmes des arbres échevelés te peuplent jusqu'à satiété
sur les bancs obscurs s'assoient les héros antiques couronnés de nuages
les génies reposent leur tête sur des lacs méconnaissables
les fleuves sont sortis de leur lit je les sens bien ils s'enfuient pour moi et
m'appellent
et moi je ne peux les suivre dans leur voyage incommunicable car
tes mains m'arrêtent nuit constamment mobile
et pourtant présente jusqu'au protoplasme nuit intrinsèque
et multiple où je cherche incessamment ma définition

un corps pour le nom abstrait des pieds pour m'appuyer et des mains pour
te souffleter

bien que je sache que ton existence est fluide et supérieure

et que mes mains n'arrivent pas à t'atteindre et que toi lentement tu me
détruis.²

² L'original en portugais se trouve p. 119-121. Monique Da Silva nous a transmis cette traduction.

*La Directrice du Centre d'études catalanes
a le plaisir de vous inviter à l'hommage rendu à*

José TERRA

Poète, traducteur et professeur de portugais à l'université
Paris-Sorbonne

Vendredi 20 mars 2015 à 18h

Avec la participation des professeurs Besse, Breyse-Chanet, Salazar,
Güell et Zimmermann

Dans le cadre des séminaires du PIAL, EL, SEC (CRIMIC-EA 2565)

Entrée sur invitation - Cocktail



Centre d'Études Catalanes - Université Paris-Sorbonne
9, rue Sainte Croix de la Bretonnerie 75004 Paris - Tél: 01 42 77 65 69
Courriel: secretariat.etudes-catalanes@listes.paris-sorbonne.fr

 **institut
ramon llull**
Langue et culture catalanes



poco cresc.

fo - me, è boca das el - dei - as, Pe - los men - di - gos, pe - los mões ple -

- bei - as Chorando so - bre os fi - lhos que mor - re - ram! Pe - los ho - mens sem

pão que enluque - ce - ram, Pe - los ã - nhos nos den - tes de al - co - tei - as, Pe - lo

cresc.

rei - va que corra em minhas vei - as, Pe - los he - róis que os fornos derre - te - ram!

mf

Pe-lo meu pense-mento e-grilho-e-do, Pe-los que cho-ram, pelos que be-

p *ritard* *Poco meno mosso*

-te-lhem, Pelos cri-en-ças no-tos no or-fan-do-de, Pe-lo di-

-rei-to do homem esma-ga-do, Pe-los que so-frem, pelos que tre-ba-lham

crescendo ed animando

Eu gri-te-rei, eu gri-ta-rei teu no-me, ó Li-ber-da-de-de-de!

cresc.

FERNANDO LOPES-GRAÇA

PARÁBOLA DO SAMARITANO

(ou A Morte do Carroceiro)

Coro masculino (ou coro misto) e capella

FLG

Depositedário

ACADEMIA DE AMADORES DE MÚSICA

Lisboa

PARÁBOLA DO SAMARITANO

(ou A morte do Carroceiro)

José Terra

F. Lopes-Grça

Finestra (♩=52)

Tenor

Mor-to de fri-o ce - iu. Na ru - a do Sol ce - iu.

Bass

{ Mor-to de fri-o ce - iu. Na ru - a do Sol ce - iu.

Baixo

p

Tan-to car - uo para quê? Mor - to de fri - o ce - iu.

{ Tan-to car - uo para quê? Mor - to de fri - o ce - iu.

poco più sonoro

Vieram domas da mis - sa, Mor - to de fri - o fi - cou.

{ Vieram domas da mis - sa, Mor - to de fri - o fi - cou.

poco più sonoro

Da Controlta 8ª inf.

Vieram senhor's da mis - sa, Mor - to da fri - o fi - cou.

{ Vieram senhor's da mis - sa, Mor - to da fri - o fi - cou.

Vei - o a me - ce dos bam - bei - rus, Mor - to da fri - o o le -

{ Vei - o a me - ce dos bam - bei - ros, Mor - to da fri - o o le -

poco cresc.

- vou. Fo - ram e - les, a - ji - nal, O seu sacor - ro de in -

{ - vou. Fo - ram e - les, a - ji - nal, O seu sacor - ro de in -

poco cresc.
dim

- ver - no. Ab! Mor - to da fri - o o le - vou.

Bor. Solo

Bor.

B. - ver - no.

Più lento (♩=46) *poco allarg.*

dim

poco allarg.

C. 1'40"

Extraits de la lettre du 1er avril 2015 de Monica da Silva à Laurence Breysse-Chanet et Ina Salazar :

[...] Voici la lettre que Vicente Aleixandre envoya à José Terra en mai 1953, en le remerciant pour l'envoi de son deuxième recueil *Para o Poema da Criação* qu'il dit avoir apprécié, en lui demandant de saluer les autres poètes de la revue *Árvore*. En passant, je précise que parmi ces derniers Albano Martins a entretenu une correspondance assidue pendant quelques années avec le futur Prix Nobel de Littérature, qui a été publiée en 2013 par Blas Sánchez (de Cordoue). [On retrouve la présence de] Vicente Aleixandre dans l'œuvre de José Terra.

Une autre curiosité : 2 poèmes de protestation sociale et politique de José : « Parábola do Samaritano¹ » et « Juramento² » ont été mis en musique dans les années 50 par le grand compositeur portugais Fernando Lopes Graça.

¹ TERRA, José, *Obra poética*, Prefácio José Manuel da Costa Esteves, Modo de Ler, Porto, 2014, p. 201.

² *Ibid.*, p. 68.

Madrid, 14 mayo 1953

Mi querido José Terra:

quiero decirte que he leído
su libro, y agradezco la
bella forma de poesía que
"Para o poema da criação"
me ha hecho pasar.

El soplo de su poesía
me llega con veracidad
y encanto. Como Ud. dice:

"O poema maior é o que te encerra
nas espaldas do vento sorprendido"

Siyo con atención la marcha

de la interesantísima poesía
joven portuguesa, y especial-
mente la de los poetas
agrupados en ARVO RE,
era viva y bella revista.

Salude vd. de mi
parte a esos jóvenes amigos,
y vd. reciba mi felicitación
por este interesante librito
que acabo de leer.

Su amigo

Vicente Aleixandre

V. Aleixandre. Voluntaria 3. (Papeles Metis-
politano). Madrid.

IV / Comptes rendus :

Compte rendu de : Adélaïde
de Chatellus, *Hibridación
y fragmentación. El cuento
hispanoamericano actual*, Madrid,
Visor Libros, 2015, 286 p.

Julien Roger

Université Paris-Sorbonne

Adélaïde de Chatellus, Maître de conférences à l'Université Paris-Sorbonne (2005-2014) et membre du comité de rédaction d'*Iberic@l* (2011-2014), avait, peu avant son décès, terminé l'essai inédit de son Habilitation à Diriger des Recherches qu'elle devait soutenir fin 2014 : c'est ce volume (subventionné en partie par le Crimic) que sa directrice de thèse, Milagros Ezquerro, a publié l'an dernier¹.

La relation d'Adélaïde avec la littérature était passionnelle et érudite : c'est ce que reflète ce livre, qui se veut aussi bien un essai sur le conte latino-américain actuel (2000-2015) qu'un volume d'hommage. En effet, les trois écrivains de prédilection d'Adélaïde (qu'elle a traduits, édités et contribué à faire connaître en France), Fernando Iwasaki, Juan Carlos Méndez Guédez et Andrés Neuman ont accepté de publier en ouverture quatre textes d'hommage. Ces derniers, pour certains

¹ Pour plus de renseignements sur le parcours universitaire d'Adélaïde de Chatellus, on pourra lire la nécrologie rédigée par Milagros Ezquerro et disponible sur le site de la SHF : <http://www.hispanistes.org/shf/in-memoriam/511-2014-09-07-10-18-42.html> (page consultée le 15/12/2015)

très émouvants, montrent que par-delà la rigueur scientifique dont elle était capable et dont rend compte l'essai, Adélaïde était une belle personne, qui arrivait à concilier la lecture théorique et critique de son corpus et l'amitié que lui témoignent en retour ces trois auteurs.

L'essai à proprement parler, *Hibridación y fragmentación. El cuento hispanoamericano actual*, est constitué de 243 pages, dont 11 pages d'introduction et 25 pages d'une solide bibliographie. L'introduction est à la fois d'une grande rigueur et honnêteté scientifique mêlée du récit de la genèse de la recherche d'Adélaïde : après avoir retracé l'origine orale de la littérature américaine, elle dresse une généalogie du conte en Amérique Latine, depuis les civilisations précolombiennes jusqu'à nos jours, en passant par les auteurs du *Boom*. Ces quelques pages soulignent le grand esprit de synthèse d'Adélaïde, capable d'embrasser plusieurs siècles d'une tradition littéraire. Viennent ensuite des pages plus personnelles sur l'historique de son désir de recherche pour constituer un corpus de travail, nécessairement lacunaire étant donnée la profusion de textes brefs produits en Amérique Latine dans la période étudiée. L'introduction se conclut par quelques lignes programmatiques déduites directement du corpus, notamment par les notions de variété et de diversité, qui annoncent le plan suivi dans le reste de l'ouvrage : « Variedad temática, variedad formal, en la manera de tratar el tema; y variedad semiótica en cuanto al papel que los textos deparan al lector » (p. 54).

La première partie, « Variedad de los temas en el cuento hispanoamericano último », la plus importante des trois, commence par des rappels d'histoire littéraire de la génération antérieure. Adélaïde note justement que jusque dans les années 1990, les récits latino-américains se situaient en Amérique Latine, ce qui n'est plus forcément le cas avec les récits actuels, et ce qui souligne, et c'est un des traits de caractère du corpus, sa tendance à l'universel : « La consecuencia de la desaparición de la identidad latinoamericana es la imposible existencia de la literatura propia de América Latina » (p. 58), écrit Adélaïde, avant de retracer la genèse et les caractéristiques de la génération du *Crack* et celle de *Mc Ondo*. La « desubicación », de ce fait, facilite l'identification avec le lecteur universel, ce qui est un trait de caractère propre à ce corpus, et ce qui est analysé par Adélaïde au sujet des haïkus d'Andrés Neuman, dans une des plus belles pages du volume (p. 91 et *passim*). Ceci montre que l'auteure est aussi à l'aise pour embrasser plusieurs siècles d'histoire littéraire que pour commenter avec une grande minutie la matière des textes eux-mêmes. Mais, souligne Adélaïde, la déréférentialisation n'est pas non plus l'apanage de toute la littérature latino-américaine contemporaine, certains auteurs comme Juan Gabriel Vásquez, Junot Díaz ou Daniel Alarcón ancrant leur production dans une réalité nationale, « sea latinoamericana o extranjera. » (p. 108). Ensuite, Adélaïde se penche sur la perte de vitesse de trois idéologies dans la production contemporaine latino-américaine, la politique, la morale et la religion, analysant au passage avec l'honnêteté intellectuelle qui la caractérise, la présence de contradictions dans des oeuvres de Daniel Alarcón, Juan Gabriel Vásquez, Junot Díaz, Edmundo Paz Soldán, Méndez Guédez, Ignacio Padilla, ou encore d'Iwasaki. Enfin, Adélaïde s'interroge avec pertinence sur le statut du surnaturel, questionnant la notion de réalisme magique chez Junot Díaz dans *The brief wondrous Life of Oscar Wao* et du fantastique dans *Ajuar funerario* de Iwasaki et démontrant que ces notions sont encore vivaces, en dépit des proclamations du mouvement du *Crack* et de *Mc Ondo*. De ce fait, et c'est ce qu'elle souligne en conclusion de cette première partie, il serait abusif de croire à une unité de valeurs et de thématiques dans le conte latino-américain actuel. Cette première partie offre donc un panorama conséquent de son corpus, étudié dans toute sa diversité thématique et esthétique : à elle seule, elle justifie l'ensemble de l'essai.

La deuxième partie est consacrée à des questions formelles, notamment en ce qui concerne la langue et le genre des formes narratives étudiées. La section consacrée à la langue est d'une grande clarté : Adélaïde analyse dans un premier temps les auteurs qui écrivent en espagnol, en questionnant leur langue (Neuman, Paz Soldán, Volpi et Padilla), puis les auteurs qui écrivent en anglais (Daniel Alarcón, Junot Díaz) et enfin les auteurs venus d'une autre langue qui écrivent en espagnol (en particulier Ana Kazumi Stahl, Stanislaw Jaroszek), ce qui l'amène à des conclusions tout à fait stimulantes. La seconde sous-partie sur les genres littéraires est une des plus réussies. En effet, Adélaïde analyse principalement le phénomène d'hybridation, qui est une caractéristique propre de la post-modernité et de son corpus. Après avoir redéfini les genres littéraires, elle s'attache à toutes les formes d'hybridation, à savoir l'hybridation du conte avec le théâtre, la poésie, le roman, avant de s'interroger sur l'esthétique du fragment et l'abandon des genres littéraires. Enfin, Adélaïde questionne la notion même d'hybridité et réfute avec brio l'existence d'un genre littéraire pur : « Si el híbrido mezcla dos elementos puros, cabe recordar sin embargo que cada elemento « puro » es en realidad un híbrido más antiguo que los demás, cuya condición de mezcla se ha olvidado con el tiempo: la pureza es una construcción del espíritu, y la hibridez – mezcla de dos elementos supuestamente puros – un abuso de lenguaje. » (p. 193). Il faut souligner que cette sous-partie sur le genre littéraire mêle à la fois des outils d'analyse textuelle très fins et une grande capacité de synthèse : c'est à ce type de qualités que l'on reconnaît une grande chercheuse.

La troisième et dernière partie, enfin, « El papel del lector: variedades », est consacrée à des questions de poétique, au sens aristotélicien du terme : Adélaïde y étudie des notions et des textes touchant à la tension et la construction diachronique et synchronique du conte latino-américain actuel. On y lit de belles pages sur les diverses techniques de construction du conte, notamment « Empezar por el final » (p. 196-198) et sur la construction tripartite du conte depuis la genèse de la forme jusqu'à aujourd'hui. Adélaïde fait preuve d'originalité scientifique dans le paragraphe intitulé « Fatal tripartición » (p. 206-207). Le mieux est encore de lui laisser la parole : « Seducción, manipulación, destrucción son los tres tiempos de la perversión – a pequeña o gran escala – y no dejan de recordar los del cuento, que consiste en seducir el lector (introducción), administrarle el veneno progresivo de la verdad (nudo) y rematarlo (final sorpresivo). » (p. 207) Le lecteur perçoit ici une des blessures personnelles d'Adélaïde, ce qui n'est pas sans susciter une certaine émotion. Démonstration est faite que pour Adélaïde, la littérature était *la vie même* et que la vie nourrissait sa pratique de la littérature et de l'exercice critique.

Toujours dans une optique poéticienne, au sujet de l'importance du début du conte et de sa construction, on lit de magnifiques analyses de « La gallina degollada » et de « El almohadón de pluma » de Quiroga, qu'elle m'avait suggéré de mettre au programme de deuxième année. Enfin, dans la section intitulée « Tensión y construcción sincrónica », Adélaïde se livre à de belles analyses des silences (le début *in medias res*, le portrait synecdoque, les ellipses, les deux histoires) et utilise avec beaucoup d'efficacité la théorie dite de l'iceberg d'Hemingway, reprise ensuite par Piglia : en somme, ce que le texte tait est aussi (sinon plus) important que ce que le texte dit (p. 225). Avant d'en venir à la conclusion du volume, force est de constater que celui-ci se clôt par un carrousel analytique, notamment lorsque Adélaïde se penche sur la comparaison du conte avec le rêve (p. 239). Enfin, Adélaïde termine son essai par une très belle analyse du *microrrelato*, en commençant comme il se

doit par l'état de la question, puis poursuivant par ses caractéristiques, ses traits thématiques, ou son genre littéraire.

Dans la conclusion, Adélaïde redéfinit la notion de littérature latino-américaine de manière tout à fait pertinente, cette dernière se caractérisant soit par le pays de naissance de l'auteur, soit par celui de résidence, par la langue d'écriture ou par les thèmes traités. Adélaïde compare la manière d'appartenir à la littérature latino-américaine à celle d'avoir une nationalité, par droit du sol, droit du sang ou par demande de naturalisation. La littérature latino-américaine est de fait plus une construction qu'une réalité définitive. Pour terminer, Adélaïde resitue la littérature latino-américaine actuelle dans sa temporalité, en soulignant que les auteurs reprennent des pistes ouvertes par leurs aînés (textes situés dans le monde urbain, microrécits, hybridation linguistique, récits universels, sans référence à l'Amérique Latine ni engagement politiques) tels que Borgès ou Cortázar.

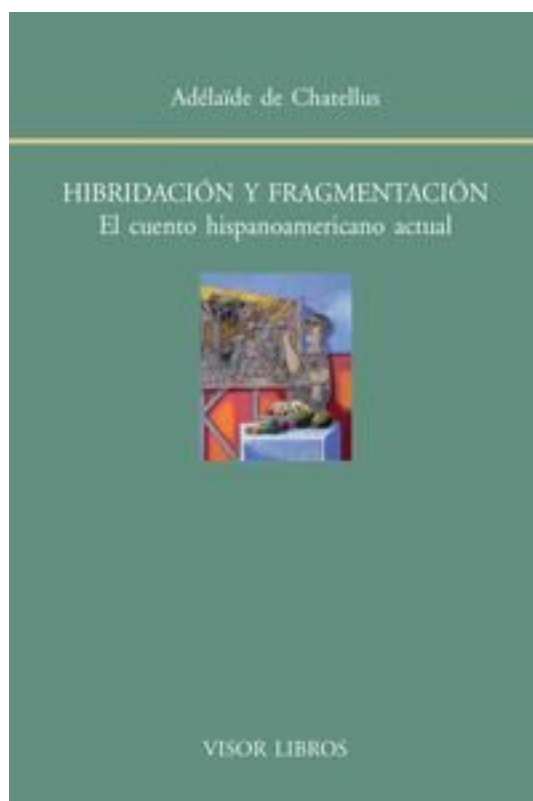
On le voit dans cette conclusion, ce qui fait la solidité scientifique du legs d'Adélaïde, c'est à la fois sa capacité de synthèse (qu'il s'agisse de l'histoire littéraire, de la contextualisation) et ses analyses poéticiennes, toujours d'une grande finesse. Mais ce qui séduit aussi le lecteur dans cet essai, c'est non seulement le fait qu'il soit la marque d'une grande maturité intellectuelle, mais aussi d'un trait que j'ai à peine esquissé : l'humour. Humour dont elle ne se départ jamais et dont l'épigraphe du volume, une citation de Michel Houellebecq, donne toute la saveur : « On n'attrape pas les mutations contemporaines avec du vinaigre balzacien. » (p. 7). Force est de constater que sous de tels auspices, l'essai d'Adélaïde se veut à la fois d'une grande rigueur scientifique mais aussi ajoute un ton de légèreté au discours critique, tout à fait bienvenu. Adélaïde ne s'arrête pas là. Lorsqu'elle analyse les haïkus de Neuman, elle insiste sur un phénomène qu'elle nomme « desubicación », entre deux versions d'un même poème. Alors que, dans la version première, Neuman écrivait « traslada el bogavante », dans la seconde il écrit « traslada una sardina ». Ce qu'analyse Adélaïde en notant que le choix de la sardine plutôt que du homard relève d'une volonté de l'auteur d'utiliser un référent plus universel « (presente en casi todos los mares del planeta) » (p. 92), plutôt que dans l'Atlantique Nord et l'Europe (pour le homard). Et Adélaïde de commencer sa démonstration sur le homard et la sardine, non sans autodérision par : « Sin voluntad de indagar en la vida de los mariscos... » (p. 92), ce qui permet de replacer l'analyse textuelle à sa juste place. Autre trait de légèreté, p. 184, lorsqu'elle se penche sur *El viajero del siglo*, de Neuman, Adélaïde écrit : « En *El viajero del siglo* se inserta además una novela policial con la intriga recurrente del enmascarado. La investigación revelará que el violador no es sino un miembro de la tertulia, el profesor Mietter, eminente académico de la Universidad de Berlín. Prueba que el mundo académico conduce a todo... », ce qui ne manque pas de sel venant d'une universitaire.

Ce qui ressort à la lecture du livre d'Adélaïde, ce sont avant tout les qualités qui sont celles d'une chercheuse confirmée : capacité de synthèse, finesse des analyses textuelles, clarté de l'expression, style enlevé, volonté quasi pédagogique de mener à bien ses démonstrations. Notons enfin qu'Adélaïde a écrit son essai en espagnol pour le rendre accessible à son public naturel, ce qui est une difficulté supplémentaire : difficulté dont elle s'affranchit avec aisance.

Quelques mois avant son décès, Adélaïde m'avait parlé de l'équilibre à trouver, pour un universitaire, entre recherche et enseignement. Elle m'avait dit qu'il s'agissait d'« une petite musique que chacun a en soi ». A n'en pas douter, elle avait trouvé cette petite musique, malgré la maladie,

Numéro 9 – Printemps 2016

à force de travail, avec une grande justesse et un certain panache : c'est la plus belle leçon qu'elle nous laisse.



Compte rendu de lecture rédigé par Julie Amiot-Guillouet

Julie Amiot-Guillouet

Université Paris-Sorbonne

Pietsie Feenstra et María Luisa Ortega (dir.), *CinémAction*, Condé sur Noireau, Corlet, n°156 « Le *Nouveau* du Cinéma Argentin », 2015, 185 p.

Pietsie Feenstra, Professeur en Etudes cinématographiques à l'université de Montpellier, et María Luisa Ortega, Maître de conférences à l'université autonome de Madrid, ont réuni les contributions de chercheurs européens et latino-américains confirmés pour proposer ce volume qui cherche à dessiner les contours industriels et esthétiques du cinéma argentin des années 1990-2000, en proposant en fin de volume des indications bibliographiques utiles – quoique pas toujours accessibles pour un lecteur français, loin s'en faut. L'ouvrage est structuré en quatre parties : la première réunit des contributions mettant au jour les « contextes et enjeux du *Nouveau* cinéma » ; la deuxième porte sur les questions de « production, diffusion et réception » de ce cinéma argentin contemporain ; la troisième met en évidence l'apparition d'un certain nombre d' « auteurs » associés au renouveau du cinéma argentin ; la dernière porte sur la place des notions de « corps et performativité » dans ce cinéma. Le premier élément notable est l'effort collectif que représente cette publication pour définir un ensemble d'œuvres et de créateurs qui sont singuliers et divers en même temps qu'ils s'inscrivent dans la dynamique du renouveau esthétique et industriel du cinéma argentin de ces dernières années. Il est significatif de constater les hésitations qui se font jour quant à la façon de désigner un ensemble d'œuvres à la fois très hétérogène du point de vue de la forme et cohérent du point de vue des contenus et des modes de production et de circulation : le texte de la quatrième de couverture prend le soin de mettre l'expression « Nouveau Cinéma Argentin » entre guillemets, signe de la distance prise volontairement dans ce livre par rapport à une étiquette qui a été un peu trop rapidement associée à un ensemble d'œuvres dont il s'agit de montrer qu'elles peinent à se ranger sous une classification commune. C'est ce qui explique le titre du volume, dont la construction quelque peu déroutante vise

précisément à souligner ce qu'il entend interroger, à savoir, le critère de « nouveauté » associé à ces films et cinéastes. De ce point de vue, l'organisation des contributions est pertinente, puisqu'elle tend à regrouper d'abord celles qui contextualisent l'émergence des œuvres et de leurs auteurs (parties 1 et 2) du point de vue de leurs modes de financement et de diffusion, avant d'en proposer un panorama plus précis, en rapport avec des metteurs en scène, mais aussi à des contenus spécifiques, qui apparaissent comme autant de marques de fabrique de cette « nouveauté » (parties 3 et 4). Si l'essentiel porte sur le cinéma de fiction, le documentaire est également abordé, quoique dans une perspective visant davantage à en mettre en évidence les contenus et esthétiques (la mémoire, le corps...) que pour le cinéma de fiction, dont les conditions de production et de circulation sont largement prises en compte.

Dans le sillage du développement récent des études sur les questions transnationales au cinéma, les deux premières parties de l'ouvrage abordent donc la définition de ce « Nouveau » cinéma argentin en étudiant un certain nombre d'éléments contextuels qui permettent d'en éclairer à la fois l'apparition et la désignation. Ainsi, Gonzalo Aguilar, auteur de l'ouvrage pionnier *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (2006, avec des éditions postérieures actualisées), revient sur la désignation « Nouveau Cinéma Argentin » qu'il a lui-même contribué à populariser parmi les critiques et chercheurs, en montrant qu'elle désigne une réalité artistique et industrielle qui comporte plusieurs phases. De son côté, Jens Andermann, auteur lui aussi reconnu sur le sujet depuis la publication notamment de son *New Argentine Cinema* (2012), interroge la dichotomie « cinéma d'auteur » versus « cinéma commercial », dans la mesure où, ainsi que le montre l'article suivant de Pablo Piedras et María Valdez, la « recherche du public » est un élément clé dans le renouveau du cinéma argentin des années 1990-2000, ce qui n'est pas le moindre élément permettant de le différencier de la référence tutélaire et finalement encombrante au « Nouveau Cinéma Latino-américain » des années 1960 – une comparaison souvent proposée par ailleurs.

Les cinq articles constituant le deuxième chapitre sont ainsi d'intéressants éclairages sur la façon dont la production et la diffusion de ces œuvres contribue à en faire émerger la singularité, confirmant ainsi les analyses pionnières d'Aguilar qui avait commencé son ouvrage précédemment cité sur une analyse de l'évolution de la production cinématographique en Argentine, qu'il considérait comme le préalable à l'analyse de ses conséquences formelles et thématiques. Ce « nouveau du cinéma argentin » que Pietsie Feenstra et María Luisa Ortega cherchent à mettre au jour se trouve donc d'abord dans une série d'éléments en rapport avec le contexte industriel et culturel d'émergence des œuvres : dans le renouveau des études cinématographiques à Buenos Aires (Jorge La Ferla), des publications et festivals spécialisés, notamment le BAFICI (David Oubiña), mais aussi dans la recherche de voies de légitimation et de validation perceptibles dans la réception critique des films dans la presse française, qui reste la référence en matière de cinéma d'auteur (Maria Pintaro), un élément moins nouveau qu'il n'en a l'air puisqu'il était déjà présent dans les années 1960... Enfin, deux contributions soulignent le rôle joué par les nouvelles conditions de production et de diffusion d'un cinéma globalisé, où la part de « stratégie » de la part des cinéastes considérés n'est pas inexistante.

La troisième partie de l'ouvrage sacrifie à l'exercice des contributions juxtaposées mettant en évidence tel ou tel aspect caractérisant ce renouveau du point de vue de ses créateurs et de ses contenus. L'ensemble a le grand mérite de donner une image diversifiée des approches de ces artistes, tout en proposant une description représentative des grands noms du cinéma argentin contemporain,

dans une partie consacrée aux « Auteurs » qui prend le soin de montrer les filiations existant entre les cinéastes de la nouvelle et des anciennes générations (Françoise Heitz), avant de proposer des caractérisations circonstanciées de tel ou tel, en mettant en évidence une « cartographie (de) la nouveauté » comme le propose Pietsie Feenstra, ou encore des problématiques liées aux styles avec Ana Martín Morán qui réfléchit à l'esthétique de « l'étrangeté », et aux régimes discursifs, entre fiction et documentaire (Wolfgang Bongers). Laurence H. Mullaly revient pour sa part sur la présence significative de femmes, aussi bien cinéastes que productrices, dans ce contexte de renouveau du cinéma argentin.

La dernière série d'articles proposée par ce volume tourne autour des notions de « corps et performativité », et met en évidence la façon dont l'importance accordée à la matière dans le dispositif audiovisuel est l'un des signes distinctifs, du point de vue thématique et esthétique, de ce nouveau cinéma argentin. Ainsi, Lorena Verzero analyse le rôle particulièrement central qu'occupe le « corps dans le jeu d'acteur » de ce nouveau cinéma, en lien avec l'évolution de la scène théâtrale indépendante ; James Cisneros revient sur la matérialité de la représentation de Buenos Aires, pour montrer que la marginalité et l'irrésolution dans la représentation de l'espace urbain et des corps qui l'habitent sont le signe distinctif de l'esthétique du NCA ; Sophie Dufays étudie la façon dont la mise en scène de personnages enfantins dans les films constitue un moyen privilégié d'aborder la question de la post-mémoire, plongeant ses racines dans *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985). María Luisa Ortega explore de son côté les modalités de la mise en scène du corps dans le cinéma documentaire, qui réactive très fortement la nature indicielle de l'image cinématographique dans le contexte de « l'Argentine contemporaine post-dictatoriale ». Les approches des films, de leurs auteurs et de leurs esthétiques, sont tout à fait pertinentes, et parviennent à compenser le fait que cette quatrième partie construit de façon quelque peu arbitraire la cohérence de ce « nouveau » cinéma autour de la question du corps, qui ne lui est pas spécifique, au détriment d'autres aspects qui restent à l'horizon de l'ouvrage – le travail sur la bande son et la mise en scène du point de vue esthétique, la représentation des classes moyennes et défavorisées, ainsi que celle d'une certaine jeunesse, du point de vue thématique. Tout choix est toujours discutable : celui-ci possède à tout le moins le mérite de mettre l'accent sur des aspects relativement peu abordés jusqu'ici de ce foisonnant « nouveau » du cinéma argentin récent.

Maria Graciete Besse, *Lídia Jorge et le sol du monde*, Paris, L'Harmattan, 2015, 267 p.

Maria Araújo da Silva

Dans cet essai consacré à l'œuvre de Lídia Jorge, Maria Graciete Besse parcourt l'ensemble des écrits de cette grande écrivaine portugaise contemporaine pour y interroger la construction d'une éthique déclinée au féminin, mettant en lumière la profonde cohérence qui se dégage de l'ensemble de ses écrits.

Le titre *Lídia Jorge et le sol du monde* rend hommage à un magnifique texte de la romancière évoquant un lointain souvenir d'enfance qui l'a conduite au « *sol du monde* » (p. 25), que Maria Graciete Besse parcourt et dépouille minutieusement en s'appuyant sur un vaste appareil critique allant de l'esthétique à la philosophie, en passant par la mythologie et la psychanalyse, parmi tant d'autres.

Dans cette étude divisée en trois parties – la mémoire archaïque ou les sujets vulnérables ; la responsabilité face à la violence du monde ; l'attention à la précarité humaine –, Maria Graciete Besse analyse très justement la façon dont Lídia Jorge, toujours portée par la tentation de l'éthique, observe le réel pour nous livrer un portrait saisissant du Portugal colonial et postcolonial, marqué par de profondes mutations politiques, sociales et culturelles. Aussi s'intéresse-t-elle à la manière dont la romancière entre dans la réalité ordinaire, accordant une large place aux oubliés de l'Histoire, aux voix étouffées dans une société patriarcale profondément marquée par le poids des traditions et de la religion.

Maria Graciete Besse interroge d'abord la mémoire archaïque particulièrement présente dans certains romans qui mettent en scène une population rurale profondément attachée aux traditions et aux superstitions, où les temps primordiaux sont convoqués pour nourrir les enjeux d'une quête identitaire conjuguée au présent, enracinée dans le passé et tournée vers l'avenir. Elle montre combien le pouvoir de l'archaïque, transmis par l'héritage culturel, résonne de tout son poids par le

biais de références à des épisodes et des figures mythiques ou par le recours à un bestiaire légendaire pour dire l'histoire individuelle et collective de la modernité inscrite dans un mouvement spiralé qui fonctionne comme catalyseur d'un questionnement sur le devenir.

La question identitaire revient avec insistance dans de nombreux romans, façonnée dans l'entre-deux du Soi et de l'Autre, du rural et de l'urbain, de la tradition et la modernité, que Maria Graciete Besse retrace avec un grand souci de cohérence et de précision, dessinant une cartographie où s'inscrivent des êtres vacillants en quête d'affirmation et d'affranchissement, marqués par la violence des déchirures et des pertes. Ainsi qu'elle le démontre, les territoires du féminin peuplés de désirs, de fantasmes et de peurs, largement exploités dans des textes à forte dimension sociologique, s'exposent par le biais de vies banales de femmes particulièrement attentives à la précarité et à la fragilité d'autrui, participant à une éthique du *care* qui s'exprime dans les méandres des affects, des rapports à l'amitié et à l'amour, dilués entre proximité et distance, aide et rivalité.

En faisant dialoguer les différents romans, Maria Graciete Besse nous invite à pénétrer dans l'intimité des femmes, généralement soumises à la loi patriarcale et réduites à des « *corps dociles* » (p. 157) aliénés dans un univers dominé par la violence physique ou symbolique. D'autres femmes, embrassant une parole ou un « *regard qui sauve* » (p. 141), s'affirment pleinement comme sujets de leur émancipation, maîtresses de leur corps, de leurs actions, de leurs désirs, défiant les pouvoirs régulateurs et asservissants.

Dans la poursuite de sa réflexion et s'appuyant, entre autres, sur les écrits de Benjamin, Agamben et Foucault, Maria Graciete Besse s'intéresse à la responsabilité éthique face à la violence du monde et examine les empreintes du pouvoir et les marques de la violence qui participent à l'avènement d'une « poétique de l'inquiétude » (p. 116) liant inextricablement l'ensemble des récits. Elle souligne l'engagement de l'écrivaine particulièrement attentive à « la rumeur du monde » (p. 116), n'hésitant pas à dénoncer les pires atrocités qui entachent les paysages de la contemporanéité.

Finalement, dans la dernière partie dominée par l'attention portée à la précarité humaine, Maria Graciete Besse analyse l'intérêt de la romancière pour la question des valeurs qu'elle interroge, dévoilant différents comportements sociaux dans un monde miné par le leurre, l'avidité, le narcissisme et la force du paraître. Par ailleurs, comme elle le décrit amplement, c'est à la corruption et aux activités criminelles et mafieuses que la romancière s'attaque dans certains récits, révélant les dysfonctionnements d'une société dominée par la perte des valeurs, où le désordre et le mal s'installent impunément. C'est entre la perte des illusions (de la jeunesse ou de la Révolution) et les rêves teintés d'espoirs que se construisent de nombreux romans de Lídia Jorge, fondés entre mémoire et oubli, entre la survivance et l'effondrement de la trace dans l'épaisseur d'un « *temps incorporé* » (p. 222) qui laisse entrevoir « la cruauté des relations humaines et la dissolution inexorable de toutes les utopies » (p. 235).

En nous offrant ce livre qui pénètre avec une grande sensibilité dans la « demeure fragile » de Lídia Jorge, Maria Graciete Besse nous invite à aiguïser notre « *perception agissante* » (p. 21) face à complexité labyrinthique de la société. Cet ouvrage constitue ainsi une très riche contribution à la connaissance ou la reconnaissance de l'œuvre de cette écrivaine contemporaine qui se définit comme « chroniqueuse du temps qui passe » (p. 251), une œuvre à la fois multiple dans ses variations et unique dans sa matrice, nourrie par la matière qui compose le *sol du monde*.

Le présent volume vise à combler un manque, nous semble-t-il, au sein des études lusophones en France, mais aussi, dans une certaine mesure, dans les pays dont il est question : le Portugal et le Brésil. Les 15 articles proposés, dont les objets d'étude sont aussi bien la littérature que le cinéma, les séries télévisuelles ou la musique, dans une démarche trans-disciplinaire assumée et revendiquée, s'inscrivent au croisement des études *queer*, de genre et des *gay studies*. Si les études de genre appliquées au monde lusophone ont fait leur chemin dans le monde universitaire français, grâce au travail pionnier de Maria Graciete Besse, les études *queer* y sont totalement absentes. L'objectif de ce numéro est d'apporter une contribution française à la question, mais aussi d'établir un dialogue, que nous espérons fructueux, avec divers chercheurs venus d'horizons culturels différents.

Alors que *The Gender Trouble*, ouvrage séminal de Judith Butler n'a toujours pas été traduit en portugais, et que la société civile française s'est emparée du débat sur la « théorie du genre », pas toujours de manière apaisée, il nous a semblé que notre institution devait elle aussi se pencher sur la question pour non seulement montrer la pertinence de cette théorie pour une meilleure compréhension du monde contemporain, mais également s'en emparer pour analyser la *différence* dans des œuvres ou chez des auteurs canoniques.

Les analyses stimulantes et novatrices ici publiées montrent l'impérieuse nécessité de *queeriser* le canon littéraire et artistique luso-brésilien, et prouvent l'incroyable portée critique et éthique de la théorie *queer*.

ISSN : 2260-2534



CRIMIC