



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

SOLANGE SANTOS SANTANA

**COM PANELEIROS, FRESSUREIRAS, TRAVESTIS, PUTAS E
PUTOS: GÊNEROS, SEXUALIDADES E IDENTIDADES NA
DRAMATURGIA DE BERNARDO SANTARENO**

Salvador
2017

SOLANGE SANTOS SANTANA

**COM PANELEIROS, FRESSUREIRAS, TRAVESTIS, PUTAS E
PUTOS: GÊNEROS, SEXUALIDADES E IDENTIDADES NA
DRAMATURGIA DE BERNARDO SANTARENO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA) como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Doutora.

Área de concentração: Teorias e críticas da Literatura e da Cultura

Orientador: Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz

Salvador
2017

SOLANGE SANTOS SANTANA

**COM PANELEIROS, FRESSUREIRAS, TRAVESTIS, PUTAS E PUTOS:
GÊNEROS, SEXUALIDADES E IDENTIDADES NA DRAMATURGIA DE
BERNARDO SANTARENO**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Doutora.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz – UFBA (Orientador)

Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim – UFSCar (Membro Titular)

Prof. Dr. Paulo César Souza García – UNEB (Membro Titular)

Profa. Dra. Alvanita Almeida Santos – UFBA (Membro Titular)

Profa. Dra. Denise Carrascosa – UFBA (Membro Titular)

Data de defesa: 09 de junho de 2017.

Resultado: Aprovada

A Michelle, minha filha dessa e de outras vidas.

A Maurício Matos, meu amor.

AGRADECIMENTOS

Agradecer: mostrar ou manifestar gratidão. Agradecer: afirmar que esta Tese não é fruto de uma atuação isolada. Pelo contrário, os diálogos foram diversos, as consultas intermináveis, as discussões profícuas e o apoio fundamental. Eis, assim, meus agradecimentos aos sujeitos múltiplos, insurgentes e descontínuos que foram meus parceiros nessa jornada (ainda em devir):

Antes de tudo e de todos, agradeço àquele que promoveu meu encontro com Bernardo Santareno, quando pôs em minhas mãos, pela primeira vez, sua dramaturgia: Márcio Ricardo Coelho Muniz, meu querido orientador desde a UEFS, um exemplo de ser humano, pesquisador e professor. Suas provocações, as broncas cheias de carinho, essa generosidade genuína, o carinho e a autonomia que você me deu fizeram (e fazem) toda a diferença não só nesse árido ambiente acadêmico, mas em minha vida como um todo. Nossa história é longa e linda e não acaba por aqui.

Às professoras e pesquisadoras Denise Carrascosa e Luciene Azevedo, agradeço pelas leituras atentas de meus textos durante o curso de doutorado, pelas provocações e sugestões. Vocês foram fundamentais para o desenvolvimento desse trabalho.

A Alvanita Almeida Santos, por participar da banca de qualificação, dando sábias sugestões. A Jorge Valentim, por acompanhar o desenvolvimento dessa pesquisa, apresentando inúmeras provocações, questionamentos, contribuições e incentivos.

A Seu Wilson, hoje aposentado, agradeço pelo acolhimento, pelo sorriso doce, pelo bom humor e pelo carinho com que me recebia na secretaria da Pós-Graduação em Literatura e Cultura. Não menos importantes, agradeço aos queridos Tiago, Ricardo e Hugo, pelo apoio que me deram desde o Mestrado e pelo carinho.

A Moisés, colega mais que especial desde o Mestrado, pela grande generosidade intelectual. A Gilson Antunes, Verônica Cruz e Renata Reis, pelo companheirismo, apoio, estímulos e risos, que muito me ajudaram a não recuar.

Aos estudantes do Ifba, com os quais pude dialogar sobre as temáticas que permeiam esse trabalho. Vocês se tornaram fundamentais para a inserção das discussões sobre gênero, sexualidade e identidade na Instituição.

Não menos importante, agradeço a Maurício Matos, pelo companheirismo, incentivo e apoio nesta jornada.

Por fim, a todos/as, minha gratidão e carinho.

Não há teatro separado da vida e não há grande teatro que não seja poético, isto é, questionador e criador. [GARCIA LORCA. *Bodas de sangue.*]

A identidade não é uma essência; não é um dado ou um fato – seja de natureza, seja de cultura. A identidade não é fixa, estável, coerente, unificada, permanente. A identidade tampouco é homogênea, definitiva, acabada, idêntica, transcendental. Por outro lado, podemos dizer que a identidade é uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo. [TOMAZ TADEU DA SILVA. *A produção social da identidade e da diferença.*]

RESUMO

Estudo sobre as configurações de gêneros, sexualidades e identidades na dramaturgia de Bernardo Santareno, mais especificamente, em *O bailarino* (1957), *O pecado de João Agonia* (1961), e nos dramáticos *A Confissão*, *Monsanto e Vida breve em três fotografias*, integrantes do volume *Os Marginais e a Revolução* (1979). Busca-se, dentre outros objetivos, identificar e analisar como Santareno, antes e depois da Ditadura salazarista (1933-1974), problematiza a matriz cultural heteronormativa, ao criar personagens que divergem do binarismo de gênero e da sexualidade hegemônica; como os sujeitos homossexuais, as lésbicas, as travestis e aqueles que se prostituem são constituídos na e pela linguagem em seus textos dramáticos; em quais relações de poder investem, e de que formas essas expressões identitárias lidam com o mundo circundante e com seus dispositivos regulatórios. Para tanto, este trabalho encontra subsídios nos campos teóricos da Literatura Comparada, dos Estudos Culturais, dos Estudos de gênero e sexualidades e na Teoria *queer*, atentando-se, é claro, às especificidades de tempo, espaço e às relações de poder que estruturam as questões de gênero, circunscrevem e possibilitam as experiências identitárias ligadas à homossexualidade, à lesbianidade, à transexualidade e à prostituição. Levando em consideração as diversas leituras e diálogos, comparações e análises de personagens e contextos (social, histórico-cultural e político) em que se inserem, além de elementos dramáticos, é possível considerar a dramaturgia santareniana como um dos espaços da Literatura Portuguesa mais privilegiados para se refletir sobre questões de gênero, sexualidades e identidades. Ao conceber sua produção teatral como instrumento questionador e combativo da ordem vigente e de seus dispositivos regulatórios, Bernardo Santareno nos possibilita ver que as personagens e suas trajetórias confluem-se, numa só corrente, não para a mera representação, mas para a problematização de suas experiências identitárias, tidas como transgressoras, uma vez que se projetam dramaticamente num mundo ficcional hostil à individualidade e ao que foge às normas de gênero, sexuais e socioculturais.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro português; Bernardo Santareno; Gênero; Sexualidade; Identidade.

ABSTRACT

Study on the configurations of genders, sexualities and identities in Bernardo Santareno's dramaturgy, more specifically in *O bailarino* (1957), *O pecado de João Agonia* (1961), and in *A Confissão*, *Monsanto* and *Vida breve em três fotografias*, members of the volume *Os Marginais e a Revolução* (1979). The aim is to identify and analyze how Santareno, before and after the dictatorship Salazar (1933-1974), problematizes the heteronormative cultural matrix, by creating characters that diverge from gender binarism and hegemonic sexuality; like the homosexuals, lesbians, transvestites and prostitutes are constituted in and by language in their dramatic texts; in which power relations they invest, and in what ways these identity expressions deal with the surrounding world and its regulatory devices. In order to do so, this work finds subsidies in the theoretical fields of Comparative Literature, Cultural Studies, Gender and Sexualities Studies and Queer Theory, considering, of course, the specificities of time, space and the power relations that structure the questions of Gender, circumscribe and enable the identity experiences linked to homosexuality, lesbianity, transsexuality and prostitution. Taking into account the different readings and dialogues, comparisons and analyzes of characters and (social, historical-cultural and political) contexts in which they are inserted, besides dramaturgical elements, it is possible to consider Santarenian dramaturgy as one of the most privileged spaces of Portuguese Literature to reflect on issues of gender, sexuality and identities. In conceiving his theatrical production as a questioning and combative instrument of the current order and its regulatory devices, Bernardo Santareno allows us to see that the characters and their trajectories converge, in a single chain, not for mere representation, but for the problematization of their Identity experiences, seen as transgressors, as they project themselves dramatically into a fictional world, which is hostile to individuality and to what escapes the norms of gender, sex and sociocultural.

KEY WORDS: Portuguese theater; Bernardo Santareno; Genre; Sexuality; Identity.

SUMÁRIO

ANTES DE ABRIR AS CORTINAS, O PRÓLOGO.....	11
---	-----------

PRIMEIRA PARTE

DA HOMOSSEXUALIDADE: ENTRE O SEGREDO E A VISIBILIDADE

.....	27
ATO I	43
CENA I: João Agonia: ou do sujeito marcado pela diferença desde o ventre.....	44
CENA II: Do relato de si mesmo sob os efeitos do estigma	59
CENA III: Do gozo abjeto ao sarcasmo do gozo	74
CENA IV: Das tramas para o corpo abjeto	87
ATO II	107
CENA I: Do menino que usava o xaile da avó, dançava e se maquiava em frente ao espelho do lar heterocentrado	108
CENA II: Quando os corpos dançam fora do “armário”.....	120
CENA III: Do poeta da dança ao poeta da marginalidade	136

SEGUNDA PARTE

TRAVESTIS, LÉSBICAS, PUTAS E PUTOS: OU DAQUELES QUE NÃO FORAM CONVIDADOS PARA A GRANDE FESTA

.....	154
ATO III.....	170
CENA I: Não há lugar para o entre-lugar, Françoise?	171
CENA II: Um corpo nômade pode alcançar inteligibilidade social?	188
CENA III: Da diferença como terreno de luta política	204

ATO IV	227
CENA I: Da lesbianidade como uma potência radicalmente condicionada	228
CENA II: <i>Vida breve em três fotografias</i> : ou de como se produz paneiros, putos, ladrões e assassinos.....	247
CENA III: Da vida agridoce das putas em <i>A confissão</i> e <i>Vida breve</i>	268
EPÍLOGO OU DOS DESFECHOS SEMPRE PROVISÓRIOS	285
REFERÊNCIAS	295

**ANTES DE ABRIR AS CORTINAS,
O PRÓLOGO**

A literatura nos liberta de nossas maneiras convencionais de pensar a vida – a nossa e a dos outros –, ela arruína a consciência limpa e a má-fé. Seu poder emancipador continua intacto, o que nos conduzirá por vezes a querer derrubar os ídolos e a mudar o mundo, mas quase sempre nos tornará simplesmente mais sensíveis e mais sábios, em uma palavra, melhores. [ANTOINE COMPAGNON. *Literatura para quê?*]

Este trabalho é resultado de um processo longo e denso que influenciou, inexoravelmente, vários âmbitos de minha vida. Apresentá-lo, nesse sentido, é, de certa forma, falar também de mim, porque ter de me entregar e me desafiar a sair de meu lugar (sempre provisório) de conforto me possibilitou um encontro mais profundo com diferentes sujeitos e suas trajetórias de vida. Logo, não há como negar que se hoje me reconheço como pesquisadora não só das questões de gênero, sexualidade e identidade, mas também como estudiosa da dramaturgia de Bernardo Santareno, é porque estou convicta de que esta dimensão da minha identidade foi sendo construída, problematizada, contestada e assumida em diversas relações cotidianas e institucionais, ao longo desses anos.

Se, no início, eu pouco sabia a respeito das questões propostas em meu projeto de doutorado, é fato também que Bernardo Santareno (1920-1980)¹ se tornou irresistível, desde o dia em que Márcio Muniz pôs em minhas mãos *O pecado de João Agonia*. Naquele momento, não tinha noção de quão singular era o dramaturgo no panorama literário português nem que vinha despertando atenção da crítica nas últimas décadas. Aos poucos, contudo, entre livros, teses, dissertações, ensaios e artigos, fui me deparando com a reafirmação de uma imagem do autor, já disseminada e compartilhada pelos seus leitores². Trata-se, nesse caso, de vê-lo como “um dos autores de importância maior para o teatro português” contemporâneo, tal qual o faz Maria Aparecida Ribeiro (1981, p. 15); ou Sábato Magaldi, no ensaio *O português Bernardo Santareno*, escrito em 1962, ao defender sua importância para a dramaturgia portuguesa do século XX, aproximando-o, inclusive, de grandes nomes do teatro mundial, como Strindberg, García Lorca, O’Neill, Arthur Miller, Jorge Andrade e Nelson Rodrigues.

¹ Pseudônimo adotado por António Martinho do Rosário, quando lança o livro de poesias *A morte na raiz*, em 1954. Além de poeta, também atuou como crítico literário, ensaísta, médico psiquiatra, professor e dramaturgo. Até o ano de sua morte escreveu dezenove textos dramáticos e três quadros para o teatro de revista. Não obstante Lílían Lopondo (2000) considerar difícil a ordenação de sua obra em categorias, devido às resistências que impõe a qualquer tipo de esquematização, Luiz Francisco Rebello (1987) divide-a didaticamente no que convém chamar de 1º ciclo, em que predomina o esquema dramático tradicional aristotélico, de feição realista-naturalista; e 2º ciclo, com peças escritas a partir de 1966, nas quais é possível observar a evolução daquela fórmula dramática para a narrativa, na linha do teatro épico brechtiano. Eis os textos santarenianos: *A Promessa*, *O Bailarino*, *A Excomungada* (1957), *O Lugre* e *O Crime da Aldeia Velha* (1959), *Antônio Marinheiro*, *Os Anjos e o Sangue*, *O Duelo*, *O Pecado de João Agonia* (1961), *Anúnciação* (1962), *O Judeu* (1966), *O Inferno* (1967), *A Traição do Padre Martinho* (1969), *Português, Escritor, 45 anos de Idade* (1974), *Os Marginais e a Revolução* (1979), volume composto pelos “dramaticulos” *Restos*, *A Confissão*, *Monsanto* e *Vida Breve em três fotografias*, e *O Punho* (1980). Quanto aos três quadros para o teatro de revista, são os seguintes: *Os vendedores de esperança*, *A guerra santa* e *O milagre das lágrimas* (1974).

² Além dos estudiosos com os quais dialogo nesse trabalho, devo ainda referir a outros nomes e pesquisas, dentre eles: Domingos Nunes Pereira (1999), Antonio Hildebrando (2000), Valdeci Batista de Melo Oliveira (2006), Francisco Maciel Silveira Filho (2008) e Fernanda Verdasca Botton (2008).

Testemunha da “Nova Ordem” política instituída por António Oliveira Salazar³, que, a partir da nova Constituição, inaugurou a transição da ditadura militar para o Estado Novo (1933-1974), Bernardo Santareno, não obstante ter de lidar com a censura⁴ e a imposição de limites à sua atuação intelectual e criativa, se manteve íntegro como um de seus opositores. Por conseguinte, sua figuração como um dos mais importantes autores portugueses deve-se também ao contexto sócio-histórico em que produziu sua dramaturgia, uma vez que, mesmo sendo vítima constante das forças opressoras do regime, sempre investiu na desconstrução e na problematização de seus pilares, dentre eles, o assujeitamento do indivíduo ao coletivo, que o limitava a um ser temente a Deus, pronto a servir à pátria e à família.

Em *Bernardo Santareno: a tragédia contemporânea e a tradição aristotélica*, Lílian Lopondo⁵, por exemplo, conclui seu estudo afirmando que a escrita santareniana reflete a insustentabilidade da situação portuguesa sob as rédeas da ditadura. Ao propor que a defesa do livre-arbítrio é a força motriz que permeia seus textos dramáticos, Lopondo sustenta que o teatro de Santareno

[...] constitui-se em forma adequada não só às acusações da opressão em que vivia o homem português, cuja individualidade esbarra sempre com as metas de anulação da diversidade, mas também ao exame de problemas pertinentes ao Homem, em constante luta, para a qual divisa uma única saída: a da prevalência da liberdade (LOPONDO, 2000, p. 116).

Assim, de um lado, tem-se um dramaturgo que cria um teatro de resistência e de defesa ao respeito à diversidade, que se inscreve na denúncia e no compromisso com o povo português. De outro, as questões abordadas, a exemplo da sexualidade e gênero, mostram que sua dramaturgia ultrapassa os limites geográfico e histórico, porque trata de problemáticas inerentes ao sujeitos ocidentais. Em busca de uma liberdade maior também para si mesmo, pode-se dizer ainda que Bernardo Santareno assume-se como guerrilheiro, pondo em circulação objetos literários considerados ilegais, porque perturbavam a ordem e a economia geral dos sentidos. Não é por acaso, portanto, que em uma de suas performances públicas, já

³ António Oliveira Salazar (1889-1970), professor de economia da Universidade de Coimbra (1916-1928), ministro das Finanças (1928 -1932) e chefe de governo (1932 a 1968), foi o principal ideólogo do Estado Novo português, a mais longa ditadura da Europa Ocidental no século XX (1933-1974) (MARTINHO, 2007).

⁴ Consoante Luiz Francisco Rebello (1977, p. 25), “durante quase meio século, entre 28 de maio de 1926 e 25 de Abril de 1974, uma censura tríplice – ideológica, económica e geográfica – reprimiu, condicionou e restringiu o desenvolvimento do teatro em Portugal”.

⁵ A professora Lílian Lopondo, falecida em 2014, é considerada uma das mais conceituadas estudiosas da literatura portuguesa. Publicou *Saramago segundo terceiros* (1988), *Bernardo Santareno: a tragédia contemporânea e a tradição aristotélica* (2000), *Dialogia na literatura portuguesa* (2006), além de vários artigos em periódicos e eventos da área. Agradeço à vida pelo pequeno, mas importante diálogo, que mantive com ela, no início do doutorado.

cansado de ser perseguido e de ter suas peças censuradas constantemente, nos defrontamos com a face de um escritor responsável, eficiente e lúcido, que via a dramaturgia como um dispositivo capaz de fazer ruir a ilusão de uma sociedade homogênea e passiva:

O teatro foi perseguido, absurdamente perseguido. Naquele regime havia medo do teatro. Nós, os dramaturgos, não estávamos contentes com aquele regime no qual passamos grande parte de nossa vida, e começamos a lutar com nossa arma específica que era o teatro. Naturalmente, o regime não aceitava isso e proibia as peças. Publicávamos, então, as nossas peças, pois elas podiam ser lidas partindo do princípio de que as pessoas não liam um texto de teatro com muito prazer, mas com isso, acabou-se criando um público leitor de peças (SANTARENO, 1976 *apud* ASSUMPÇÃO, 1986, p. 45).

Logo, se é verdade que Santareno sempre deixou clara sua estratégia de trazer à tona questões inerentes ao momento histórico português, denunciando a opressão a que os sujeitos estavam expostos; também é notório que o gesto performático – o autor como opositor da ditadura salazarista – se desdobrará em toda a sua dramaturgia, chegando àquela que ele pretendia ser sua última peça teatral: *Português, escritor, 45 anos de idade* (MUNIZ; SANTANA, 2015). Se “o mundo é um conjunto de sintomas cuja doença se confunde com o homem”, entende-se ainda que a literatura dramática santareniana surge, na cena portuguesa, como um “empreendimento de saúde” (DELEUZE, 1997, p. 13), uma vez que, ao compartilhar o que viu, viveu e sentiu, por meio de suas personagens, o dramaturgo não só expõe seu esgotamento, o da vida e do teatro em Portugal, mas também defende, como apontou Lopondo (2000), a prevalência da liberdade.

Em virtude de a dramaturgia de Santareno se inscrever em pressupostos literários pós-modernos, porque lida, sob diferentes perspectivas, com as questões de identidade e diferença, uma das primeiras questões que me impulsionou a estudá-la foi saber em que medida ou plano estético-cultural as configurações da homossexualidade propostas por ela poderiam rasurar a matriz cultural heteronormativa, ao invés de reforçar seus princípios. Tal inquietação surgiu, na verdade, durante o processo de escrita de minha dissertação, sob a orientação do Professor Márcio Muniz: *Da ironia como crítica social nas obras de Bernardo Santareno e Nelson Rodrigues* (2012). Naquele momento, contudo, meu objetivo era estudar o discurso literário, tendo como foco a ironia numa perspectiva contradiscursiva, levando em consideração, tal qual defende Linda Hutcheon (2000), que seu uso pode se dar no campo da intenção avaliativa, logo, por extensão, no campo ideológico, para afrontar normas sociais, problematizar a História e as relações humanas.

Ainda assim, no capítulo de minha dissertação, intitulado *Homoerotismo: pelas veredas da ironia e da sátira em O pecado de João Agonia e O beijo no asfalto*, busquei estudar os diferentes caminhos tomados por Bernardo Santareno e Nelson Rodrigues na abordagem da homossexualidade, com interesse em identificar as configurações do tema e analisar o uso do discurso a favor da produção de ironias. Com isso, foi possível mostrar que

os dramaturgos [Santareno e Rodrigues] fazem uso de um discurso transgressivo tanto quanto subversivo, através da junção de mecanismos como a ironia, o humor, a paródia e a interdiscursividade, visando a solapar posicionamentos políticos e sociais rígidos, além de incentivar a reavaliação dos valores dominantes e a problematização, por exemplo, do lugar do homossexual e de seus desejos nas sociedades portuguesa e brasileira (SANTANA, 2012, p. 150).

Compreendo hoje que, em razão de precisar dar conta do objetivo geral de minha dissertação, aquele estudo é superficial, porque não teve a base teórica necessária e fundamental à abordagem da homossexualidade e das personagens. Ainda bem que novos caminhos podem ser trilhados, porque foi exatamente o que eu fiz: seguir para o doutorado, apenas com Bernardo Santareno, com a proposta de estudar as diferentes configurações discursivas, segundo as quais as questões de gênero, de sexualidades e de identidades são pensadas e problematizadas nos textos dramáticos *O bailarino* (1957), *O pecado de João Agonia* (1961), em *A Confissão, Monsanto e Vida breve em três fotografias*, dramátículos⁶ que integram o volume *Os Marginais e a Revolução* (1979).

Mais especificamente, debruçamos sobre os sujeitos representativos da homossexualidade, da transexualidade, da lesbianidade, da prostituição e da marginalização social, analisando as formas como são construídos na/pela linguagem dramática santareniana e em quais posições de sujeitos eles investem visando a alcançarem (ou não) inteligibilidade cultural e social. Conseqüentemente, investiga-se também se as personagens podem ser vistas como uma forma de resistência aos princípios essencialistas que pautam a constituição das identidades e de que forma essas expressões identitárias lidam com o mundo circundante e seus dispositivos regulatórios, antes e depois da Ditadura salazarista.

⁶ O termo dramátículo é comumente utilizado por dramaturgos para se referir a textos teatrais curtos ou muito breves. Samuel Beckett, por exemplo, escreveu diversas peças breves, às quais denominava dramátículos. Dentre elas, podemos citar *Eu não*, *Improviso de Ohio*, *Fragmentos de teatro I*, *Comédia e Catástrofe*, traduzidas pela dramaturga e escritora Cleise Mendes, em 2003, para a montagem de *Comédia do Fim*, uma realização do Núcleo de Teatro do Teatro Castro Alves – TCA, sob a direção de Luiz Marfuz.

Para tanto, este trabalho se apoia nos campos teóricos da Literatura Comparada, dos Estudos Culturais, dos Estudos de gênero e sexualidade e na Teoria *queer*⁷, uma vez que tais teorias são indispensáveis para se tentar impedir qualquer visão impressionista acerca dessas temáticas. Ao mesmo tempo, vale adiantar também que se busca respeitar as singularidades das personagens e suas múltiplas experiências identitárias, além de considerar as especificidades de tempo, espaço e as articulações das experiências histórico-culturais no que tange às configurações da homossexualidade, da lesbianidade, da transexualidade e da prostituição na dramaturgia santareniana.

Nesta introdução, contudo, não se pretende apresentar todos os operadores de leitura de tais temáticas (diga-se de passagem, amplas e complexas), porque se escolheu fazê-lo na apresentação das duas Partes da Tese nas quais se estudam, especificamente, os textos que compõem o *corpus* de pesquisa. De forma breve e geral, apresentar-se-á aqui apenas algumas noções acerca das categorias de análise que compõem o título desse trabalho – identidade, sexualidade e gênero – uma vez que serão retomadas, ampliadas e problematizadas também no desenvolvimento desse estudo.

Assim, em primeira instância, importa esclarecer que há duas perspectivas sobre identidade: a essencialista e a não essencialista. De um lado, defende-se a existência de um conjunto de características, cristalino e autêntico, partilhado por todos e inalterável ao longo do tempo. Logo, a identidade é vista como produto da história e da biologia, como se fosse algo inato, natural e fixo. De outro lado, entendem-na como relacional e como efeito do condicionamento social e dos modelos culturais disponíveis (HALL, 2013). Desse modo, a fabricação da identidade depende da diferença⁸, sendo que esta “é estabelecida por uma

⁷ A expressão “teoria queer” advém de um título de uma conferência proferida por Teresa de Lauretis em 1990, quando “buscava provocar especificamente a estabilização dos chamados estudos gays e lésbicos no interior dos estudos de gênero, além de denunciar a insistência e a permanência de um discurso identitário de matriz binária” (LUGARINHO, 2013, p. 140). Já o termo “queer” aparece na língua inglesa “do século XVI para designar o que é “estranho”, “excêntrico”, “peculiar”. A partir do século XIX, a palavra começa a ser usada como um xingamento para caracterizar homossexuais e outros sujeitos com comportamentos sexuais aparentemente desviantes. No entanto, no final dos anos oitenta do século passado, o termo começa a ser apropriado por certos grupos LGBT no interior de um processo de ressignificação no qual o sentido pejorativo da palavra é desativado através de sua afirmação por aqueles a quem ela seria endereçada e que procura excluir” (SAFATLE, 2015, pp. 177-178). Assim, a palavra “queer” deixa de ser o nome que marca uma identidade considerada inferior e estranha à norma, para converter-se em um vocábulo que desestabiliza qualquer afirmação de identidade (BRAIDOTTI, 2004).

⁸ De acordo com Rosi Braidotti, o conceito de diferença tem suas raízes no fascismo europeu, uma vez que foi adotado como base de pensamentos hierárquicos e excludentes. Sobre seu uso na história europeia da filosofia, a estudiosa esclarece que “a ‘diferença’ é um conceito central, validado em oposições dualistas, que criam subcategorias de outridade ou ‘diferente de’. Levando em consideração que a diferença se fundamentou sempre em relações de dominação e exclusão, ‘ser diferente de’ chegou a significar ‘ser menos que’, ‘valer menos que’. Em consequência, a diferença adquiriu historicamente conotações essencialistas e letais, o que, por sua vez, construiu categorias de seres descartáveis, isto é, igualmente humanos, todavia mais mortais que aqueles que não são estigmatizados como diferentes”. Não obstante ser um *locus* de intensa tensão conceitual no pensamento

marcação simbólica relativamente a outras identidades” (WOODWARD, 2013, p. 13). Quer dizer, uma identidade se distingue e se constitui em comparação ao que não é (por exemplo, se você é homem não pode ser mulher, assim como a identidade heterossexual necessita da homossexual para se constituir), consoante também Stuart Hall (2013).

Nesse sentido, Kathryn Woodward ainda esclarece, a partir das discussões de Michael Ignatieff, que a construção da identidade também se vincula a condições sociais e materiais, as quais promovem a diferenciação social e, por consequência, a segregação de grupos que se desviam das normas. No entanto, faz-se necessário considerar, consoante Stuart Hall, que

[...] as identidades não são nunca unificadas; que elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não são nunca singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação (HALL, 2013, p. 108).

Assim, se a identidade é uma questão de “tornar-se”, se somos fragmentados, multiplamente constituídos por práticas e discursos, além de estarmos sempre “em processo”, como sugere Hall, é possível sustentar que a identidade é uma categoria empírica demonstrável? Por que, afinal, se insiste em pensá-la como se tivesse “um núcleo [...] que a qualquer momento é enunciado como o “eu” (BRAH, 2006, p. 371)? Para responder tais questões, uma vez que permeiam também esse trabalho, importa, a princípio, considerar as relações de poder (das quais, inevitavelmente, os sujeitos não escapam), investigando e refletindo, por um viés interseccional, sobre as diversas forças identitárias que podem interligar-se, ou não, na formação de suas subjetividades.

Por conseguinte, ao invés de optar por um marcador ou outro, o que implicaria o silenciamento e/ou a exclusão de importantes fatores identitários (BRAH, 2006; PENEDO, 2008), nesse trabalho, se busca estabelecer uma interseccionalidade, sempre que convir, entre marcadores de diferença e de estratificação da opressão, tais como gênero, sexualidade, classe social/*status*, localização geográfica, relações de parentesco e idade, sem que sejam hierarquizados, uma vez que podem operar novas formas de identificação, de forma articulada e contextual. Afinal, se uma das questões centrais desse trabalho é a identidade como lugar das diferenças (BRAIDOTTI, 2004), é fato também que o sujeito ocupa uma variedade de posições em diferentes momentos, em decorrência dessa multiplicidade de variáveis.

feminista ocidental, Braidotti reclama e se apropria da noção de diferença “para liberá-la de seus laços com o poder, com a dominação e a exclusão mediante a estratégia de uma repetição mimética e criativa” (2004, p. 89, tradução livre/minha).

Dito isso, vamos a um dos objetos privilegiados nos discursos religioso, científico, literário, filosófico, cinematográfico e sociológico, dentre outras áreas das artes e ciências humanas, pelo menos nos dois últimos séculos: a sexualidade. Sobre esse complexo e histórico dispositivo⁹, “correlato dessa prática discursiva desenvolvida lentamente, que é a *scientia sexualis*” (FOUCAULT, 1988, p. 78), Michel Foucault esclarece que

a sexualidade é o nome que se pode dar [...] à grande rede da superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e poder (Ibidem, pp. 116-117).

Consequentemente, entende-se que essa grande rede heterogênea, constituída de forças discursivas, institucionais, jurídicas, científicas e morais, “se inscreve sempre numa relação de poder e, como tal, resulta do cruzamento de relações de poder e de relações de saber” (AGAMBEN, 2009, p. 29). Nessa perspectiva, sua invenção vem atrelada não só à gestão e ao controle dos corpos, por meio de um conjunto de regras que buscam disciplinar os saberes sobre sexo e prazer; mas também à produção de “verdades”, fundamentada numa política do corpo e da sexualidade, que irá definir previamente os papéis sexuais masculino e feminino. Portanto, se nessas relações de poder, são produzidos saberes, é fato que, ao normatizar comportamentos, a *scientia sexualis* determina, por sua vez, a heterossexualidade como a forma correta de sentir desejo e viver os prazeres.

Em razão disso, criam-se sexualidades periféricas que serão vigiadas e reprimidas no seio familiar e na instituição escolar, além de se tornarem objetos de estudos médicos e psiquiátricos. Por isso, importa lembrar, como nos ensina Michel Foucault (1988), que a dicotomia “eles/nós”, um dos princípios da diferença, fortaleceu-se em discursos religiosos e científicos que ora regula(va)m a sexualidade, fixando uma linha divisória entre o lícito e o ilícito, entre o humano e o inumano; ora busca(va)m especificá-la e classificá-la para colocá-la sob o regime do patológico e do normal. Na verdade, até hoje, é possível perceber que muitos discursos ainda estão calcados na “ideia de que o sexo é uma força natural que existe anteriormente à vida social e que molda as instituições. O essencialismo sexual é incorporado no saber popular das sociedades ocidentais, as quais consideram o sexo como eternamente

⁹ Em entrevista que integra *Microfísica do Poder*, Michel Foucault explica que se utiliza do termo “dispositivo” para “tenta demarcar, em primeiro lugar, um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos” (FOUCAULT, 1998, p. 244).

imutável, a-social e transhistórico” (RUBIN, 2003, pp. 11-12). Nesse contexto, como constatam Foucault (1988) e Rubin (2003), a sexualidade se configura como produto humano que tem sua legitimidade apenas no casal monogâmico e procriador.

Entretanto, não obstante os dispositivos regulatórios trabalharem para determinar como se deve viver os desejos e os prazeres, novas experiências identitárias são constantemente produzidas no seio de um sistema que, paradoxalmente, investe para enquadrar os sujeitos num regime de normalidade. Nessa perspectiva, Anthony Giddens defende que

[...] a sexualidade tem sido descoberta, revelada e propícia ao desenvolvimento de estilos de vida bastante variados. É algo que cada um de nós tem ou cultiva, não mais uma condição natural que um indivíduo aceita como um estado de coisas preestabelecido. De algum modo, que tem de ser investigado, a sexualidade funciona como um aspecto maleável do eu, um ponto de conexão primário entre o corpo, a autoidentidade e as normas sociais (GIDDENS, 1993, p. 25).

Nesse contexto, em razão de não a considerar como um produto de processos de identificação, as condições de exclusão dos sujeitos, que subvertem a lógica binária e rasuram a heterossexualidade, são produzidas a partir do momento em que os classificam como *diferentes*, por não serem capazes de reiterar as normas (sempre restritivas). É justamente esse “aspecto maleável do eu” que faz com que gays, lésbicas e travestis, por exemplo, constituam o exterior da norma, tornando-se transgressores que serão relegados à invisibilidade e à marginalidade, porque são vistos como incoerentes e descontínuos.

Como os discursos veiculam e produzem relações de poder-saber, não se pode negar também que, não obstante considerar as sexualidades tidas como desviantes como pecado e classificá-las como patologia, é também por meio discursivo que aqueles sujeitos podem falar de si, além de reivindicar espaços e enunciações próprias. No entanto, assim “como o gênero, a sexualidade é política. É organizada em sistemas de poder os quais recompensam e encorajam alguns indivíduos e atividades ao passo em que punem e suprimem outros” (RUBIN, 2003, p. 50). Por isso, pode-se dizer que a sexualidade é um dispositivo regido por diversas estratégias de poder-saber que nos permitirá pensar as personagens santarenianas (suas práticas sexuais e transgressões) como produtos de processos que se inserem e são constituídos em contextos discursivo, histórico e político.

Nesse sentido, a Teoria *queer* torna-se importante como a elaboração teórica da dissidência sexual e da desconstrução das identidades estigmatizadas, posto que “se recusa a enumerar, classificar ou dissecar as sexualidades disparatadas, antes propõe evidenciar os

processos invisíveis que atribuem à perspectiva da normalidade, identificada como a própria razão, o poder de instituir esta designação-julgamento” (MISKOLCI; SIMÕES, 2007, p. 10). Ademais, nesse âmbito teórico, se entende que, se os sujeitos que se distanciam do círculo imaginário da heteronormatividade são considerados transgressores; então ser diferente se torna uma categoria de análise útil, partindo do pressuposto de que “a teoria *queer* investe na diferença como uma forma de perceber o lugar do sujeito e do indivíduo *queer* e os sentidos que gera” (LUGARINHO, 2013, p. 140). Além de denunciar os abusos que se apresentam aos coletivos representativos da invisibilidade, a quem são negadas a voz e o direito de defesa; a teoria *queer* também possibilita ao sujeito se constituir num discurso que se afasta do essencialismo biológico, histórico, social e binário.

Afinal, não se pode esquecer de que gênero, outro marcador de identidade e diferença, de acordo com Joan Scott, refere-se “às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas dos homens e das mulheres” (SCOTT, 1990, p. 7) que culminam na naturalização de “papeis sexuais” e, por consequência, na hierarquização social dos seres humanos. Nesse contexto, Donna Haraway esclarece que o conceito de gênero foi desenvolvido para contestar essa naturalização da diferença sexual em múltiplas arenas de luta, tendo na teoria e na prática feminista meios de “explicar e transformar sistemas históricos de diferença sexual nos quais ‘homens’ e ‘mulheres’ são socialmente constituídos e posicionados em relações de hierarquia e antagonismo” (HARAWAY, 2004, p. 211). Nessa perspectiva, no âmbito dos *Queer Studies*, o pensamento da filósofa Judith Butler é fundamental para nossas reflexões, dentre outros motivos, porque radicaliza ao partir da ideia de que existe uma matriz cultural heteronormativa de produção do sujeito, defendendo, em consonância com aquilo Foucault chamou de “ideal regulatório”, que o “sexo” é normativo,

[...] pois, o “sexo” não apenas funciona como uma norma, mas é parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa, isto é, toda a força regulatória manifesta-se como uma espécie de poder produtivo, o poder de produzir – demarcar, fazer, circular, diferenciar – os corpos que ela controla. Assim, o “sexo” é um ideal regulatório cuja materialização é imposta: esta materialização ocorre (ou deixa de ocorrer) através de certas práticas altamente reguladas (BUTLER, 2001, pp. 153-154).

Nota-se, assim, que a filósofa articula sujeito, corpo e identidade, aproximando o “sexo” do “dispositivo da sexualidade” (FOUCAULT, 1988), suas práticas e discursos regulatórios, para apontar um processo (discursivo) que visa a produzir, por meio da reiteração e da citacionalidade forçadas das normas, a materialidade e a inteligibilidade dos

corpos dentro da cultura. Nesse sentido, sexo e gênero se configuram como efeitos de uma dinâmica de poder em que operam instituições, discursos e práticas para nos constituir como sujeitos. Vale dizer ainda que esse processo de criação de identidades “generificadas” inclui desde as interpelações iniciadoras, a nomeação dos sujeitos, as formas como nos vestimos e gesticulamos até, é claro, o modo como vivemos nossa sexualidade. Por isso, faz-se necessário deslocar nosso olhar para os processos pelos quais se constroem discursivamente as identidades, uma vez que, de acordo com Butler,

[...] a ação do gênero requer uma *performance repetida*. Essa repetição é a um só tempo reencenação e nova experiência de um conjunto de significados já estabelecidos socialmente; e também é a forma mundana e ritualizada de sua legitimação. [...] O gênero é uma identidade tenuemente constituída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma *repetição estilizada de atos*. O efeito do gênero se produz pela estilização do corpo e deve ser entendido, conseqüentemente, como a forma corriqueira pela qual os gestos, movimentos e estilos corporais de vários tipos constituem a ilusão de um eu permanente marcado pelo gênero (BUTLER, 2013, p. 200, grifo da autora).

Ou seja, o gênero não é algo que somos ou criamos voluntariamente. Tido como performativo, ele é sempre prescritivo, tal como ocorre com a interpelação iniciadora “é um menino”, porque exige-se, antecipadamente, que se “faça” seu gênero, de acordo com normas preestabelecidas. Decide-se, assim, sobre um corpo, mesmo antes de o sujeito (neutro) nascer, “atribuindo-lhe um caráter imutável, a-histórico e binário” (LOURO, 2008, p. 15). Por conseguinte, além de ser inscrito previamente num corpo, o gênero precisa designar também o aparato corporal, linguístico e subjetivo por meio do qual os sexos são estabelecidos. Nesse contexto, pode-se ver suas estratégias não só na regulação dos sujeitos, por meio do sistema binário, em que se criam hierarquias e diferenciações entre o masculino e o feminino, mas também por meio da heterossexualidade e da necessidade de coerência entre sexo-gênero-desejo.

Ao se buscar produzir a materialidade e a inteligibilidade dos corpos dentro da cultura, também se pretende definir o que é, ou não, humano e quais corpos importam dentro da matriz cultural por intermédio da qual a identidade de gênero se torna inteligível. Afinal, se “o sexo é uma das normas pelas quais o “alguém” simplesmente se torna viável, é aquilo que qualifica um corpo para a vida no interior do domínio da inteligibilidade cultural”; é fato também que “os corpos não se conformam, nunca, completamente às normas pelas quais sua materialização é imposta” (BUTLER, 2001, pp. 154-155). Logo, apesar dos diversos dispositivos regulatórios e da reiteração obrigatória das normas que constituem o sujeito

inteligível, importa lembrar, em contrapartida, que se tratam também de “recursos a partir dos quais se forjam a resistência, a subversão e o deslocamento” (BUTLER, 2002b, p. 64) das identidades instáveis, movediças e, no limite, indefiníveis.

Conseqüentemente, aos sujeitos que vivem experiências identitárias “em que o gênero não decorre do sexo e aquelas em que as práticas do desejo não ‘decorrem’ nem do ‘sexo’ nem do ‘gênero’” (BUTLER, 2013, p. 39), impõe-se a heteronormatividade, definida por Richard Miskolci como “a ordem sexual do presente, fundada no modelo heterossexual, familiar e reprodutivo, [...] por meio de violências simbólicas e físicas” (MISKOLCI, 2013, pp. 46-47). Tal padrão coercitivo e sistemático, contudo, não só impõe a heterossexualidade compulsória¹⁰, restringindo o desejo¹¹ e práticas sexuais, mas também busca alcançar a todos, tanto os heterossexuais quanto os sujeitos que se relacionam com pessoas do mesmo sexo.

Na verdade, se a patologização da homossexualidade sustentava a heterossexualidade como única forma saudável de vivenciar o desejo e os prazeres; com a heteronormatividade se naturalizam padrões de conduta heterossexuais, independente das formas de sexualidade vivenciadas pelos sujeitos (MISKOLCI, 2007). Desse modo, em razão de buscar organizar vidas por meio de um modelo restritivo e rígido, produz-se uma escala de valores, até mesmo entre aqueles considerados diferentes, já que todos e todas devem instituir performances de gênero apenas masculinas e femininas. Assim, os sujeitos são direcionados a identidades predeterminadas, reguladas e controladas no cerne de uma cultura que insiste em não reconhecer as diferentes performances de gênero e sexuais como inteligíveis.

Ademais, se “os discursos e os sistemas de representações constroem lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar” (WOODWARD, 2013, p. 18), importa salientar que as personagens santarenianas – homossexuais, lésbicas, transexuais, mulheres e homens em situação de prostituição – são compreendidas como sujeitos subalternos, ou seja, como integrantes das “camadas mais baixas das sociedades constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK, 2010, p. 12). Ainda que Gayatri Spivak sustente que essa situação de marginalidade do subalterno, no contexto indiano, é mais arduamente imposta ao

¹⁰ Ainda de acordo com Richard Miskolci, “a prescrição da heterossexualidade como modelo social pode ser dividida em dois períodos: um em que vigora a heterossexualidade compulsória pura e simples e outro em que adentramos no domínio da heteronormatividade” (MISKOLCI, 2007, p. 6).

¹¹ Segundo Braidotti, a partir dos estudos pós-estruturalistas, utiliza-se o termo desejo para “denotar a própria investitura ou a própria história do sujeito numa rede pegajosa de efeitos sociais e discursivos inter-relacionados. Esta rede constitui o campo social enquanto paisagem libidinal (ou afetiva) e também como marco normativo (ou disciplinador)” (BRAIDOTTI, 2004, p. 154, tradução livre/minha).

gênero feminino, posto que a “mulher como subalterna, não pode falar e quando tenta fazê-lo não encontra os meios para se fazer ouvir”(SPIVAK, 2010, p.15), no caso santareniano, é possível ver que os sujeitos gays, lésbicas, trans e pobres (sejam homens sejam mulheres), em sua maioria, pouco podem falar, porque, não obstante tentarem e até fazê-lo, são poucas as vezes que suas vozes são ouvidas e, quando o são, não produzem mudanças no *status quo*.

Nesse sentido, partindo do princípio de que há uma relação singular entre literatura e realidade sócio-histórica, e de que a literatura “reveste-se de um certo significado histórico-cultural, em conexão directa com a sua capacidade para dialogar com a História, com a Sociedade e com a Cultura que a envolve e que enviezadamente a motiva” (REIS, 1997, p. 21), este estudo se apoia “na dialética texto/contexto, levando-se em conta não só o *locus* histórico-cultural de produção como também o de recepção e, evidentemente, a relação estabelecida entre ambos” (COUTINHO, 2006, p. 54). Portanto, com o objetivo maior de comparar, problematizar e estabelecer elos de convergências e divergências no que se refere às questões de gênero, sexualidades e identidades na dramaturgia de Santarém, toma-se como referência textos que foram produzidos tanto durante a ditadura salazarista como depois da Revolução dos cravos.

Assim, pode-se construir não só uma espécie de roteiro diacrônico, já que se trata de peças teatrais produzidas em tempos históricos diferentes, mas também será possível acompanhar o movimento de deslocamento das personagens de um espaço rural e tradicional (em *O pecado de João Agonia*) para a cidade, em meio à modernização urbana. Isso possibilitará explorar as diferentes maneiras com que o dramaturgo dispõe e dá visibilidade, sob diferentes máscaras e em diferentes contextos, a sujeitos representativos da homossexualidade, da lesbianidade, da transexualidade, da prostituição e da marginalidade social.

Antes de apresentarmos o percurso construído de modo a dar conta dos objetivos, importa esclarecer que esse trabalho está dividido em duas partes, cada uma com uma breve Apresentação em que se discute os operadores conceituais utilizados para o estudo do *corpus*. Cada parte contém dois capítulos, identificados como Ato I, Ato II, Ato III e Ato IV, os quais, por consequência, são subdivididos em Cenas. Se, desde o teatro renascentista, adotou-se como norma a divisão das peças em atos, com o intuito de organizar os espetáculos em partes de importância iguais (VASCONCELLOS, 1987), aqui, esta escolha parte do pressuposto de que os sujeitos representativos da homossexualidade, da transexualidade, da lesbianidade e da prostituição compõem um grande espetáculo que poderia ser nomeado com o título dessa tese:

*Com paneleiros, fressureiras, travestis, putas e putos*¹²: gêneros, sexualidades e identidades na dramaturgia de Bernardo Santareno.

Dito isso, na Primeira Parte desse trabalho, intitulada *Da homossexualidade: entre o segredo e a visibilidade*, investiga-se as diferentes configurações discursivas segundo as quais os perfis e os sentidos da homossexualidade são pensados e problematizados no teatro santareniano. No Ato I, trato de *O pecado de João Agonia*, analisando a construção do protagonista como um sujeito predestinado à angústia, ao sofrimento e à dor de ser homossexual, dado que transita por espaços sociais regidos pelos princípios regulatórios da heteronormatividade, dentre eles, as forças armadas e a instituição familiar. No Ato II, por sua vez, dedico-me ao texto dramático *O bailarino*, que também tem como tema principal a homossexualidade. Dividido em três cenas, se aborda a importância de instituições sociais, como a família e a escola, na constituição do protagonista Paulo Ivanov e a relação entre sexualidade e marginalidade.

Nos dois Atos, desta Primeira Parte, a atenção se volta à construção das personagens centrais, buscando discutir e analisar como esses sujeitos problematizam a assunção compulsória de uma identidade de gênero, como a diferença é sustentada pela exclusão e de que formas Santareno denuncia a violência simbólica e social contra os homossexuais. Não menos importante, interessa-nos pensar como João e Paulo, personagens que representam as sexualidades ditas periféricas, ainda que apontem para histórias e trajetórias completamente diferentes, podem ser vistos como uma forma de resistência aos princípios essencialistas que pautam a constituição das identidades. Importa avisar que as personagens estão marcadas ora pelo silêncio e angústia ora pela deriva, e suas respostas às demandas da vida diferem notavelmente.

A Segunda Parte, *Travestis, lésbicas, putas e putos: ou daqueles que não foram convidados para a grande festa*, é constituída de dois Atos que têm como *corpora* os textos integrantes do volume *Os Marginais e a Revolução*, produzido depois do 25 de abril. No Ato III, estudo a experiência identitária transexual no dramátculo *A confissão*. Busca-se, assim, investigar os processos pelos quais a personagem Françoise, desloca gênero, sexualidade e corpo para os domínios da ambivalência, além de analisar como ela problematiza categorias e

¹² O *Dicionário Houaiss* (2009) apresenta alguns significados para a palavra *puto*, dentre eles, 1) homossexual (subst. masculino); 2) indivíduo devasso, sensual; sacana (regionalismo brasileiro) e 3) menino, filho, criança (regionalismo em Portugal). No Brasil, ainda é usado como adjetivo no sentido de “ficar com muita raiva; irritado, furioso, danado” (Ex.: ficou *puto* porque foram à festa sem ele.). Nesse trabalho, utilizo *puto*, ao invés de *michê* ou *garoto* de programa, com o intuito de enfatizar que se trata de *putos de rua* portugueses em situação de marginalidade extrema. Como mostraremos na Cena II, do Ato IV, as personagens precisam roubar, se utilizam de sensualidade e erotismo para conquistar clientes, uma vez que se prostituem com homossexuais, além de demonstrar muita raiva e revolta por se encontrarem naquelas condições sociais.

a assunção compulsória de uma identidade hegemônica. Interessa-nos ainda identificar e analisar a que demandas interpelantes responde em sua trajetória de vida, quais são os investimentos que ela faz e fará para se aproximar do sujeito “mulher” e se, nesse processo de transformação, é representada como um sujeito viável ou como abjeto. Afinal, se Bernardo Santareno cria um representante da Igreja católica que condena a experiência identitária da personagem, reescrevendo, no confessionário, uma dinâmica social que traz em seu cerne o preconceito, a opressão e a humilhação, cabe pensar também quais normas e valores são postos em xeque e em que medida são reiterados em *A confissão*.

O Ato IV é dividido em três cenas. A primeira, *Da lesbianidade como uma potência radicalmente condicionada*, tem como base o texto dramático *Monsanto*, com especial atenção para a experiência identitária da personagem Amélia, mulher pobre e lésbica, que sustenta a si e a seu pai com a prostituição. Uma noite no parque Monsanto com ela, Zé Grilo e Sr. Silva pode até parecer pouco tempo, mas saímos de lá com algumas hipóteses para os seguintes questionamentos: seria a pobreza (classe social), e não a lesbianidade, o motivo fulcral para que Amélia vivesse às margens da sociedade portuguesa? Caso não necessitasse se prostituir, ela teria relações sexuais com homens? Quem é esta mulher, lésbica, prostituta e pobre, que desestabiliza as normas de gênero e as teorias, muitas vezes, estanques e categorizadoras? Importa salientar que tanto a lesbianidade quanto a prostituição são temas complexos e espinhosos, sobretudo em sociedades organizadas nos moldes patriarcais, uma vez que envolvem relações sociais centradas no binarismo de gênero e no controle das sexualidades. Em contrapartida, não se pode negar que há uma potência nessa mulher que, de um lado, rompe com as normas de gênero; e de outro, transita entre sexualidades.

Na Cena II, *Vida breve em três fotografias: ou de como se produz paneleiros, putas, ladrões e assassinos*, os jovens Pedro e Pau-Santo nos levam a pensar sobre prostituição viril, homossexualidade clandestina, a questão colonial, preconceito, violência e pobreza como fatores constitutivos de suas identidades marginais. Considerados perigosos no espaço simbólico santareniano, interessa-nos, pois, não só discutir as questões de identidade, de gênero e de sexualidade inerentes aos sujeitos que compõem o mundo da prostituição masculina, mas também atentar aos processos e às relações de poder que os empurraram para as margens da sociedade.

Por fim, na Cena III, *Da vida agridoce das putas em A confissão e Vida breve*, nos deteremos nas personagens Formiga, jovem prostituta do bairro Intendente, e Françoise, com a finalidade de estudar a prostituição. Em razão disso, não obstante a tendência contemporânea a considerar essa prática social como um trabalho, ainda que não seja um

trabalho qualquer, como nos lembra Olivar (2013); cabe indagar quais são as forças concretas e os antecedentes que as levaram a caírem numa vida tida por alguns como trágica e cruel e, por outros, como fácil? Quais são seus valores, desejos e sonhos? Como encaram, afinal, o comércio erótico-sexual e de que forma as relações de alteridade as inscrevem no mundo da prostituição? Tentaremos, pois, dar conta das condições, causas e consequências da inserção das personagens na prostituição.

Antes do *Epílogo ou dos desfechos sempre provisórios*, importa salientar que esse trabalho é apenas uma das possibilidades de leitura dos textos santarenianos que compõem o *corpus* de pesquisa. Logo, não obstante sua dramaturgia ter me levado “por vezes a querer derrubar os ídolos e a mudar o mundo”, uma vez que apela “às emoções e à empatia” (COMPAGNON, 2009, p. 50), trata-se de um estudo crítico-literário, com pretensões a problematizar e a refletir sobre identidades e diferenças como construções condicionadas pela linguagem, instituições sociais e dispositivos regulatórios, dentre eles, sexualidade e gênero.

Ainda assim, não há como negar que a literatura de Bernardo Santareno possui o potencial de nos “libertar de nossas maneiras convencionais de pensar a vida – a nossa e a dos outros –”, porque desperta nossa consciência histórica a respeito de diferentes marcadores de opressão. Se, por vezes, faz insurgir nossa militância, se outras nos tornam “simplesmente mais sensíveis” (Ibidem) a sujeitos constantemente regulados e constrangidos por diversos dispositivos regulatórios, é porque, não obstante serem de papel/ficção, suas performances questionam a pretensa uniformidade das identidades hegemônicas ao mesmo tempo em que deslocam nosso olhar para as consequências (sociais e subjetivas) de se posicionarem ou serem posicionados do outro lado das normas.

PRIMEIRA PARTE

DA HOMOSSEXUALIDADE: ENTRE O SEGREDO E A VISIBILIDADE

No Estado Novo pode ser-se homossexual, não se pode é dizer. Não se pode dizer a palavra. Aquilo de que não se gosta não se fala e não existe. A regra é esta. A homossexualidade é o segredo que toda a gente sabe, como toda a gente sabe ninguém diz, não precisa. [ANTÓNIO FERNANDO CASCAIS *apud* SÃO JOSÉ ALMEIDA. *Homossexuais no Estado Novo.*]

Desde o nascimento, os sujeitos são educados para se tornarem “gêneros inteligíveis”, ou melhor, para manter “relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo” (BUTLER, 2013, p. 38). Em outros termos, pode-se dizer que somos cerceados por normas regulatórias, reiteradas nos discursos e nas práticas do sistema educacional, da família, da igreja, dos tribunais, do cinema, da literatura, entre outras tecnologias sociais de construção de gênero (DE LAURETIS, 1994)¹³. Logo, a viabilidade dos sujeitos depende da afirmação da heterossexualidade compulsória, uma vez que é considerada a matriz de inteligibilidade social e cultural.

No entanto, ainda que a construção das identidades se dê por meio da diferença, cabe questionar, afinal, se é possível fechar as experiências identitárias em categorias. No que se refere aos sujeitos homossexuais, Peter Fry e Edward MacRae enfatizam que “há tantas maneiras de representar e praticar a homossexualidade quanto há sociedades, épocas históricas e grupos distintos nestas mesmas sociedades [...]” (FRY; MACRAE, 1985, p. 12). Por isso, não se pode estabelecer uma verdade absoluta nem sobre os sujeitos homossexuais nem acerca das práticas a eles relacionados. Eve Kosofsky Sedgwick, por sua vez, ao apontar a noção de identidade *gay* como problemática e alvo de intensa resistência, enfatiza que “não há pessoa alguma capaz de controlar os múltiplos códigos, frequentemente contraditórios, que aparentam veicular informação relativa à atividade e à identidade sexuais” (SEDGWICK, 1990, p. 22). Ao mesmo tempo, faz-se necessário concordar também com Jurandir Freire Costa quando afirma que não faz mais sentido ter como pressuposto a noção de que é possível classificar os indivíduos a partir da expressão de sua sexualidade (COSTA, 1992). Se optarmos por esse viés, sem dúvidas, nos tornaremos cúmplices de um jogo de linguagem que corrobora a repetição de práticas discriminatórias em relação aos sujeitos que se relacionam com outros do mesmo sexo.

Nessa perspectiva, ainda que trate especificamente da “tipologia dos homossexuais da cidade de Salvador (Bahia)”, Luiz Mott esclarece que

do mesmo modo que no *continuum* heterossexual há uma enorme variedade de tipos – indo do machão estuprador e estripador, ao marido que lava pratos, da prostituta da boca-do-lixo à Virgem Maria – assim também, o *continuum* homossexual apresenta igual diversidade. Como vocês, também temos nossos santos, nossos demônios (MOTT, 1987, p. 5).

¹³ De acordo com Teresa de Lauretis, “a construção do gênero ocorre através de várias tecnologias de gênero (p. ex., o cinema e a narrativa) e discursos institucionais (p. ex., a teoria) com poder de controlar o campo do significado social e assim produzir, promover e ‘implantar’ representações de gênero” (DE LAURETIS, 1994, p. 228).

Observamos uma diversidade heterogênea de identidades *gays* no nosso dia a dia, assim como acontece com as experiências identitárias dos sujeitos heterossexuais. Ainda assim, de acordo com Michel Foucault, é preciso considerar que a homossexualidade se trata de uma construção moderna, uma vez que não havia uma categoria de identificação correspondente às relações sexuais entre pessoas do mesmo sexo. Se a área científica crucial nesse processo foi a medicina, em especial, a psiquiatria e a sexologia, então não se pode estranhar que a partir da “caça às sexualidades periféricas” seria gerada uma especificação dos indivíduos que transgrediam as normas de sexo e gênero. Ainda segundo o pensador francês,

o homossexual do século XX torna-se uma personagem: um passado, uma história, uma infância, um caráter, uma forma de vida; também é morfologia, com uma anatomia indiscreta e, talvez, uma fisiologia misteriosa. Nada daquilo que ele é, no final das contas, escapa à sua sexualidade. Ela está presente nele todo: subjacente a todas as suas condutas [...] (FOUCAULT, 1988, p. 50).

Ao ser transformado em espécie, o sujeito que sentia desejo por outros do mesmo sexo terá seu cérebro e seu corpo medidos e escrutinados, porque a noção de homossexual como um tipo identificável de pessoa, que irá emergir na segunda metade do XIX, será definida fundamentalmente em comparação com o sujeito tido como “normal”, o heterossexual. No entanto, se tanto a homossexualidade quanto a heterossexualidade são construções cujos significados dependem de modelos culturais mutáveis; então é possível concordar com Miguel Vale de Almeida (2004), quando afirma que o comportamento homossexual é universal e trans-histórico; enquanto as identidades homossexuais só se desenvolvem em condições históricas específicas.

Marito Pecheny, ao adotar a noção ampla de Kenneth Dover, em *Homosexualité grecque* (1982), define a homossexualidade como “a tendência a buscar prazer sensual mediante contatos físicos com pessoas do mesmo sexo mais do que com pessoas do sexo oposto” (PECHENY, 2005, p. 132, tradução minha)¹⁴, sem que se definissem as identidades dos cidadãos da Grécia antiga. Jurandir Freire Costa (1992), por sua vez, se utiliza do conceito homoerotismo para desconstruir as concepções que veem a homossexualidade como uma experiência identitária fixa e engessada, capaz de limitar o indivíduo a uma posição de sujeito predeterminada e subjugada devido ao determinismo sexual.

¹⁴ “[...] la tendencia a buscar placer sensual mediante contatos físicos con personas del mismo sexo más que con personas del sexo opuesto” (PECHENY, 2005, p. 132).

Levando em consideração seu uso no campo teórico, Costa esclarece que prefere a noção de homoerotismo a de “homossexualismo” ou homossexualidade, em virtude dos seguintes aspectos:

primeiro, porque exclui toda e qualquer alusão à doença, desvio, anormalidade, perversão etc., que acabam por fazer parte do sentido da palavra “homossexual”. Segundo, porque nega a ideia de que existe algo como “uma substância homossexual” orgânica ou psíquica comum a todos os homens com tendências homoeróticas. Terceiro, enfim, porque o termo não possui a forma substantiva que indica identidade, como no caso do ‘homossexualismo’ de onde derivou o substantivo ‘homossexual’ (COSTA, 1992, pp. 21-22).

A abertura dada por essa noção é imprescindível, não só porque nos leva a problematizar a ideia de que existe um tipo específico de sujeito designado pelo substantivo “homossexual”; mas também porque o vocábulo homoerotismo faz referência “à possibilidade que têm certos sujeitos de sentir diversos tipos de atração erótica ou de se relacionar fisicamente de diversas maneiras com outros do mesmo sexo biológico” (Ibidem, p. 22). Vale dizer ainda que, consoante Costa, a vantagem teórica do uso da noção de homoerotismo é de ordem histórica, uma vez que as palavras “homossexualismo” e “homossexual” estão excessivamente comprometidas com o contexto médico, psiquiátrico e sexológico, conforme também nos mostra Foucault (1988). Não podemos nos esquecer ainda de que a homossexualidade integra, até 1973, a lista de doenças da Associação Americana de Psiquiatria, sendo retirada da lista internacional de doenças da Organização Mundial de Saúde apenas em 1993, devido às pressões dos movimentos homossexuais (FRY; MACRAE, 1985). Justamente pelos motivos apontados até aqui, Jurandir Freire Costa lista uma terceira razão para se utilizar tal termo, ao invés de “homossexualismo”: combater o preconceito e a discriminação que permeiam a linguagem e o sistema de nomenclatura.

Em virtude disso, José Carlos Barcellos enfatiza que Costa pensa homoerotismo como discurso que se articula a partir de inúmeras práticas sociais e vivências pessoais, as quais nos permitem, enquanto discurso, empreender “uma abordagem do tema muito produtiva, iluminadora e, eventualmente, libertadora” (BARCELLOS, 2006, p. 14). No entanto, é preciso considerar também que o substantivo homossexualidade tem hoje “uma aplicação e um uso muito mais amplo e dinâmico, [porque] tende a dar conta de uma condição humana e de uma orientação sexual, não estando inclusive arraigado a uma historicidade em que a doença e a discriminação sejam noções expressas intrinsecamente” (INÁCIO, 2002, pp. 64-65). Logo, se o conceito apresentado por Jurandir Freire Costa refere-se a uma gama de situações previstas dentro do campo da psicanálise, Emerson da Cruz Inácio afirma que

aquele é importante na relação entre Estudos Gays e Lésbicos com os Estudos Literários, porque também “evoca toda a historicidade ligada à palavra homossexualismo, relacionando-a como prática ideologicamente interdita pela sociedade patriarcal e masculina” (INÁCIO, 2002, p. 65), inclusive na literatura.

Nessa perspectiva, importa, ainda que rapidamente, chamar a atenção para o termo *estigma*. Erving Goffman informa que, na Grécia, tal termo fazia referência a um signo corporal que era inscrito no corpo de um indivíduo, marcando-o (física e moralmente) como desonrado e defeituoso. Em razão disso, tais sujeitos deveriam ser evitados, a qualquer custo, principalmente em locais públicos. Já no século XX, Goffman irá ressignificar a palavra *estigma* para se referir “a um atributo profundamente depreciativo” que torna os sujeitos vulneráveis ao preconceito, à discriminação, à violência, independente do *status* social ou das qualidades daqueles que são estigmatizados (1988, p. 6). Ainda que Goffman apresente três tipos distintos de condições estigmatizantes¹⁵, nesse momento, interessa-nos aquelas que sinalizam para “as culpas de caráter individual, geralmente relacionadas ao comportamento dos sujeitos, tais como as paixões tirânicas ou não naturais, crenças falsas e rígidas, vícios e homossexualidade” (Ibidem, p. 7). Nesses casos, o vocábulo *estigma* ocultará uma dupla perspectiva, uma vez que o sujeito estigmatizado pode ser visto como desacreditado ou como desacreditável. No primeiro caso, a característica distintiva do indivíduo já é conhecida ou evidente; enquanto no segundo, ela não é nem conhecida pelos integrantes de seu círculo social nem se tem conhecimento prévio, como pode ser o caso, por exemplo, dos homossexuais. Em todos os casos, contudo, os sujeitos lidarão com situações em que a tensão será predominante: se os desacreditados precisam lidar com a tensão gerada no convívio social; os desacreditáveis, por seu turno, irão manipular as informações sobre seu estigma.

No entanto, apesar de os sujeitos homossexuais serem constituídos como diferentes, é possível perceber que há, na contemporaneidade, um grande investimento para trazê-los para o centro: seja com a chamada “indústria rosa”, que “[...] tornou-se um negócio visivelmente rentável, permitindo a criação e desenvolvimento de produtos culturais específicos, de uma imprensa própria, de bares, discotecas, saunas, hotéis, *sex-shops* etc., bem como a ampliação do circuito turístico gay internacional” (SANTOS, 2003, p. 338); seja nas novelas, séries televisivas e filmes com suas personagens, quase sempre, caricatas.

¹⁵ Segundo Erving Goffman, as outras duas condições estigmatizantes são “as abominações do corpo (deformidades físicas) e os estigmas tribais (de raça, nação e religião, que podem ser transmitidos de geração em geração, contaminando todos os integrantes de uma família)” (GOFFMAN, 1988, p. 7).

Mas a que preço ocorre essa “inclusão” no seio de uma sociedade heterossexista? Se em alguns espaços já se aborda, problematiza-se, politiza-se tanto quanto se espetaculariza toda e qualquer identidade *queer*, pode-se entender “a legitimação dos homossexuais como minoria normalizada” como uma vitória? Ou “como uma perpetuação do regime social que sustenta dominações, hierarquias e exclusões”? (SEIDMAN, 1997 *apud* JIMÉNEZ, 2002, p. 18). Será que não “sai do armário” apenas quem não quer? E mais, fechar-se em uma identidade não seria uma outra forma de revalorizar, por outros meios, os velhos sistemas classificatórios?

Sem dúvida, tais questões não são simples. Se antes o sujeito era lançado às margens, sabe-se também que há estratégias para “resgatá-lo” para o centro e enquadrá-lo, visando, por fim, a fazê-lo reiterar as mesmas normas que o expulsaram para os becos escuros das cidades, para o sexo rápido e às escondidas, para a não enunciação de sua singularidade. Talvez, independente das consequências, seja esse o objetivo: fazer parte da normatividade como identidade e não como diferença. Nesse sentido, é preciso considerar que

não existe nenhum ‘eu’ que possa se separar totalmente das condições sociais de seu surgimento, nenhum ‘eu’ que não esteja implicado em um conjunto de normas morais condicionadoras, que, por serem normas, têm um caráter social que excede um significado puramente pessoal e idiossincrático (BUTLER, 2015, p. 18).

Se não há como a constituição do sujeito ocorrer fora de um conjunto de normas e referenciais morais e sociais, a depender do contexto sócio-histórico, reiterar os dispositivos regulatórios de gênero pode se configurar como uma saída para a abjeção, já que a violência física e psicológica, a hostilidade, a exclusão e a injúria contra os homossexuais ainda são comuns, suscitando perseguições e até apedrejamentos em pleno século XXI. Devido à aversão, ao preconceito e à discriminação contra pessoas LGBTs¹⁶, é fato também que, quando a indesejada homofobia¹⁷ chegar, o sujeito gay será designado “[...] como inferior ou anormal;

¹⁶ Trata-se de “acrônimo de lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais. Eventualmente algumas pessoas utilizam a sigla GLBT, ou mesmo LGBTTT, incluindo pessoas transgênero/*queer*. [...] Em Portugal também tem se utilizado a sigla LGBTTTQI, incluindo pessoas *queer* e intersexuais. Nos Estados Unidos, por sua vez, se encontram referências a LGBTTTQIA (lésbicas, gays, bissexuais, transgêneros, travestis, transexuais, *queer*, intersexuais e assexuais)”, de acordo com Jaqueline Gomes de Jesus (2015, p. 102)

¹⁷ Segundo Daniel Borrillo (2010, p. 13), “a homofobia é a atitude de hostilidade contra as/os homossexuais; portanto, homens e mulheres. Segundo parece, o termo foi utilizado pela primeira vez nos EUA, em 1971; no entanto, ele apareceu nos dicionários de língua francesa somente no final da década de 1990: para *Le Nouveau Petit Robert*, ‘homofóbico’ é aquele que experimenta aversão pelos homossexuais; por sua vez, em *Le Petit Larousse*, a ‘homofobia’ é a rejeição da homossexualidade, a hostilidade sistemática contra os homossexuais”. Entretanto, o estudioso esclarece que a homofobia não pode ser reduzida apenas à rejeição irracional e ao ódio em relação a gays e lésbicas, uma vez que se trata de “uma manifestação arbitrária que consiste em designar o

por sua diferença irreduzível, ele é posicionado a distância, fora do universo comum dos humanos” (BORRILLO, 2010, p. 13), como se sua vida não importasse.

Em Portugal, por exemplo, São José Almeida é categórica quando afirma que, desde a Primeira República, “as relações sexuais e afetivas entre pessoas do mesmo sexo eram vistas como uma prática estigmatizada e estigmatizante, que lançava, sobre quem as praticavam, o anátema de doença e perversão” (ALMEIDA, S., 2010, cap. 1¹⁸). Por isso, e em razão de serem criminalizados de 1912 a 1982¹⁹, os sujeitos tidos como homossexuais, que caíssem nas malhas da polícia portuguesa, eram internados, espancados e humilhados. A mudança, que surge apenas oito anos após a revolução democrática de 1974, leva em consideração que o direito penal tem como princípio “a proteção da liberdade de determinação e a autenticidade da expressão sexual das pessoas, e não a tutela da moralidade sexual”. Com isso, “o novo Código Penal deixa de criminalizar condutas sexuais livremente praticadas por adultos, na privacidade” (SANTOS, 2003, pp. 347-348), dentre elas, a prostituição, o adultério e a homossexualidade.

Por outro lado, na época em que Santareno produziu grande parte de sua dramaturgia, a homossexualidade, além de ser considerada um “crime contra os costumes”, também era vista como pecado, em razão do forte poder ideológico da Igreja católica em Portugal. De acordo com Ana Cristina Santos, essa instituição “[...] há muito se habituou a definir as fronteiras entre o socialmente desejável e o moralmente condenável, e é entre estes dois polos que se disputa o jogo da emancipação sexual” (2003, p. 350). Por isso, a moral religiosa que buscava (e ainda tenta) impedir a emancipação da mulher, também não reconhecia os homossexuais como sujeitos, nem os direitos LGBTs. Na verdade, quem vivia relacionamentos homossexuais era visto pelo Estado e pela Igreja como uma figura assimilada à vadiagem ou como aquele que se entregava aos vícios “contra a natureza” (BASTOS, 1997).

outro como contrário, inferior ou anormal [...]”. Nesse sentido, Leandro Colling problematiza o conceito e seu uso. Ao considerá-lo controverso, explica que “a ideia de fobia está, queiramos ou não, dentro do campo das patologias, quando, na verdade, a homofobia deve ser tratada como “um problema social/cultural”. Ademais, Colling chama a atenção para o fato de no Brasil seu uso ficar restrito a uma identidade, “isto é, a homossexuais masculinos, invisibilizando a multiplicidade de outros sujeitos e suas identidades. Isso fez surgir novos conceitos, tais como lesbofobia, bifobia, travestifobia, transfobia” (COLLING, 2015, p. 23). Aqui, utilizar-se-á o termo homofobia e seus derivados, levando em consideração o *corpus* e as especificidades das personagens santarenianas.

¹⁸ O livro foi adquirido na livraria WOOK, em formato ebook. De acordo com a central de atendimento do site, “ao contrário dos ebooks disponibilizados no formato de PDF’s, em que o texto não sofre alterações, e está definido por páginas digitais, no formato de leitura para o WOOK Reader isso não acontece, porque se busca adaptar o texto à preferência de leitura (tamanho e tipo de letra, p. ex.)”. Em razão disso, as citações diretas estarão entre aspas, seguidas do capítulo, para melhor se adequar às normas da ABNT.

¹⁹ Sobre o estatuto da homossexualidade, São José Almeida ainda nos informa que a primeira lei que criminaliza a prática de atos “contra a natureza” em Portugal é de 1912, passando a integrar o Código Penal em 1954, onde permaneceu até 1982 (ALMEIDA, S., 2010).

Por consequência, ao se reduzir a homossexualidade apenas ao ato sexual, os sujeitos também eram classificados como perversos e viciosos, como se não fosse possível estreitarem relações de afetividade e amor.

Talvez, por isso, São José Almeida ainda afirme que, não obstante a história das homossexualidades ser constituinte da história de todo e qualquer país, em Portugal “parte dessa história está apagada, esquecida e ignorada, [...] sob o manto de chumbo da hipocrisia”, atitude que se amplia até os anos de 1970 e domina as mentalidades até 1980, o que terá influência marcante até os dias de hoje (ALMEIDA, S., 2010, Introdução). Especificamente no contexto do Estado Novo, António Fernando Cascais ainda informa que até se poderia ser homossexual, “não se pode é dizer. Não se pode dizer a palavra. Aquilo de que não se gosta não se fala e não existe. A regra é esta. A homossexualidade é o segredo que toda a gente sabe, e como toda a gente sabe ninguém diz, não precisa” (CASCAIS *apud* ALMEIDA, S., 2010, cap. 1). Além disso, em Portugal, havia uma diversidade de tratamento, a depender da classe social, uma vez que, enquanto para os sujeitos da elite e das aristocracias do regime existia um sentimento de permissividade, porque tinham *status* social e dinheiro; para os homossexuais das classes mais baixas, restava a polícia de costumes que perseguia e armava ciladas, posto que era comum os agentes da PIDE tentarem “engatar” homossexuais no “urinol público” do Rossio, em Lisboa, para depois os prenderem. Em seguida, eles “eram enviados para a prisão de Caxias, no concelho de Oeiras. Outros ainda iam parar ao Asilo da Mitra, na zona de Xabregas, em Lisboa, onde viam seu cabelo ser raspado, além de serem obrigados a usar vestes às riscas”. Tal como “os pedintes que eram apanhados nas ruas, os homossexuais também eram considerados a escória da sociedade”, relata António Serzedelo (2016, *on-line*), importante ativista português da causa LGBT.

No campo artístico, por sua vez, a abordagem de sujeitos homossexuais pode estar a serviço tanto da reiteração das normas de gênero, legitimando a discriminação, a estigmatização e a homofobia, quanto do desejo por mudanças sociais. Logo, se alguns artistas reinscrevem experiências identitárias “marcadas” pela diferença, como singulares, ora promovendo debates contra a marginalidade ora minando posicionamentos políticos, religiosos e socioculturais; outros condenam a homossexualidade, porque estigmatizam qualquer possibilidade de afeto e amor entre iguais. Esta última perspectiva, por exemplo, irá permear as configurações do tema presentes na literatura portuguesa produzida até o final do século XIX, porque, ao se adotar uma noção identitária essencialista dos sujeitos, as relações homossexuais são retratadas como vício, perversão ou “doença”.

Em *O Barão de Lavos* (1891), por exemplo, Abel Botelho (1855-1917) recria a relação amorosa entre o barão, um aristocrata casado, e Eugênio, um efebo, explorando amplamente a ideia de degeneração moral da personagem central como sintoma do declínio da instituição familiar (BARCELLOS, 2006). De acordo com Mário César Lugarinho (2001, p. 164), em razão de estar inserida no Naturalismo, a “narrativa fundadora da representação da homossexualidade explícita em língua portuguesa” tem sua base na condenação e na estigmatização da homossexualidade, como perversão e doença, além de reiterar estereótipos sociais.

Assim, se a produção de Botelho vem em defesa da matriz cultural heteronormativa, tal qual a mentalidade portuguesa da época; é fato também que, no século XX, outros sujeitos ousaram ir além, rasurando normas de conduta e códigos, inclusive literários. Entretanto, no que se refere à existência de uma literatura voltada para a expressão da homossexualidade no contexto lusitano, Eduardo Pitta irá, antes de tudo, diferenciar a literatura dita homossexual da literatura gay. Nesse sentido, aponta que a primeira “reflete sensibilidades e experiências isentas de sentido político pré-determinado”, enquanto a segunda “não dispensa nunca o lastro ideológico” (PITTA, 2003, pp. 28-29). Ainda, nas suas palavras, em Portugal, não se produziu uma literatura gay,

o que sempre houve é literatura feita por homossexuais, a qual, com carga erótica ou sem ela, não tem sido coutada de escritores homossexuais. Jorge de Sena era heterossexual²⁰ [...] [Por outro lado], por parâmetros razoáveis, não identifico nenhum escritor português gay, embora na obra de alguns seja possível encontrar contornos de cultura gay. Como atrás vai dito, é o caso de António Franco Alexandre, Joaquim Manuel Magalhães, Armando Silva Carvalho, Luís Miguel Nava e Frederico Lourenço (Ibidem, p. 29).

Para justificar seu ponto de vista, Pitta afirma que a falta de uma perspectiva que tenda para um “afunilamento da questão homossexual” torna-se um problema perceptível nas obras literárias portuguesas que tratam da temática. De acordo com o poeta e ensaísta, isso ocorre porque a produção literária portuguesa não aborda aspectos como: a exclusão dos *outsiders* da *nação gay* (homossexuais não-militantes, aqueles que não seguem o padrão de normalidade gay etc.); a cultura gay e sua íntima associação a um estatuto econômico, além de não se

²⁰ São José Almeida, por meio dos testemunhos de António Serzedelo e António Fernando Cascais, aponta que, durante o Estado Novo, “era comum homossexuais se casarem e terem filhos, obedecendo ao cinismo social, para, depois, viver a homossexualidade de forma clandestina. Dois exemplos paradigmáticos desse comportamento foram o jornalista e escritor Guilherme de Melo (1931-2013) e o escritor Jorge de Sena (1919-1978). Melo viveu um casamento canônico de fachada, que foi anulado pela Santa Sé, em 1960, porque não foi consumado. Sena, por sua vez, se diz que tinha um comportamento aparentemente bissexual, com uma vida dupla, porque manteve um casamento com filhos, a par das relações homossexuais mais ou menos clandestinas” (ALMEIDA, S., 2010, cap. 1).

mostrar “excessivamente preocupada com padrões de normalidade” nem ser inimiga declarada do *kitsch*. Ao invés disso, na literatura produzida em Portugal, “as representações da homossexualidade no espaço público têm se cristalizado entre jogos de sedução” (PITTA, 2003, pp. 30-31), porque os escritores homossexuais não investem na “superação semântica da identidade do desvio” (TREVISAN, 2004), detendo-se muito mais em configurações literárias estereotipadas, ou idealistas e representativas de um desejo de fuga da realidade.

Sobre a inexistência de uma cultura gay em Portugal durante a ditadura salazarista, alguns estudiosos concordam com Pitta, dentre eles, António Fernando Cascais e São José Almeida. A jornalista portuguesa, por exemplo, chama a atenção para o romance autobiográfico, *A sombra dos dias*, de Guilherme de Melo, como precursor de uma literatura e uma cultura gay nas terras lusitanas. Ao tecer-lhe diversos e calorosos elogios, Almeida ainda sugere quais aspectos deveriam integrar este tipo de produção literária:

[nessa obra] é assumida a homossexualidade de forma explícita, sem subterfúgios e com carácter de identidade de género e de estatuto gay inédito à época em Portugal. É um dos poucos momentos precursores de um caminho que poderá vir a ser uma literatura *gay* e até uma cultura *gay* em Portugal. De uma candura e desassombro absolutos. Com momentos de profundo erotismo. É um grito de identidade (ALMEIDA, S., 2010, cap. 1).

No entanto, se, de um lado, não havia possibilidades de se constituir uma cultura ou uma identidade gay durante o Estado Novo, uma vez que era perigoso, inclusive, se dizer homossexual; por outro lado, é preciso considerar que uma cultura e uma identidade precisam de certos alicerces para se constituírem e se (a)firmarem. Nessa perspectiva, pode-se dizer que Guilherme de Melo, conhecido como uma das primeiras figuras públicas a se assumir publicamente, pôde agir, atuar e provocar toda uma sociedade com seu livro, também porque vivia em outro momento histórico português. Afinal, estamos falando de um livro que foi publicado em 1981, após o fim da ditadura salazarista, ainda que um ano antes de a homossexualidade deixar de ser crime em Portugal, juridicamente. Por outro lado, é preciso ver, por exemplo, o caso de António Botto (1897-1959), poeta modernista que teve parte de sua produção literária apreendida e censurada, porque era considerada obscena e imoral. Parece-me que assumir a homossexualidade e ousar cantar o amor (até então inefável) em algumas de suas poesias (*gays*) traz tanto o lastro expressivo dos sentimentos quanto um fundamento ideológico por pequeno que seja, principalmente porque estamos tratando de um escritor que produziu sua obra durante o regime ditatorial, ainda que parte de sua produção tenha sido publicada posteriormente à instalação do Estado Novo.

O poema abaixo, por exemplo, é de autoria de Botto: o “primeiro escritor a assumir que era gay entre os intelectuais da época”, de acordo com Fernando da Costa; aquele que “pode ser visto como a primeira personagem *queer* portuguesa”, consoante Anna Klobucka (*apud* ALMEIDA S., 2010, cap. 4); e, por fim, do sujeito que sofreu diversas consequências por suas escolhas, dentre elas, ser alvo de sátiras, ser expulso da função pública, em 1942, por carecer de idoneidade moral e morrer em extrema pobreza no Brasil (ALMEIDA S., 2010; PITTA, 2003). Ei-lo:

Não. Beijemo-nos, apenas,
Nesta agonia da tarde.
Guarda –
Para outro momento,
Teu viril corpo trigueiro.

O meu desejo não arde
E a convivência contigo
Modificou-me – sou outro...

A névoa da noite cai.

Já mal distingo a cor fulva
Dos teus cabelos – És lindo!

A morte
Devia ser
Uma vaga fantasia!

Dá-me o teu braço: – não ponhas
Esse desmaio na voz.

Sim, beijemo-nos, apenas!
– Que mais precisamos nós?
(BOTTO, 1999, p. 11).

É óbvio que as demandas que percorrem seu texto é a do amor, não mais regido por regras e autoridades, a não ser as do sujeito. Ao mesclar poesia e erotismo, tem-se um discurso poético gay que pode ser observado não só pelas marcas do sujeito lírico, que se enuncia, se transforma no decorrer da relação, contempla e elogia o outro; mas também pela evocação da beleza, o convite à entrega. Chama-me atenção ainda o fato de Botto se afastar do estereótipo produzido a partir da ênfase que se dá apenas à sexualidade das personagens, já que nesse poema nos deparamos com o deleite da presença do outro, o afeto e o desejo de eternizar aquele encontro, enquanto a névoa da noite caía. Para tanto, era preciso apenas que se beijassem. O “viril corpo trigueiro” guarda-se para outro momento, é claro.

Retornando ao argumento de Eduardo Pitta, de que não se produziu uma literatura gay em Portugal, parece-me que não só a produção de escritores como António Botto, mas também os posicionamentos de outros estudiosos o rebatem. Mário César Lugarinho, por exemplo, afirma que

nasce, no século XX português, uma poesia *gay* que, ao tematizar relações amorosas, estabelece uma identidade entre o sujeito desejante masculino e o objeto desejado também masculino. E, mais tardiamente, a poesia *queer*, fundada sobre um sujeito politicamente comprometido que reivindica a sua diferença e o seu lugar na História. Entre uma e outra, polos dos discursos sobre/da homossexualidade no Ocidente, existe uma via percorrida por alguns poetas que constroem uma poética singular, baseada no ocultamento e no desvelamento da identidade através da descoberta do outro (LUGARINHO, 2002, p. 179).

É possível entender que Lugarinho esteja pensando a partir da perspectiva adotada pelos escritores na construção do eu lírico e do discurso homoerótico presentes na poesia portuguesa. Por isso, para exemplificar, o professor e pesquisador brasileiro aponta as obras de Fernando Pessoa, com o procedimento da heteronímia, e de Mário de Sá-Carneiro, que têm a alteridade como tônica, como aquelas que inauguraram a poesia *gay* portuguesa; enquanto que, nos anos da década de 1970, uma consciência *queer* emerge, ainda que lentamente, nas poéticas de Luís Miguel Nava, Gastão Cruz, Joaquim Manoel Magalhães e Al Berto.

Dito isso, penso ser mais produtivo uma maior flexibilização acerca da classificação das obras que têm como tema a homossexualidade, pensando inclusive nos contextos em que foram produzidas, nas possibilidades oferecidas e nos dispositivos de censura. Nesse sentido, cabe aqui fazer coro com João Silvério Trevisan quando questiona: “haveria regras diferenciadas e padrões específicos para representar a vivência homossexual nas artes?” Diferenciá-las em literatura *gay*, homossexual ou *queer* não é mais uma forma de impor à arte “características esteticamente peculiares” ou uma espécie de “genética erótica”? Ora, a meu ver, é muito arriscado tentar fechar a produção literária (qualquer que seja) em categorias estanques, ainda que se façam exceções aqui e acolá. Assim como Trevisan, parece viável falar de “literatura homoerótica enquanto nascida do ponto de vista da temática homossexual ou mais precisamente uma *literatura de temática homoerótica*” (TREVISAN, 2002, pp. 164-165), em contraponto a uma “literatura de entretenimento” e à literatura que atende à moda do politicamente correto.

Como veremos, a dramaturgia de Bernardo Santareno não se fez “espelho daquele interminável *bal masqué*” (PITTA, 2003, p. 31) nem tendeu para a inverossimilhança, tão criticada por Trevisan (2002), principalmente, porque os textos dramáticos que tratam da

homossexualidade trazem à tona tanto a vertente existencial de suas *dramatis personae* quanto o componente social, uma vez que suas experiências identitárias põem em causa o lugar a que pertencem e em que se inserem, dentro da coletividade (REBELLO, 1991). Bernardo Santareno é um escritor politicamente comprometido com as causas gays, lésbicas e trans. Afinal, como é possível negar que, em seus textos dramáticos, não apenas se encontra muito do Portugal opressor, lado a lado com sujeitos que sofrem terríveis consequências em razão de serem classificados como diferentes; mas também problematizam seu (não) lugar na História, nos discursos sociais, políticos, culturais, científicos e religiosos?

Por isso, reparo a ausência da obra e do dramaturgo, focos desta investigação nos estudos de Pitta (2003) e de São José Almeida (2010), nem que fosse para criticar sua abordagem da temática. Não obstante nos informar que, durante o Estado Novo, a homossexualidade quase não existia como temática nos palcos dos teatros, a jornalista peca quando corrobora, por exemplo, a informação do crítico teatral Tito Lívio de que as únicas exceções foram as encenações de *Exercício para cinco dedos*, em 1966, e nos anos de 1970, *Ecos*, com base nas obras de Petter Shaffer (ALMEIDA, S., 2010, cap. 10). Não se pode esquecer que Bernardo Santareno escreveu os dois *textos dramáticos de temática homoerótica* que serão objetos de estudo, *O bailarino* (1957) e *O pecado de João Agonia* (1961), na vigência plena do Estado Novo. O primeiro foi apenas publicado em livro em 1957; enquanto o segundo foi proibido e censurado no mesmo ano de publicação, sendo encenado pela primeira vez em 1969, no Teatro Capitólio, pela Companhia do Teatro Nacional²¹. Ademais, se as ações da censura buscavam impedir o acesso do público ao que era considerado subversivo e perigoso; então não é de se estranhar que a liberação dos espetáculos ocorresse muito tempo depois, quando já não surtiriam o efeito desejado no momento de sua criação.

De fato, Santareno não produziu uma dramaturgia de entretenimento, porque ele não só expõe certos comportamentos interiorizados pela sociedade portuguesa, como também cria personagens que põem em crise o sistema binário de gênero, a heterossexualidade compulsória, assim como denunciam que a constituição identitária é constrangida constantemente. Se, de um lado, as vias escolhidas são as trajetórias de sujeitos que se configuram, ao mesmo tempo, como ambíguos, marginalizados, fragilizados, estigmatizados e

²¹ Devido a seu posicionamento político perante o regime do Estado Novo, voltando-se para seus contemporâneos e assumindo sua responsabilidade de militante na sociedade (LOPONDO, 2000), Santareno viu não só a montagem de *O pecado de João Agonia* ser censurada, mas também a de *A promessa*, produzida pelo Teatro Experimental do Porto, em 1958, que foi retirada de cena três dias após a estreia, devido à atuação da censura, à pressão dos meios católicos e aos ataques desencadeados pela imprensa reacionária (REBELLO, 1987). Além disso, *António Marinheiro*, *O Duelo* e *Anunciação* e, anos depois, *O judeu*, *O inferno* e *A traição do Padre Martinho* também foram cesurados, tendo suas encenações proibidas (REBELLO, 1977).

rechaçados socialmente; de outro, também se problematizam as concepções que veem a sexualidade como expressão identitária fixa e engessada, capaz de limitar o indivíduo a uma posição de sujeito predeterminada e subjugada devido ao determinismo sexual (COSTA, 1992). Desejo de intervir para ressignificar os fatos sociais? Talvez, dado que Santareno investe em sujeitos que são marcados pela diferença, justamente porque não se enquadram nas normas de gênero e sexualidade.

Consequentemente, os homossexuais discerníveis em seu teatro parecem circular pelas sombras das prisões, dos guetos, à deriva, porque se deslocam para vivenciarem uma sexualidade condenável. Em razão disso, se os poderes políticos e religiosos privilegiavam identidades-portuguesas-imutáveis, Santareno parece, ao modo nietzschiano, escavar os “baixos fundos” (FOUCAULT, 1997), sem ignorar, é claro, que os homossexuais não têm ao alcance da mão a identidade, a história e a cultura em que foram educados, constituídos e tampouco legitimados. Pelo contrário, são expostos a uma cultura preconceituosa antes mesmo de terem consciência de sua inteligibilidade cultural, conforme salienta Eve Sedgwick (1990). Se a constituição de uma identidade depende de recursos sociais e discursivos, das condições sócio-políticas, inexistentes no Estado Novo, então se justifica também seu desejo de ir na contramão, detendo-se no fortuito, no esquecido, ou melhor, naqueles que, se não podiam existir, muito menos poderiam falar. Escava e, em meio à poeira, Santareno mantém os olhos bem abertos para o medo e o sofrimento de sujeitos que se distanciavam do ideal lusitano, heterossexual e católico.

Nesse sentido, antecipo que a obra de Bernardo Santareno focaliza as diferenças para apontar como a identidade está vinculada tanto às condições sociais e materiais quanto às subjetivas. Contudo, no que se refere aos sujeitos homossexuais, não só em sua dramaturgia,

[...] é preciso ter em mente que a diversidade de desejos, identidades e práticas homoeróticas é muito grande. Por isso mesmo, não se pode ter a pretensão de situá-los num espaço ou num tempo homogêneos. Pelo contrário, para captar esse amplo espectro em suas diferentes configurações, é preciso respeitar a especificidade dos tempos, espaços e articulações das experiências histórico-culturais do homoerotismo (BARCELLOS, 2002, p. 130).

Se ainda hoje, a cada revelação de corpos, identidades e vivências para além das normas socialmente impostas, muitas vezes, o preço a pagar é o rechaço social, a discriminação, a estigmatização e a morte; ser *diferente*, nesse sentido, possibilitará observar os abusos da ciência, da religião, além de apontar para a insistência social em manter no

domínio da invisibilidade todos aqueles que não se enquadram na heteronormatividade. Se, a partir desse padrão, impõe-se uma única forma de vivenciar a sexualidade, orientada por aspectos biológicos, também se atribuem papéis sociais rígidos aos sujeitos. Por isso, além dos pressupostos teóricos apresentados até aqui e aqueles que serão disseminados nas análises do *corpus*, outros conceitos como os de “segredo” ou de “armário”, pensados no âmbito de uma teoria da cultura a partir da dramaturgia santareniana, podem ser extremamente rentáveis para este trabalho.

No caso do “segredo”, Marito Pecheny, em *Identidades discretas*, ao estudar os modos pelos quais se estrutura a sociabilidade dos sujeitos homossexuais, aponta que “a homossexualidade constitui um segredo fundante da identidade e das relações pessoais dos indivíduos homossexuais” (PECHENY, 2005, p. 131, tradução minha)²². Na verdade, em virtude de o segredo ser uma forma de relação social, ele está sempre carregado de tensão e manifesta uma tendência a revelar-se a qualquer momento²³. Junto com esse aspecto fundamental para a trajetória dos sujeitos gays, importa também a articulação teórica com a metáfora do “armário”, forjada por Eve Sedgwick (1990), já que é visto como uma estrutura mestra na construção das identidades homossexuais e que melhor sintetiza a opressão gay no século XX.

Em termos performáticos, o “armário” é uma forma de regulação das relações homossexuais que garante privilégios aos heterossexuais, porque mantém a ordem heterossexista, suas instituições e seus valores. Por isso, não diz respeito apenas àqueles que fogem à norma, mas também aos sujeitos inteligíveis que usufruem do privilégio de viver suas relações afetivas abertamente. Por ser uma estrutura que esconde e, ao mesmo tempo, expõe a homossexualidade, “viver no armário” é também se encontrar preso a uma economia discursiva em que o silêncio e a fala, o jogo entre dizer e não dizer, saber e não saber, o implícito e o explícito se entrecruzam. Consoante Barcellos (2006), esse jogo aponta para complexas configurações entre identidade, subjetividade, verdade, conhecimento e linguagem, que têm profundas ressonâncias na vida social e psíquica dos sujeitos.

²² “[...] la homosexualidad constituye un secreto fundante de la identidad e y las relaciones personales de los individuos homosexuales” (PECHENY, 2005, p. 131).

²³ De acordo com o cientista político francês, este processo se dá de três formas típicas: 1) a revelação, que implica um alívio brusco da tensão e pode ocorrer a partir de circunstâncias fortuitas ou a partir de certos acontecimentos típicos como delações por parte de outros homossexuais; 2) a comunicação, que implica uma escolha e alivia o peso da tensão; 3) e a secreção, que ocorre quando o segredo se deixa mostrar de alguma maneira a seus destinatários, mediante fragmentos ou sinais, o que não significa que haja revelação ou comunicação. Sua função, nesse caso, é de regular ou manter a tensão do segredo (PECHENY, 2005).

Isso posto, vamos ao Ato I em que se analisa a construção da personagem João Agonia como um sujeito predestinado à angústia, ao sofrimento e à dor de ser homossexual, dado que transita por espaços sociais regidos pelos princípios regulatórios da heteronormatividade.

ATO I

Já me disseram tantas vezes que não, a mim, que eu já sei quando os outros, mesmo sem falarem, têm o sim no coração. [BERNARDO SANTARENO. *O pecado de João Agonia.*]

CENA I

João Agonia: ou do sujeito marcado pela diferença desde o ventre

Que a lua ruim faça ninho no coração da tua cria!
 Que sejam verdes os olhos e verde seu destino!
 [BERNARDO SANTARENO. *O pecado de João Agonia*).

Ainda que faça constantes referências às estratégias de controle e de repressão do Estado Novo, tendo, inclusive, o povo português como personagem principal de sua dramaturgia (MENDONÇA, 1971), é preciso reiterar que Bernardo Santareno trata também de temas que ultrapassam as condições sócio-históricas e culturais lusitanas. *O pecado de João Agonia* (1961), por exemplo, é um texto teatral escrito antes da Revolução dos cravos, em que se aborda a homossexualidade, temática que é pauta de ferrenhas discussões sociais, jurídicas e religiosas até hoje. Em razão de Santareno não construir um mundo em que os sujeitos que se relacionam com outros do mesmo sexo possam viver; tampouco uma experiência identitária que seja aceita e reconhecida pelo mundo ciurcundante, deparamos com um objeto literário que nos obriga a pensar sobre as consequências subjetivas, socio-culturais e legais destinadas àqueles que ousa(va)m viver a homossexualidade.

A filiação do texto santareniano à tragédia, neste sentido, precisa ser pensada, antes de tudo, em comparação a alguns princípios da *Poética*, uma vez que a produção da arte trágica vem se baseando nos ensinamentos de Aristóteles, os quais são indispensáveis para o estudo da arte teatral. Buscando determinar os elementos desse gênero literário, o filósofo prescreve-o como “a imitação de uma ação elevada e completa, de certa extensão; em linguagem adornada, distribuídos os adornos por todas as partes, com atores atuando e não narrando; e que, despertando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções” (ARISTÓTELES, 1999, p. 43). Como o gênero vem se adequando a contextos históricos diversos, não se pode deixar de trazer à pauta também as considerações de Lílian Lopondo, já que ela reavalia as tragédias de Bernardo Santareno, com o intuito de detectar as convergências e as divergências em relação à dramática aristotélica. Para a estudiosa, textos dramáticos como *A promessa*, *O crime da Aldeia Velha*, *António Marinheiro*, *O Duelo* e *O pecado de João Agonia* podem ser considerados tragédias portuguesas contemporâneas, porque Santareno adapta alguns pressupostos da *Poética* ao Portugal salazarista, visando a

denunciar a opressão em que vivia o homem lusitano, “cuja individualidade esbarra sempre com as metas de anulação da diversidade” (LOPONDO, 2000, p. 116), o que o fazia viver, portanto, ou oprimido ou em constante luta pela liberdade.

Especificamente sobre os elementos que constituem a tragédia santareniana, Lopondo aponta alguns requisitos como fundamentais à confluência de seus textos ao gênero trágico, a saber: (1) “o herói trágico culmina por provocar a reviravolta da situação, principalmente em virtude da dubiedade de seu caráter, repartido entre funções dramáticas díspares”; (2) ao se configurar simultaneamente como força orientada e opositora, a figura trágica torna-se “responsável pela peripécia, que leva ao reconhecimento, precipitando o desfecho trágico” (LOPONDO, 2000, p. 68). No caso da “coincidência entre o desenlace e a catástrofe – ou seja, o banimento dos protagonistas da coletividade, da qual se acham, através da *hybris*, deslocados” –, o dramaturgo inova, porque as personagens se oferecem, “*voluntariamente*, ao sacrifício, a fim de manter intactos os traços da sua personalidade, isto é, de não corromper aquilo que os distingue do grupo” (Ibidem, p. 68, grifo da autora), não obstante ter procurado, exaustivamente, se libertar de seu trágico destino.

Sobre o trágico, apesar de estar intimamente ligado à existência humana, seu sentido também vem sendo constantemente redefinido em diversas tragédias desde *Édipo Rei*. Peter Szondi, por exemplo, traz diversas concepções do trágico a partir de obras de filósofos e poetas alemães como Schelling, Holderlin, Hegel, Goethe, Schopenhauer, Nietzsche, dentre outros, com o intuito de mostrar que não se deve fechar o conceito num esquema classificatório rígido. Logo, no que se refere a *O pecado de João Agonia*, é possível notar que este texto santareniano é perpassado pela tragicidade em todas as cenas, uma vez que se nota a unidade salvação versus aniquilamento (SZONDI, 2004). Por isso, a tragicidade se cumpre, dentre outros aspectos, porque o herói sucumbe no caminho que tomou justamente para fugir de sua ruína, ao retornar de Lisboa para a aldeia acreditando que estaria a salvo do preconceito, da exclusão e, por fim, da morte.

Por isso, além dessas características, que serão melhores exemplificadas no decorrer desse capítulo, torna-se pertinente também pensar, inicialmente, o espaço físico e social escolhido pelo dramaturgo para situar as ações dramáticas de *O pecado de João Agonia*: “um qualquer lugarejo serrano e primitivo, em Portugal” (SANTARENO, 1987, v. 2, p. 253). Tal caráter “primitivo” e indeterminado do *locus* dramático parece sugerir que a comunidade serrana, em que viviam as famílias Agonia, Giesta e Lamas²⁴, “não evoluiu, não se

²⁴ Neste mundo santareniano surgem três famílias – Agonia, Giesta e Lamas. Da primeira, têm-se José e Rita, pais de Fernando, Teresa e João, além de seus tios Miguel e Carlos, e Rosa, a avó; já da segunda, os Giestas,

aperfeiçoou; é antiquada, arcaica, atrasada”; ou que os habitantes são “sem instrução ou refinamento”, “impulsivos, bárbaros, brutais, instintivos” (HOUAISS, 2009, *on-line*). Nessa perspectiva, José Oliveira Barata, ao tratar da relação indivíduo/comunidade no teatro santareniano, elogia a escolha do dramaturgo, porque “os estreitos limites das comunidades fechadas – policiadas por obsoletas normas consuetudinárias, reatualizadas e coletivamente assumidas em cíclicos rituais – [torna-se fundamental] para expor, verossimilmente, o conflito dramático das personagens [...]” (BARATA, 2014, pp. 44-45). Ao situar as ações de *O pecado de João Agonia* num lugar que aponta para o arcaico e para a brutalidade, Santareno cria um dos elementos indispensáveis à concepção e ao desfecho não só dessa tragédia, mas também de *A promessa*, *O crime da Aldeia Velha* e *O Duelo*, uma vez que as ações também ocorrem em comunidades interioranas, guiadas por superstições, crenças e rígidos princípios sociais, morais e religiosos.

Além disso, é preciso considerar, mesmo que rapidamente, outros sinais que favorecem o clima do trágico em *O pecado de João Agonia*, porque apontam, geralmente, para o infortúnio e a desventura. Nesse contexto, Paulo César dos Santos Leal (1992), um dos primeiros estudiosos brasileiros a analisar esse texto santareniano, destaca alguns fenômenos naturais fundamentais para a compreensão das crenças do povo serrano, dentre eles: o frio, “prenhe de angústia e medo”, que sinaliza para o “clímax da situação conflituosa”; o vento, visto por Rita como mensageiro do diabo e de seus malefícios; a noite fechada e fria que anuncia “maus acontecimentos; signo de mau presságio e da morte”; e a neve, o único elemento que apresenta um caráter positivo, sublimador e purificador (LEAL, 1992, pp. 44-52), como demonstraremos mais adiante.

Sobre tais recursos dramaturgicos, Sábado Magaldi defende que, não obstante a utilização desses signos se explicar “pela natureza supersticiosa das figuras populares retratadas”, a pretensão do autor em “encontrar equivalência para as premonições do universo grego, acabou por incidir no lugar-comum” (MAGALDI, 1989, p. 458). No seu entender, Santareno poderia reduzir os presságios e voos anunciadores, que povoam as peças, para que seu teatro tivesse um maior alcance e dimensão. Rebello (1987) e Lopondo (2000), por sua vez, ainda que concordem que a presença desses elementos na dramaturgia de Bernardo Santareno seja um modo de enfatizar a importância dada a esses aspectos na sociedade lusitana, com o intuito de problematizar a limitação do homem português, defendem a

surgem Tóino e Maria Giesta, filhos de Guilhermina, comadre de Rita; da terceira, origina-se Manuel, aquele que irá revelar o segredo de João à família e à comunidade. Fernando e Maria Giesta estão noivos e Tóino e Teresa, enamorados, o que nos mostra a proximidade das famílias Agonia e Giesta.

importância desses símbolos, porque possuem a função de anunciar as desgraças que se abaterão sobre o herói trágico e toda a comunidade.

Entretanto, é preciso salientar que Rebello, Lopondo e Magaldi também não dispensam elogios ao dramaturgo português. O crítico brasileiro, por exemplo, defende o seguinte:

[...] temas, personagens e situações semelhantes voltam com frequência às peças. Sem desejo de paradoxo, pode-se afirmar que Bernardo Santareno, como todo autor de talento, se repete muito. As repetições decorrem da necessidade de aprofundar melhor um impulso que não se esgotou no primeiro tratamento ou de exaurir um filão pessoal obcecante, que lhe define a natureza irreduzível (MAGALDI, 1989, p. 456).

Um dos exemplos utilizados por ele, visando a corroborar sua tese, é a presença da velha louca, como uma das personagens responsáveis por criar uma atmosfera trágica em *Antônio Marinheiro*, *O pecado de João Agonia* e em *Irmã Natividade*. Se na primeira, a personagem pontilha com sua gargalhada o desenvolvimento da ação; na segunda, como veremos logo abaixo, será a responsável por impor a maldição ao protagonista; enquanto na terceira, o teor dramático também decorrerá de sua atuação.

Nesse sentido, a vida de João Agonia parece estar marcada pela infelicidade antes mesmo de seu nascimento, tal qual a vida de Édipo, porque sua avó, Rosa, roga-lhe uma praga extensiva à sua mãe, Rita, na véspera desta dar à luz ao filho predestinado: “Que a lua ruim faça ninho no coração da tua cria! Que sejam verdes os olhos e verde seu destino” (SANTARENO, 1987, v. 2, p. 263). Sobretudo como ato performativo (AUSTIN, 1990), a maldição parece ganhar força porque a praga de Rosa não se limita a descrever um estado, Rita ou seu filho, mas é absolutamente necessária para a consecução do resultado que se anuncia. Efetivamente, a predição do infortúnio, além de suscitar o trágico, promove o conflito que atravessa a relação entre a nora e Rosa que, dominada pela ira, escolherá como objetos de sua imprecação Rita e João, já que este, ao sofrer, causaria a dor da mãe.

Consequentemente, o dia em que João nasceu torna-se emblemático para Rita, porque acredita que “o ar do quarto ficou todo verde... Verdes eram as lágrimas da minha aflição e o suor das dores que me retalhavam toda (*as mãos no ventre*)!... E verde ficou a primeira água em que lavaram o menino!?” (SANTARENO, 1987, v. 2, p. 263). Logo, se, por um lado, o efeito dos atos performativos depende de sua incessante repetição; por outro, percebe-se, no relato de Rita, a reiteração da potência da praga. Com isso, Rosa, a velha louca, se torna uma profetisa convincente, fazendo com que a nora temesse os augúrios proferidos por ela, principalmente, quando cantava a “moda” abaixo.

Verde o ar,
 verde a rosa,
 verde o canto
 que os pássaros hão-de-cantar!

Verde o sangue,
 verde o pranto,
 verde o suor
 que a mãe parida suar!

Verde a água,
 verde a flor,
 verde o pano
 que, ao nasceres, te embrulhar!

Olhos verdes... ai, olhos verdes...
 verde os olhos do menino!
 Chora Rita, Ritona feia:
 olhos verdes... verde destino!
 (SANTARENO, 1987, v. 2, pp. 268-269).

Levando em consideração tal cantiga, Maria Aparecida Ribeiro chama atenção para o fato de Rosa aludir aos olhos verdes e ao verde destino do neto, durante toda a peça, “na eterna melopeia, que constitui suas falas; são palavras aparentemente inconsistentes e sem nexos, mas que descrevem o que vem acontecendo e o que vai acontecer” (RIBEIRO, 1981, pp. 35-36). Isso nos leva a ver que, não obstante não haver deuses e o saber divino em *O pecado de João Agonia*, a praga rogada por Rosa se configura como uma forma de saber (humano) que parece dirigir as ações, levando a cabo o que fora imposto antecipadamente. Nessa perspectiva, em trabalho produzido em coautoria com Márcio Muniz (2014), apontamos que as ações e os estados nomeados em cada estrofe da cantiga são convertidos em *fatos* (no contexto de situação dos versos), pela repetição anafórica do adjetivo “verde” e pela passagem gradual dessa cor (como característica de elementos da natureza) para a tonalidade da dor e do sofrimento de Rita durante o parto e, após, ao ver parte da imprecisão se concretizar na cor verde dos olhos de seu filho²⁵.

Portanto, não é por acaso que os olhos verdes, estando a serviço do clima denso e fatalista, funcionam não só como elementos que possuem a função de prenunciar o trágico, mas também como uma marca que diferencia João do restante da comunidade. Em razão

²⁵ Importa notar também que o fundamento da praga de Rosa são “os olhos verdes”, *topos* literário utilizado pela primeira vez no século XIII, pelo trovador português João Garcia de Guilhade, que os associa ao feminino, à mulher amada, à dama louvada na cantiga. A partir de Guilhade, não são poucas as repetições do *topos*, associando a cor dos olhos verdes ao feminino. Não ao acaso, parece-me, Santareno faz da “moda” cantada por Rosa não só um dos signos do agouro ao recém-nascido, mas também um modo de reafirmar os olhos como “janela dos homens e o principal indício do que há dentro deles” (FRANCISCO DE HOLANDA *apud* VASCONCELOS, 2004, p. 537).

disso, em tom misterioso, Rita ainda dá testemunho à sua filha Teresa de quão rara era a cor verde dos olhos no meio social em que viviam:

RITA (*transida, o rosto ainda mais perto da candeia*): É que... o João nasceu com os olhos verdes!

TERESA (*alegria forçada*): Bem lindos que eles são!

RITA (*penumbra, mistério*): Nem eu, nem o teu pai, nem ninguém da nossa gente, que eu saiba, tem os olhos dessa cor... ninguém! Ninguém, Teresa: vivo ou morto!! Nem tu... nem o Fernando... (SANTARENO, 1987, v. 2, p. 263).

Importa lembrar, de antemão, que o povo português celebra os olhos azuis como cor superior. No entanto, de acordo com Carolina Michaëlis de Vasconcelos, em suas *Glosas Marginais – ao Cancioneiro Medieval Português*, “acima do azul, prima como cor mais rara ainda a cor verde” (VASCONCELOS, 2004, p. 524). Justamente por representar a singularidade, muitas vezes os olhos verdes eram considerados, em certos contextos, como raros ou “anormais”. No que se refere a *O pecado de João Agonia*, Leal observa que os olhos “cintilam o que João é e não é; o verde rebrilha algo estranho, de não-familiar, de não-Agonia” (LEAL, 1992, p. 185, grifo do autor). Em outras palavras, se a identificação²⁶ pode ser vista “como uma construção, como um processo nunca completado – como algo sempre ‘em processo’” (HALL, 2013, p. 106), então, a aparente fusão entre João e sua família, devido às condições predeterminadas de existência, não anula a diferença, uma vez que seus olhos verdes parecem rasurar a identidade, construída, *a priori*, a partir de sua inserção como membro da família Agonia.

Por conseguinte, se os olhos profetizam o “verde destino” de João Agonia, tal qual a maldição de Rosa; então, o leitor não se surpreenderá com a identidade maternal de Rita, carregada não só de ódio pela sogra, como também do desejo de proteger o filho dos perigos do mundo/aldeia. Vejamos a passagem em que ela conta a Teresa porque permitiu que João, com apenas 14 anos de idade, fosse morar com o senhor Sousa, padrinho dele e de Fernando:

RITA: [...] Ai, os cuidados, os amargos da alma que eu tenho sofrido, sempre a pensar, debruçadinha sobre o nosso João...! Só Deus, só Deus é que sabe!... Não sossego, tenho medo. (*Silêncio*) Tenho ainda medo. Queres que eu te diga? Olha que nunca contei isto a ninguém... Quando o senhor Sousa, há anos, montou cá a riba, com o fito de escolher um dos teus irmãos, pra viver com ele na vila...

²⁶ Stuart Hall esclarece que, na abordagem discursiva, “embora tenha suas condições determinadas de existência, o que inclui os recursos materiais e simbólicos exigidos para sustentá-la, a identificação é, ao fim e ao cabo, condicional; ela está, ao fim e ao cabo, alojada na contingência. Uma vez assegurada, ela não anulará a diferença” (HALL, 2013, p. 106).

TERESA (*agressiva*): Ora, o senhor Sousa! Se quer filhos, que os arranje em sua própria mulher... Eu não gosto desse homem! Vir cá roubar os dos outros...

RITA: O senhor Sousa é solteiro, Teresa; muito rico e padrinho dos teus dois irmãos...

TERESA (*censura*): E vossemecê deu-lhe o João!...

RITA: Dei. Ele tinha então cartoze anos e o Fernando dezasseis. Porquê? Por que me desfiz eu do João? Olha que não foi por desamor, Teresa. O contrário, o contrário se eu tivesse seguido os voos do meu coração, quem tinha ido era o Fernando!... Foi por medo, filha: lembrei-me da praga da velha... não sei... [...] julgava eu que, botando-o longe desta casa, era capaz de desfazer o agoiro da velha... Depois o Sousa queria dar-lhe estudos, prepará-lo pra senhor grado, pra doutor. Que havia eu de fazer, Teresa? A gente, nesse tempo, éramos muito pobres... (SANTARENO, 1987, v. 2, pp. 264-265).

Observa-se que Rita toma uma decisão radical que mudará completamente a vida de João, não só devido ao medo da praga de Rosa, mas também em razão da possibilidade de crescimento pessoal e profissional para um dos membros da família Agonia. Entretanto, após um ano e meio vivendo com Sousa, por motivos que teimava em não revelar, João fugiu e retornou ao lar materno. Naquele tempo, José, seu pai, ainda tentou “obrigá-lo a voltar pra casa do padrinho, fez-lhe ver o muito que ele perderia, ameaçou-o, chegou mesmo a bater-lhe...” (SANTARENO, 1987, v. 2, p. 265). Contudo, o jovem afirmou que preferia a morte a ter de voltar a conviver com Sousa. A família Agonia, por sua vez, nunca soube, ao certo, o que ocorreu entre o padrinho e ele, tampouco buscou entender o porquê de sua fuga, ainda que o protagonista enfatizasse, não sua gratidão, mas seu ódio àquele que deveria protegê-lo e dar-lhe uma vida melhor.

De fato, a vida, como diria Riobaldo, “é muito discordada. Tem partes. Tem artes. Tem as neblinas de Siruiz. Tem as caras todas do Cão, e as vertentes do viver” (ROSA, 1980, p. 381). Logo, como a água que desce pelas encostas da aldeia, o menino de olhos verdes cresceu sem compartilhar com a família suas experiências na casa do padrinho, viajou e esteve no serviço militar obrigatório em Lisboa. Por isso, na primeira cena do primeiro ato, sabe-se que Fernando foi se encontrar com ele, porque regressava da capital portuguesa, onde viveu por pelo menos dois anos. Enquanto as rubricas apresentam Rita como uma mãe apreensiva com o mau tempo e com a demora dos filhos; Teresa, sua filha mais nova, encontra-se excitada e feliz com o retorno do irmão, agora com 22 anos. Enfeitada com flores silvestres um vaso de barro e, dialogando com a mãe, a ajuda a preparar o jantar.

Entretanto, não obstante a apreensão e a felicidade das duas mulheres da família Agonia, ao leitor são lançadas algumas pistas sobre a identidade de João, relativamente a Fernando. Observe-se:

TERESA: Tenho medo que ele venha mudado, minha mãe; que já não seja para mim o que dantes era...!?

RITA: Essa agora! Por que havia o João de voltar diferente?!...

TERESA: Sei lá!... Tanto tempo... Lisboa!...

RITA: Porventura o teu irmão Fernando mudou, na tropa? E olha que ele, coitadinho, ainda cumpriu mais cinco ou seis meses que o João! Já tu vês...

TERESA: Não é o mesmo... [...] O Fernando e o João não são iguais, minha mãe: diferentes, mais diferentes que o dia e a noite!...

RITA: Ora, coisas tuas! O Fernando é mais alegre, o João mais metidinho consigo... Isso que tem?!

[...]

TERESA (*explosão*): Ele não é como o Fernando (*Silêncio, quase a chorar*) Na alma de João faz sempre escuro... (*Invectiva, nervosa*) Ria-se de mim, faça surriada à sua vontade: tanto se me dá!... (*Outra vez triste: ternura magoada*) Ele é ceguinho... por dentro, minha mãe!...

RITA (*impressionada*): É... o nosso João é triste... atreito a cismas... Mas logo muda, verás: deixa-o casar, ter filhos...! (SANTARENO, 1987, v. 2, pp. 258-259).

Nota-se que Teresa e Rita falam de dois sujeitos que, aparentemente, partilharam os diversos aspectos da cultura e dos valores sociais que permeavam a vida no lugarejo. Nesse contexto, a asserção da diferença entre João e Fernando, ainda que não envolva a negação de que não existam similaridades entre os dois irmãos, aponta para a construção da identificação como condicional e sobredeterminada, uma vez que o processo de articulação não se ajusta por completo. Nesse sentido, parece que Teresa não fala de João como pura diferença, mas tenta caracterizá-lo a partir da noção de uma identidade que pode se transformar ao longo do tempo, afastando-se do idêntico a si mesmo no decorrer de sua trajetória (HALL, 2013). Ademais, a partir da seleção de alguns indícios psicológicos e da justaposição de expressões, tais como “mais diferentes que o dia e a noite”; “na alma de João faz sempre escuro”; “Ele é ceguinho... por dentro”, Teresa parece marcar fronteiras e inserir a ambivalência no cerne do processo de constituição identitária de João Agonia.

Mas, afinal, o que Teresa tenta nos dizer sobre seu irmão? A que tipo de escuridão/cegueira ela faz referência? Em busca de entender melhor a presença desse *tópos* literário, deparei-me novamente com dois textos memoráveis: *Édipo Rei*, de Sófocles, e *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago. Aliada estreitamente com o (não) saber, em

Édipo, a cegueira simboliza punição²⁷; enquanto que, em Saramago, surge como desvelamento das vicissitudes e dos processos de constituição identitária do homem contemporâneo (SILVA, 2008). No texto grego, contudo, Tirésias, mesmo sendo punido com a cegueira, foi compensado com o dom de antever o destino, dentre eles, a trágica sina de Édipo: assassinar o próprio pai, assumir seu reino e, por consequência, desposar Jocasta, sua mãe. Como autopunição aos atos terríveis cometidos, o filho do rei tebano arranca os próprios olhos, impondo a si a cegueira.

Já na obra de Saramago, tem-se um tipo de cegueira branca que assola todas as personagens, com exceção da mulher do médico. Não se sabe a razão de todos terem ficado cegos, mas o diálogo final entre o médico e sua esposa é bem elucidativo: “[...] Por que foi que cegámos, Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão, Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que veem, Cegos que, vendo, não veem” (SARAMAGO, 1995, p. 210). Como José Saramago costumava reafirmar em suas entrevistas, *Ensaio sobre a cegueira* é uma parábola de fundo ético sobre nossos tempos, uma vez que nos possibilita refletir sobre a forma como vivemos nossas vidas, a perda de humanidade, a necessidade de sobreviver em meio ao caos e à degradação humana, mas também trata da solidariedade e da esperança em tempos sombrios.

Evocar tais textos literários (ainda que de forma breve) e trazê-los a uma discussão sobre *O pecado de João Agonia* possibilita, sob a perspectiva comparada, perceber que Teresa utiliza a cegueira como metáfora para descrever o irmão, porque não tem ao seu alcance as palavras mais adequadas para enunciá-lo. Logo, como se tentasse desvendar o que habitava seu âmago, parece que ela não se refere à cegueira dos olhos, mas à “cegueira da alma”, porque João não é descrito nem como aquele que é privado do sentido da visão nem como alguém que ignora a realidade circundante, negando as evidências (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012). Simbolicamente, no contexto do diálogo supracitado, a segunda noção estaria muito mais para Rita, uma vez que não enxergava aquilo que parecia óbvio para sua filha, ao comparar João a Fernando. Além disso, a cegueira, nesse texto santareniano, também não é uma punição nem autopunição por ver/viver o que era proibido; tampouco o jovem é cego e possui, tal qual Tirésias, o dom de prever o futuro.

²⁷ Em *Metamorfoses*, o poeta latino Ovídio afirma que Juno e Júpiter travaram uma discussão sobre qual dos gêneros (masculino e feminino) sentia mais prazer. Em virtude de Tirésias ter sido enfeitado por duas cobras e obrigado a viver num corpo feminino por sete anos, ele é chamado para resolver a contenda, declarando que a mulher sentia mais prazer do que o homem. Ao contradizer a tese de Juno, ela o condena à escuridão da cegueira; enquanto Júpiter o compensa com a sabedoria e o dom de prever o futuro, abrandando, assim, o castigo imposto por sua esposa (OVÍDIO, 1983).

Ademais, se atentarmos para o significado do nome Teresa, que “[...] com frequência é considerado como a forma feminina de *Theresios* – nome mitológico de um *adivinho*” (OBATA, 1986, p. 184), talvez seja dado a ela, na primeira cena do texto santareniano, a função de tentar desvendar João mais profundamente, apontando, inclusive, rachaduras e fragilidades naquele retrato traçado por Rita. Em virtude disso, aos seus olhos, a cegueira simboliza um sujeito que parece andar às escuras em meio à perturbação, mantendo algo oculto e de difícil decifração, além de não se revelar tão facilmente quanto os outros sujeitos da aldeia. Assim, parece que o *tópos* literário da cegueira em *O pecado de João Agonia, a priori*, diz muito sobre a experiência identitária do protagonista e de sua diferença, porque gira em torno de um provável segredo.

Por esse motivo, ainda que as observações de sua irmã não estejam, aparentemente, no âmbito do sistema sexo-gênero, a forma como descreve João o distancia do efeito disciplinar desejável de toda formação identitária, ou seja, do sujeito inteligível e unitário. Além disso, com a finalidade de mostrar o mundo interior do protagonista, Rita também o descreve como introvertido, triste e inclinado à desconfiança, o que reforça a configuração de uma identidade instável e sujeita à fragmentação. Para a mãe, contudo, tal fragmentação e instabilidade não eram definitivas, já que acreditava que, ao constituir uma família e ter filhos, João mudaria seu jeito de ser. Vejamos mais uma passagem em que ela e Teresa continuam a falar dele:

TERESA: Riquinho João: ele é bom... bonzinho como o pão alvo!

RITA: É. Tem sido. E eu pago-lhe um bem-querer: gosto muito dele... tanto que, às vezes, até me parece que os esqueço a vocês, a ti e ao Fernando! (*Angústia frenética*) Queria... queria tê-lo sempre comigo, pequenino, dentro destes braços.. Entendes, Teresa? Queria guardá-lo, defendê-lo de outra gente... (*Mudança rápida; com ódio para Rosa.*) Maldita velha! (SANTARENO, 1987, v. 2, pp. 263-264).

O trecho acima centra-se não só em mais um aspecto positivo do protagonista – a bondade –, mas também no amor e no recorrente desejo de Rita de proteger o filho da praga rogada por Rosa. Talvez, em razão de acreditar na força da profecia, ela busque, por outro lado, reafirmar as características positivas do jovem Agonia, como se tentasse mostrar o quão seu destino trágico será injusto. Isso nos leva a ver que o início da tragédia santareniana se configura como a fase “em que a personagem central recebe a maior dignidade possível, em contraste com as outras personagens, de modo que temos a perspectiva de [que] um cervo [será] vencido por lobos” (FRYE, 1973, p. 215). Em razão de o herói inspirar respeito, importa citar ainda mais uma fala em que Rita, dirigindo-se a Rosa e justapondo aspectos físicos e subjetivos, o qualifica com base em sua índole. Veja-se:

RITA: [...] Escute, senhora, escute bem: o meu João é uma lindeza de rapaz, são e escoreito, limpinho como uma estrela... [...] É bom! Bom pra mim, bom para todo o povo! Diga! Diga lá, senhora: conhece melhor rapaz, nestas redondezas? Coração mais doce, modos mais floridos?! (*Rosa resmungando e continua a dormir*) Todos gostam dele, só vosmecê é que...! É capaz de entreter a gente, durante toda a noite... E ninguém arreda pé! Sabe orações e contos e rimances que davam pra encher um livro maior que o missal da igreja velha! A sua fala é um riozinho de mel e as suas mãos parecem asas de uma andorinha (SANTARENO, 1987, v. 2, p. 266).

Multiplamente apresentada ao longo dos discursos de Teresa e Rita, a identidade de João, antes caracterizada pela cegueira e a tristeza, se corporifica, no trecho acima, mais uma vez como uma representação dada relativamente ao outro. A descrição da personagem amplia-se do jovem bondoso para um sujeito belo, são e sem defeitos; generoso, calmo e culto. Com as expressões “modos mais floridos”, “sua fala é um riozinho de mel” e “as suas mãos parecem asas de uma andorinha”, Rita tenta diferenciá-lo dos outros homens que viviam no lugarejo, no sentido também de dizer que seu filho teve acesso à boa educação e ao saber. A rigor, contudo, o desfecho do texto santareniano mostrará que, muito mais do que ser um sujeito bondoso, amado e culto, importava adotar, como estratégia de sobrevivência em sistemas regulatórios, as performances de gênero normativas (BUTLER, 2013). Em razão disso, percebe-se que João ainda é construído como uma figura trágica, porque o fato de possuir virtudes, que o elevam acima dos habitantes serranos, se revelarão insuficientes para impedir sua morte. O fato de o protagonista ser apresentado de formas diferentes por Rita e Teresa, mostra ainda que as representações identitárias são sempre construídas ao longo de uma divisão, a partir do lugar do outro. Por isso, estas representações não se ajustam nem são idênticas aos processos investidos nelas (HALL, 2013). Portanto, não se pode falar de um significado fixo para João, porque as possibilidades de deslizamento e de transformação, surgem inicialmente das proposições enunciadas pelas mulheres da família Agonia, sendo ampliadas, pelo protagonista e outras personagens, no decorrer do texto santareniano.

Ademais, é preciso considerar também que o estudo da identidade sexual pede a compreensão das formas como as relações sociais e de gênero estão estruturadas em *O pecado de João Agonia*. Situar a homossexualidade no contexto do sistema de gênero, como um todo, e em função das estratégias de dominação heterossexuais, possibilita pensar como o controle das relações afetivas entre pessoas do mesmo sexo torna-se também um aspecto de controle da heterossexualidade (SEDGWICK, 1990). Logo, se as ações dramáticas santarenianas ocorrem, em sua maioria, num lugarejo serrano e primitivo, então a defesa da hegemonia heterossexual será a tônica das relações sociais e de gênero. O irmão de João, Fernando, por

exemplo, se configura como um defensor da masculinidade e da virilidade (como um dos aspectos que a constitui), mostrando-se extremamente preconceituoso em relação aos sujeitos que não reiteram as normas do sistema binário. No caso de sua relação com as mulheres, segue a linha dos homens da família Agonia, porque as consideravam invisíveis como seres sociais autônomos e livres, só ganhando visibilidade como seres sexuais (WITTIG, 2006), destinadas ao matrimônio, à procriação e, por consequência, ao assujeitamento.

No contexto da aldeia, parece não haver, é fato, lugar para deslizos e ambiguidades, pelo menos sob a ótica daqueles que defendem a matriz cultural heteronormativa. Bernardo Santareno, no entanto, produz transgressões não só por meio de João Agonia mas também com as performances de Maria, como mostraremos mais adiante. Com a entrada em cena da família Giesta, em meio a um clima leve, cheio de risos e brincadeiras, o leitor perceberá, antes de tudo, como João, até então, era admirado e querido por todos, já que tia Guilhermina o elogia, dizendo que estava “lindo como um cravo”; Maria Giesta estima vê-lo com saúde e se agrada com suas doces palavras, ao elogiá-la; já Tóino, vencida a timidez, dá a entender que estava contente com o retorno do amigo. João, por sua vez, se mostra feliz, repara no jovem Giesta com admiração, o abraça e elogia suas vestimentas: “risca ao lado... fato à moda da cidade...!? Sim, senhor, estou banzado!” (SANTARENO, 1987, v. 2, p. 276). Nada demais até aí, uma vez que Rita e Guilhermina aproveitam os elogios para insinuarem que Tóino e Teresa estavam enamorados; enquanto os jovens, muito infantis, discutem e trocam farpas ou, como diz Maria Giesta, “bicadinhas de bem-querer”.

Os diálogos, contudo, tomarão outro rumo quando a brincadeira dá lugar à provocação e à troça de Fernando, uma vez que diz que “não é com o cheirinho das... giestas que se apanha uma Agonia” (SANTARENO, 1987, v. 2, p. 279), deixando Tóino nervoso, com os olhos lacrimejantes e disposto a ir embora da casa da família Agonia. Essa postura de Fernando, dentre outras, parece ser o mote necessário para que Maria Giesta nos mostre sua forte personalidade, ainda que inserida num sistema rígido como o heteronormativo. Abaixo, eis a cena que ocorre após Fernando criticar Tóino Giesta por chorar, devido à briga com Teresa.

FERNANDO (*troça*): Jesus, quem viu donzel assim?! (*Bruto*) Havia de ser meu irmão, que eu logo te dava o pranto! Ponham-no a carpir mortos: é pro que serve!...

MARIA GIESTA (*agressiva, para Fernando*): E tu que tens com isso?... (*Vai até Tóino, acariciando-o ternamente*) Não chores, Toinito; não vale a pena, homem, não vale a pena!... (*De novo ao pé de Fernando*) Mesmo certo tu cuidas que uma Agonia merece mais que um Giesta? Cuidas tu isso, Fernando?! Em quê, em que é que aquela (*indica o quarto*) vale mais que meu irmão?! Não a queiras, Tóino, bota-a ao desprezo!...

[...]

FERNANDO (*agarrando Mari'Giesta pelo braço.*) Que é isso, rapariga? Queres beber-me a menina-dos-olhos? Não me agradam as mulheres de crina grande, fica tu sabendo... Ah, mas eu logo ta corto, vais ver!...

MARIA GIESTA (*retirando violentamente a mão de Fernando.*): Levante a pata!... Bateres-me a mim?! Cuidas tu que eu deixava? Nem que fosse casada contigo... cem vezes! Está a ouvir isto, minha mãe? (*Guilhermina rosna umas quaisquer palavras.*) É bom que me vás dando esses avisos, Fernando!...

FERNANDO (*sensual, a querer outra vez prender Maria Giesta.*): Deixa-me casar contigo e vais ver...

(*Guilhermina ri*)

MARIA GIESTA (*que afasta Fernando rudemente*): Chó, daqui!... Vou ver o quê? Vejo, se vir, Fernando: julgas que me tens aqui segura, presa à arreata? Até à véspera, eu posso... caso, se casar!...

(SANTARENO, 1987, v. 2, pp. 280-281).

De antemão, vê-se que Fernando, em razão de viver numa comunidade em que o *status* subalterno da mulher era reiterado constantemente, deixa claro o quanto Maria se afastava de seu papel de gênero como submissa, ao afirmar que não lhe agradavam “as mulheres de crina grande”. Além disso, alude à força secular do matrimônio, uma vez que acreditava que este contrato lhe daria poderes irrestritos sobre a jovem, seu corpo e sua mente. Cabe considerar também a forma como repudia o choro de Tóino, como se buscasse exorcizar uma marca identitária que é tida, até hoje, como feminina. Eis, assim, a exposição de uma relação de poder que se constrói tanto pelo desejo de sujeição das mulheres quanto pelo repúdio a qualquer traço que rasure o ideal de masculinidade.

Contudo, se, de um lado, ser mulher ou ser homem é uma construção cultural, social e histórica, que prescreve como os sujeitos devem se relacionar, se sentir, se enunciar e se identificar; de outro, Maria Giesta, à frente de seu tempo, mostra que “não há destino biológico, psicológico e econômico que pudesse determinar o papel que ela deveria representar naquela sociedade” (WITTIG, 2006, p. 32). Além de não prezar pela sutileza, pela dependência afetiva, delicadeza ou submissão, dentre outras características tidas como femininas, a jovem, mesmo estando noiva de Fernando, também não vê naquela relação seu destino final. Por outro lado, é interessante notar como a coragem de Maria era admirada por seus familiares, amigos e inclusive pelos homens da família Agonia, ainda que fosse um traço de masculinidade.

José Agonia, por exemplo, tem muita admiração por ela, chegando a dizer que a jovem Giesta era tão valente que detinha mais poder que muitos homens. Sua mãe, por sua vez, costumava dizer que ela não era como as outras raparigas e, quando criança, toda a gente a chamava de Mari'Rapaz, porque só queria estar com seu pai e gostava de fazer “o trabalho

dos homens” (SANTARENO, 1987, v. 2, p. 303). Já Tóino, primeiro, narra que testemunhou, no meio da madrugada, Maria “em fralda e descalça, a correr como uma danada pela encosta arriba! E então que fazia frio: estava tudo cobertinho de gelo!” (SANTARENO, 1987, v. 2, p. 293), o que prova sua resistência a situações difíceis. Logo depois, o jovem lembra-se de uma manhã em que ele e Fernando a viram “caída no chão, já toda esfarrapada”, porque brigava com um bode grande e bravo. Vejamos o que Fernando nos diz sobre essa cena:

FERNANDO: Ora, fiquei com o coração mais pequeno que uma azeitona. Ai, o diabo da rapariga!... Ali, agarrada aos cornos do bicho: ela gritava-lhe, batia-lhe, mordia-lhe o pescoço... não o largava por nada deste mundo! O bode, está bem de ver, marrava-lhe com quantas ganas tinha. Vi-me doido pròs separar!... Pois queres saber, João? Ainda por cima se virou contra mim: que ela sozinha podia bem com o animal, que eu não me devia ter metido...! (SANTARENO, 1987, v. 2, p. 294).

Frente a esses testemunhos, fica claro que Maria não foge a nenhum confronto, lidando com a natureza, os bichos e os homens como iguais. No entanto, em virtude de estar inserida num sistema rígido que pressupõe a uniformidade, a jovem, admirada por sua resistência e sua coragem, não será considerada como sujeito, nem disporá do direito de rasurar sua programação inicial, ainda que diga a Fernando que só se casaria com ele se quisesse. É possível dizer, ainda, que é o olhar de Fernando que mitifica o feminino de Maria, já que seu comportamento é visto pelo noivo como um charme a mais, e não como uma transgressão. Afinal, naquela sociedade fundada pela heterossexualidade, ela não tinha outra opção, a não ser, ser mulher.

Da mesma forma, os discursos e práticas regulatórias irão oprimir os homossexuais. Contudo, se Maria é vista como excêntrica e não põe em xeque a matriz cultural heteronormativa; ser homossexual, no contexto da narrativa santareniana, é inconcebível e inaceitável. Marcado, antecipadamente, pela religião, como pecador; pela medicina, como uma espécie; pelas leis, como vadio; e pela sociedade, como um ser abjeto; interessa-nos, na cena seguinte desse Ato, ver como João, a par de tudo que recaía sobre sua experiência identitária, se enunciará num ambiente extremamente normativo.

Ainda que seja difícil para a família ler a identidade sexual de Agonia e seus eventuais índices disseminados ao longo do texto, seguir-se-á atentando para outros sinais, principalmente, àqueles que nos levem a ver os motivos de a personagem ter se transformado num homem triste, tal qual previa sua irmã, Teresa. Seguiremos com ele, observando suas relações com a família, os amigos e a comunidade, como o intuito de refletir sobre o “paradoxo emocional” em que vive (COSTA, 1992), mas também atentar-se-á às

particularidades que o constitui, aos modos como vive e enuncia as questões das identidades e diferenças num contexto extremamente opressivo.

CENA II

Do relato de si mesmo sob os efeitos do estigma

(Entre o dito e o não dito: na alma de João faz sempre escuro)

Nada daquilo que ele é, no fim das contas, escapa à sua sexualidade. [MICHEL FOUCAULT. *História da sexualidade I.*]

Jurandir Freire Costa, ao estudar a correlação entre sujeito e linguagem, enfatiza que “as subjetividades são uma decorrência do uso de nossos vocabulários ou da maneira como ensinamos e aprendemos a ser sujeitos” (COSTA, 1992, p. 16). Se os vocabulários e a linguagem possuem uma força performativa para criar e reproduzir subjetividades, então pode-se dizer que o que nos distingue historicamente é o contexto sociocultural no qual nos inserimos e suas regras morais, além da forma como somos ensinados a utilizar, a nos enunciar e a ver o mundo circundante por meio da linguagem. Dessa maneira, no que se refere especificamente ao mundo subjetivo dos sujeitos, sejam eles heterossexuais, homossexuais sejam bissexuais ou assexuais, ainda que existam várias formas de experimentar e enunciar sentimentos e emoções, geralmente as enunciações de si são contraditórias e ambíguas.

Entretanto, vale dizer que, no caso dos sujeitos homossexuais, a contradição e a ambiguidade podem ser explicadas pela socialização prévia de como a homossexualidade é vista socialmente, uma vez que, desde a infância, somos educados a ver e a sentir as práticas que se distanciam da heterossexualidade como um motivo de vergonha, de discriminação e de exclusão, muito antes de sabermos a quem ou a quem nosso desejo se destinará (PECHENY, 2005). Assim, se de um lado, alguns sujeitos conseguem superar os preconceitos, se aceitam e permitem que seus sentimentos ganhem contornos positivos, inclusive pela enunciação explícita de seus desejos; de outro, em razão de viver uma experiência subjetiva moralmente desaprovada no cerne da heteronormatividade, muitos sujeitos estruturam suas identidades em ambiguidades, no medo, na introjeção, acolhimento e reiteração de imagens nem sempre positivas a respeito de si e de sua sexualidade.

Na verdade, se a homossexualidade é uma das formas construídas historicamente de se viver a afetividade; também é verdade que “as formas como o ‘amor’ deve ocorrer – o que é permitido e o que é proibido e como se deve amar – são ditadas pelo sistema de valores da

sociedade na qual o sujeito encontra-se inserido, sendo-lhe impostas sem questionamentos” (CECCARELLI, 2012, p. 117). A quem diverge, resta o ódio da sociedade que, por sua vez, pode se transformar numa homofobia interiorizada. Esse ódio contra si mesmo decorre não só do fato de crescerem em ambientes em que a hostilidade anti-homossexual ocorre explicitamente, mas também porque

[...] a interiorização dessa violência, sob a forma de insultos, injúrias, afirmações desdenhosas, condenações morais ou atitudes compassivas, impele um grande número de homossexuais a lutar contra seus desejos, provocando, às vezes, graves distúrbios psicológicos, tais como sentimento de culpa, ansiedade, vergonha e depressão (BORRILLO, 2010, p. 101).

Em razão de acreditar que em *O pecado de João Agonia* há tanto uma intolerância social em relação às sexualidades tidas como desviantes, quanto uma rejeição interiorizada à homossexualidade por parte de João Agonia, interessa seguir os passos desse sujeito a partir do momento em que se enuncia diante de seus familiares. Ainda que sua trajetória mostre como a culpa se entrelaça ao silêncio ou a uma linguagem cifrada quando se trata de identidade sexual, João deixa, por diversas vezes, escapar um pouco de si.

Um desses momentos dá-se na segunda cena do primeiro ato, que se inicia quando o jovem Agonia adentra sua casa. Trajando um capote militar, João está mais velho, mais forte e mais bonito, consoante Rita e Teresa, que o abraçam e o beijam efusivamente. Complexo e múltiplo, o jovem também aparenta estar feliz com seu retorno, diz de sua saudade da família e, inclusive, dos lobos que rondavam constantemente o lugarejo. Contudo, em meio à ceia com os irmãos e a mãe, as rubricas já redesenham um sujeito cheio de “sombras” e “dorido”, porque ao tentar se enunciar sobre sua estadia em Lisboa, mostra-se reticente, utilizando-se de signos não tão facilmente decifráveis. Observe-se o diálogo abaixo:

TERESA (*servindo João e Fernando*): Ele, se calhar, já não gosta mais das mesmas coisas, mãe... Faço ideia do que tu viste por lá João!?... Dizem que Lisboa é grande, grande... eu sei lá, maior que...!

JOÃO (*sombras*): É; Lisboa é muito grande.

TERESA: Sente-se, minha mãe. Ande, coma... (*Serve Rita.*)

FERNANDO (*riso*): Quem dera apanhar-me lá outra vez! Coisa mais rica!... (*Continua a comer, sôfrego.*)

TERESA (*debruçada sobre João, apreensiva*): Mudaste? Tu vens mudado, João?...

JOÃO (*dorido*): Talvez...

TERESA: E agora... já gostas mais de Lisboa, não é?

JOÃO (*violento*): Não! Tenho raiva a essa terra; raiva de morte. (*Fernando, admirado, para de comer: observa João, abanando a cabeça.*)

TERESA: Não voltas pra lá, pois não?

JOÃO (*feroz*): Nunca mais.

TERESA (*a bater palmas.*): Seja louvado Nosso Senhor Jesus Cristo! Ainda bem, João, ainda bem!...

FERNANDO: Que diabos de...? Quem pode entender-te, homem?! Lisboa é...

JOÃO (*num arrepio.*): Mete-me nojo!... Nunca mais hei-de pôr os olhos nessa terra malvada.

Fernando encolhe os ombros e continua a comer.

RITA (*pressentindo, terna.*): Fizeram-te lá mal, filho?...

JOÃO (*mordendo as palavras.*): Muito mal.

RITA: Pois agora, aqui, na nossa companhia, ninguém te há-de molestar!

JOÃO (*feroz*): Nunca mais largo a serra! Lisboa... ai, Lisboa!... (*Mímica de quem cospe para o lado.*) (SANTARENO, 1987, v. 2, pp. 270-271).

Paulo César dos Santos Leal chama a atenção para o fato de os *topoi* – a serra e a cidade – se constituírem para João como “paradigmas de universos antitéticos”, porque se, no ambiente serrano, a personagem parece se sentir protegida e bem consigo mesma; “Lisboa, em oposição, representa o lugar do sofrimento” (LEAL, 1992, pp. 97-99). Na passagem acima, contudo, a economia discursiva inerente a João não nos permite saber exatamente qual “mal” fizeram a ele na capital lusitana. Ainda assim, o jogo entre o “talvez”, a raiva e o nojo de Lisboa revelam um sujeito que “deixa escapar” um pouco de si, apesar da reticência. No entanto, não obstante se permitir ser tomado pela violência ao enunciar sua raiva “de morte” por Lisboa, João, ainda que se sinta protegido no ambiente familiar, parece saber que não pode desvelar ou mostrar seu íntimo, porque poderia provocar a dissidência. Nesse sentido, fica evidente que sua performatividade mantém, muito mais do que regula, as tensões que rondam um provável segredo.

Dessa forma, rubricas como “dorido”, “violento”, “feroz”, “num arrepio” e “mordendo as palavras” descortinam o esforço desse sujeito para manter uma “vida dupla”, suportando, inclusive, o medo de se mostrar, por qualquer que fosse o motivo. Em razão disso, ainda que não tenham conhecimento das causas de seu sofrimento, as formas como age e reage, sempre temeroso e com violência quando falam de sua estadia em Lisboa, continuam a causar estranheza em Fernando, receio em Teresa, além de comover Rita. Atentem-se ao trecho seguinte:

FERNANDO (*impaciente*): Ora que isto...!? Até me dói a alma, só de ouvir-te: comeram-te algum bocado, rapaz?! Lá em Lisboa é que a gente se faz homens, pois então?! Foi o tempo melhor da minha vida... Ah, mãe, vossemecê traz esse moço mais agarrado a si que... Que raio, ele não é já um menino, nem uma rapariga, pois não?!

JOÃO (*à palavra “rapariga”, volta-se bruscamente para Fernando: dor, ódio*): Tu não entendes nada deste mundo, ouviste?! É mais grosso que a pedra negra... És como eles, como eles!

[...]

RITA (*terna, dorida*): Tudo passa, filho, tudo passa!... A gente esquece tudo...

JOÃO: Nunca mais me apanham, nunca mais! (*Em violência, levanta Rita nos braços, andando com ela à roda*) Estou contente... estou tão contente! (*Poisa Rita*) Nunca mais saio da serra, mãe! (*Agressivo, em gestos exagerados*) Lisboa, Lisboa!... Maldita terra, maldita gente! São todos podres, todos... Um soldado ali, vale menos que um cão, menos que um escarro!

FERNANDO (*brejeiro*): Ora, João, ora! Eram às dúzias atrás de mim: um homem, em Lisboa, não tem mais que escolher e apanhar...

TERESA (*censura maliciosa*): Tem a carteira cheia com retratos de mulheres!...

JOÃO (*obstinação raivosa*): Têm nojo dum soldado: não se sentam à beira dele, miram-no com desprezo... E quando se chegam pra gente, é porque...

FERNANDO (*riso brejeiro*): ... Querem brincadeira!

JOÃO (*ímpeto*): É porque querem sujar em cima dum homem, estragá-lo todo!

FERNANDO (*entre troça e a admiração*): Estragá...?! Ah, João, mesmo certo tu estás bom da cabeça?... (SANTARENO, 1987, v. 2, pp. 272-273).

Se levarmos em consideração que “as posições que assumimos e com as quais nos identificamos constituem nossas identidades” (WOODWARD, 2013, p. 56), é possível ver duas posições diferentes sobre a experiência dos irmãos em suas estadas em Lisboa. No caso de Fernando, nota-se que ele se reafirma, inequivocamente, como um sujeito viril, que se refere às mulheres da capital portuguesa tanto como um meio que possibilitou sua “formação como homem”, quanto como objetos de satisfação de seus desejos. Assim, ao reportar-se ao serviço militar como “o tempo melhor da sua vida”, no contexto do diálogo acima, não faz mais do que assumir uma posição de sujeito tradicional de gênero, o que aponta também para uma identidade pautada na heteronormatividade, portanto, tida como hegemônica. Nesse caso, enquanto Fernando entra na ordem simbólica positivamente valorizada, a dos homens, às mulheres são destinadas posições passivas, isto é, são simplesmente objetos que são escolhidos para lhes dar prazer.

No caso de João, talvez porque viva na iminência de ter seu segredo descoberto, a personagem, inicialmente, age de forma brusca não só ao testemunho do irmão, mas também à palavra “rapariga”. Em *Lenguaje, poder e identidad* (1997), Judith Butler, na esteira de Louis Althusser, afirma que ser chamado por um nome é uma das condições para o sujeito se constituir na linguagem. Nesse sentido, ainda que não se refira ao nome de batismo, é preciso considerar que, não obstante a pretensão de Fernando fosse criticar a proteção exagerada de Rita, e não indicar, por exemplo, o afeminamento do irmão, a personagem reage à palavra “rapariga” com dor e ódio, como se ouvisse um insulto degradante.

Por isso, apesar de a interpelação insultante poder provocar o medo e paralisar João, deparamos com uma resposta inesperada, cheia de ódio e dor. Logo, arrisco a dizer que, ao enunciar que o irmão “não entende nada desse mundo”, o jovem parece estar fazendo referência não apenas ao mundo do exército, mas aos sujeitos que são insultados constantemente devido à sua identidade ser considerada desviante. Em razão desses signos-índícios, parece que, frente às convenções em que a heterossexualidade é tida como a única forma aceita de vivenciar a sexualidade, Fernando é visto “como eles, um deles”, enquanto João se situa como outro.

Por outro lado, faz-se necessário considerar que este sujeito está cômico de que a rejeição e a violência podem se tornar reais a qualquer momento. Para evitá-las, ao se encontrar num espaço heteronormativo, a personagem irá contribuir para o seu próprio assujeitamento, fortalecendo, por consequência, as normas, os valores e a linguagem que o põem à margem. Observem ainda que, na passagem supracitada, João se utiliza de dois referentes para proferir termos ofensivos, em mais um momento de raiva e de agressividade: Lisboa e seus habitantes: “Maldita terra, maldita gente! São todos podres”; e soldados que valem “menos que um cão, menos que um escarro”. A respeito dessa passagem de *O pecado de João Agonia*, Paulo César dos Santos Leal defende que

[...] a cidade de Lisboa é apresentada pela personagem como uma terra de burgueses onde, um simples como ele, é desprezado e humilhado. A grandeza da cidade e toda a sua complexa organização engole o homem desconhecido. João odeia de tal sorte Lisboa que a iguala ao inferno (LEAL, 1992, p. 99).

A leitura do estudioso é válida, se levarmos em consideração a classe social do jovem Agonia e o fato de ele achar que a serra era o melhor lugar para se viver, uma vez que ali se sentia mais protegido e como “Deus no céu” (SANTARENO, 1987, v. 2, p. 273). Além de Leal (1992), José Oliveira Barata também chama a atenção para o fato de, na aldeia serrana, “[...] Lisboa [ser], simultaneamente, sonho de melhores dias para alguns, mas também dolorosa experiência associada à corrupção de uma pureza, quase rousseauiana, que só o homem da serra, rude, mas imaculado, pode exibir com orgulho” (BARATA, 2014, p. 45). No entanto, não obstante a agudeza das observações dos dois estudiosos da dramaturgia santareniana, é possível ver que João, ao pronunciar os insultos à capital portuguesa, não possibilita estabelecer uma relação de contiguidade com a história de Fernando, que também viveu em Lisboa em circunstâncias até então parecidas com as suas. Por isso, quando fala dos

soldados, é preciso questionar se João reproduz as injúrias e sentimentos dirigidos, de fato, a esse grupo. Mais uma vez, a partir das estadas dos irmãos na capital portuguesa, e cônica do segredo do jovem, talvez “soldado” possa ser substituído por homossexual, o diferente dentro das forças armadas, além de objeto do nojo e do desprezo dos/das lisboetas.

Nessa perspectiva, a injúria que marca o sujeito como alguém “anormal” ou inferior, alguém sobre o qual o outro tem o poder de ofender, torna-se a expressão da assimetria entre os indivíduos, entre os que são legítimos e os que não o são (ERIBON, 2008). Nesse caso, nota-se que João, ao reproduzir tais insultos, recria um sistema de inclusão e exclusão firmado historicamente, porque “seus efeitos discriminatórios são sofridos exclusivamente por uma categoria determinada de atos e de sujeitos que amam e se relacionam com pessoas do mesmo sexo” (PECHENY, 2005, p. 140, tradução minha)²⁸. Assim, devido aos dispositivos regulatórios das performances de gênero e sexuais, além das humilhações vividas por ser um dissidente, João se utiliza de uma linguagem que o torna ainda mais vulnerável, porque parece que já está cônica do lugar marginal destinado a sujeitos como ele naquela sociedade.

Ademais, se, conforme salienta Leal (1992), João repudia o testemunho de Fernando, porque a sexualidade é um tema complexo para ele; seu irmão, por sua vez, irá tocar em um assunto proibido: sua relação com o padrinho. Na passagem abaixo, é possível perceber que, devido à alusão a Sousa, João Agonia volta a assumir a máscara do adolescente de 14 anos, quando fugiu de sua casa: assustado e com o coração cheio de ódio.

FERNANDO: [...] Bebe uma pinga, João: não ponhas esse focinho de lobisomem! Não vale a pena, homem. Ai, as coisas que tu dizes! Pois foi pena...

TERESA (*a brincar*): Pena? Pena, o quê?!...

FERNANDO (*sem maldade*): Que o João não tivesse ficado em casa do padrinho Sousa: já hoje podia ser... eu sei lá... doutor! (*Pra João*) E tu tens modos... (*Rosto agressivo de João*) Sério, homem: não mango contigo! Tinhas, tu tinha jeito pra isso... pra seres morgado, ou doutor... ou lá o que é! Ouvi muitas vezes dizer o padrinho Sousa que tu...

JOÃO (*que interrompe violentamente*): Não me fales nesse homem!

RITA: Credo, filho! Também não é pra...

TERESA: Nem eu, João, não gosto dele!...

FERNANDO (*Para João*): Pois olha que tu devias enfeitar, com alecrim, o chão onde ele bota os pés. Foi lá na casa do Sousa que tu aprendeste isso que sabes... essas coisas que, a mim, nem pelo tino me passam!...

JOÃO (*amargo*): Aprendi... foi lá que aprendi muita coisa... (*Agressivo*) A raiva que eu tenho desse velho! (*A feição magoada*). Quem me dera, Fernando! Quem me dera ser como tu és: dava uma das minhas mãos, dava

²⁸ “[...] sus efectos discriminatórios son sufridos exclusivamente por una categoría determinada de actos o personas” (PECHENY, 2005, p. 140).

ambos os braços! (*Muito triste*) Eu era um cachopito... (*Violento*). Ah, maldita criatura! (SANTARENO, 1987, v. 2, p. 274).

É possível observar que Fernando não só discorda de sua opinião a respeito da capital portuguesa, como também diz que foi uma pena ele não ter ficado na casa do padrinho, ao invés de ir para o serviço militar, principalmente por não ter aproveitado o que a capital tinha para lhe oferecer. Ele e Rita ainda acreditavam que a convivência e a educação ofertadas por Sousa foram fatores decisivos para que tivesse acesso ao saber, ou seja, para adquirir conhecimentos, sabedoria, cultura e erudição, apesar de não ter se tornado um “doutor”. João, por seu turno, mesmo tentando aprisionar suas experiências, rememora algo que não ousa dizer o nome, por meio de atos de fala, paradoxalmente, cheios de silêncios. Logo, se há a tentativa de esconder o que ocorreu na casa de Sousa, talvez por medo; por outro lado, o jovem parece continuar a não dispor de coragem nem das palavras “certas” e aptas para enunciar a violência sexual.

Importa informar que o ato de permitir que um dos filhos fosse morar com um padrinho ou parentes mais abastados era (e ainda é) comum em muitas comunidades interioranas. Leal, por exemplo, enfatiza que “a figura do padrinho, em Portugal, não existe apenas em tom formal, é realmente o substituto do pai” (LEAL, 1992, p. 100). Sob outra perspectiva, Octávio Gameiro, em entrevista a São José Almeida (2010), informa que, nos ambientes aldeões lusitanos, era comum e socialmente aceite o fato de um jovem camponês, pelos seus atributos físicos, vir a ser protegido por um grande proprietário rural, cuja grandeza de recursos o colocava acima de qualquer julgamento moral. Tal proteção permitia ao apadrinhado desfrutar de outros prazeres e de modo algum impedia que, mais tarde, viesse a se enquadrar na heteronormatividade, porque o comportamento sexual não era fonte de identidade pessoal nem dele nem do “padrinho”, pelo menos perante os valores locais. Guardadas todas as proporções, talvez caiba aqui o apontamento de José Carlos Barcellos de que “a alusão à cultura greco-romana é uma das mais importantes estratégias nos esforços para se pensar e dizer com dignidade o homoerotismo” (BARCELLOS, 2006, p. 115) também em Portugal.

Em relação a *O pecado de João Agonia*, contudo, estudiosos da obra santareniana, dentre eles, João Gaspar Simões (1985), Sábado Magaldi (1989) e Leal (1992), concordam que a convivência com o padrinho e, por consequência, o provável abuso quando ainda era “um cachopito”, foram maléficis e traumáticos à constituição identitária de João. Diante disso, é provável que Bernardo Santareno faça alusão a uma forma não convencional de

sexualidade – a pedofilia²⁹ –, que em seu texto fica restrita à dimensão do jovem Agonia e do agente do ato sexual, já que o respeito da família por Sousa impediu uma investigação mais apurada sobre os fatos que fizeram João fugir e passar a odiar aquele que deveria ocupar o lugar paterno, protegendo-o.

Por outro lado, parece que a vergonha, a culpabilidade e o medo do rechaço social, como é comum nesses casos³⁰, impediram que o jovem enunciasse todas suas dores e denunciasse o abuso. Agora, aos 22 anos, eis-nos um sujeito que se apresenta como vítima, cheio de amargura, tristeza e mágoa, chegando a dizer para Fernando que faria sacrifícios físicos – daria uma das mãos, daria ambos os braços – para ser como ele. Nessa perspectiva, pode-se dizer que os primeiros contatos homossexuais provocaram sua repulsa, porque estavam vinculados a um cenário de abuso, ainda na puberdade e na juventude (COSTA, 1992). Por isso, ainda que a família não saiba sobre o que João estava falando, fica claro que ele desejava apenas estar no lugar do irmão: aquele que não foi escolhido por Rita para ir morar com Sousa; aquele que não foi traído por alguém que deveria protegê-lo; aquele que não precisou lidar com os conflitos próprios de quem é abusado.

Por conseguinte, nota-se que a tentativa de afastar João de seu destino trágico, acaba provocando justamente o início da ruína que pretendia evitar; ou melhor, o ato que foi pensado para remediar transforma a salvação em o início de seu aniquilamento (SZONDI, 2004), não só social, mas também psíquico. Por isso, e ampliando a afirmação de Lílian Lopondo de que *O pecado de João Agonia* se filia à tragédia clássica, porque João torna-se responsável pela *peripécia*, faz-se necessário considerar também que ocorre uma ironia do destino, inicialmente, quando Rita, julgando ser o melhor para ele, acaba por possibilitar sua vivência com Sousa (SANTANA, 2012). Mais especificamente, se “o ato que desencadeia o processo trágico deve ser primariamente uma violação da lei moral, seja humana seja divina; em suma, a de que a *hamartía* ou falha aristotélica deve ter uma ligação com o pecado ou com o mal” (FRYE, 1973, p. 207); então pode-se dizer que, inicialmente, o protagonista não viola leis morais propositadamente. Na verdade, o sentido trágico desse texto santareniano é desenhado aos poucos, em virtude não só da convivência de João com Sousa e de suas

²⁹ Alessandro José de Oliveira, em *De “pedófilo” a “boylover”*: *ilusão ou uma categoria sexual que se anuncia?*, apresenta um panorama histórico dos significados atribuídos ao termo e como vem se organizando a relação entre adulto-criança através de tempos e culturas diferentes. Aqui, entende-se que a pedofilia engloba práticas sexuais intergeracionais entre adultos e crianças, exploração sexual comercial de crianças, violência e abuso sexual contra crianças e adolescentes (OLIVEIRA, 2009).

³⁰ Dentre as consequências do abuso sexual – ato que compromete a vida de crianças/adolescentes em relação ao emocional, comportamental e inter-relacional – estão a culpa, a baixa autoestima, a vergonha, o isolamento, a depressão e o suicídio (SANDERSON, 2005).

desventuras na capital portuguesa, mas também devido à ambiguidade da praga que permeia sua trajetória, inevitavelmente.

Nesse sentido, é preciso discordar ainda da tese de João Gaspar Simões, quando defende que, nesse texto santareniano,

[...] tudo flutua na mais gelatinosa indeterminação. O próprio João Agonia, que parece horrorizado com o seu ‘pecado’, tendo fugido de casa do velho que o [...] corrompera, compraz-se nele: pelo menos não revela qualquer má consciência, por mais rudimentar que seja, desse estado de pecado [...] (SIMÕES, 1985, p. 117).

A meu ver, a agressividade, a violência, a amargura, a mágoa e a tristeza de João cada vez mais se justificam e demonstram justamente o contrário da leitura de Simões, porque performam e incorporam as marcas daquela iniciação, expondo-a mesmo que sutilmente. Não menos importante, é preciso ainda ver que, se, de um lado, esse sujeito vive num processo agonístico e instável devido às suas experiências tanto no mundo serrano quanto no citadino; de outro, faz-se necessário considerar que, paradoxalmente, calar-se sobre suas experiências com Sousa e na capital portuguesa (afinal, fizeram-lhe “muito mal” lá) faz com que se sinta protegido. À sombra de si, entre o silêncio e a fala reticente, entre o dito e o não dito: “na alma de João [ainda] faz sempre escuro”. Decerto, Teresa, apesar de não saber explicar porque via seu irmão em meio à escuridão/cegueira, nos avisou, logo na primeira cena de *O pecado de João Agonia*, que nos defrontaríamos com um sujeito triste, melancólico e cercado de mistérios: aquele que não enuncia o que há dentro de si com clareza.

Isso nos leva a ver que Bernardo Santareno constrói uma personagem com um estado de espírito predominantemente sombrio como parte da unidade da estrutura trágica (FRYE, 1973), ao mesmo tempo em que faz o protagonista se revelar como um sujeito cheio de emoções represadas, por meio do que parece ser “um comportamento expressivo involuntário” (GOFFMAN, 1985, p. 12). A cena abaixo, por exemplo, possibilita senti-lo em sua íntima angústia e ocorre ainda na serra, quando retorna para casa junto com seu irmão Fernando. Vejamos:

JOÃO: [...] Ah, minha mãe, se vossemecê soubesse o que eu senti cá dentro, quando saí do comboio e vi este monte, assim, cobertinho de neve!?!...
 FERNANDO (*troça*): Pôs-se aos saltos que nem um cabrito...!
 TERESA (*excitada, contente*): Jesus Senhor! Pois fez isso assim... à vista de toda a gente?!...
 FERNANDO: E ria-se, ria-se sozinho... olhem parecia um simples!
 RITA: Filho da minha alma!
 FERNANDO: Apanhava mancheias de neve e esfregava a cara com ela...!

JOÃO (*feroz*): O corpo... o corpo inteiro: queria lavar-me todo... espojar-me nu na neve, cobrir-me com neve na cabeça até aos pés!... (*Levanta-se; de costas para as outras personagens*) Ficava limpo... ficava limpo, que eu bem sei!...

RITA (*abraçando João, por trás, dolorosamente*): Fizeram-te mal... Fizeram-te muito mal, meu filho! (*movimento convulsivo de João; estranheza em Fernando; receio em Teresa.*) (SANTARENO, 1987, v. 2, pp. 271-272).

De antemão, importa lembrar que Leal (1992) sinaliza, ainda que rapidamente, para o caráter sublimador e purificador da neve neste texto santareniano. Dessa forma, se, inicialmente, Fernando, Teresa e Rita acreditam que o retorno à serra era o motivo daquela expressão de alegria diante do monte coberto de gelo; depois de João tentar explicar o porquê de esfregar a neve em seu corpo, deixa entrever que sua ação tinha razões diferentes do que era transmitido aos seus familiares. Ainda que não aponte a causa explicitamente, vê-se que o protagonista, ao tentar “se limpar” com a neve, dá a entender que gostaria de se purificar, livrando-se de prováveis erros, pecados e/ou manchas morais. Na verdade, é como se “o seu segredo não pudesse existir como tal sem que fosse mostrado, de alguma forma, a seus destinatários, mediante fragmentos ou sinais” (PECHENY, 2005, p. 146). Por isso, apesar de não revelar ou comunicá-lo explicitamente, suas ações quebram expectativas, provocando estranheza em Fernando e receio em Teresa; enquanto Rita, ainda que não saiba as causas de seu sofrimento, parece entendê-lo no íntimo de sua angústia, porque acredita, pela sua disposição à “vitimização”, que lhe fizeram muito mal em Lisboa.

Com isso, questões cruciais se colocam: se o protagonista desejava cobrir-se todo com a neve para limpar-se, o que ele entendia como sujeira? O que estava impregnado em seu corpo e em sua memória a tal ponto que não o permitia encarar seus familiares quando se enunciava? Pelo movimento convulsivo de João nos braços de Rita, cabe ainda questionar o que concorria para sua ruína, além de sua convivência com Sousa, porque era nocivo para seu mal-estar e felicidade, acarretando estragos tão visíveis em seu ser? Logo, se o segredo é uma experiência marcante na constituição da subjetividade desse jovem santareniano; sua frágil dissimulação (porque necessária no contexto em que se encontra); o sentido dado a seu corpo, sua vergonha, suas inflexões e ações parecem se configurar como fragmentos que constituem a envoltura que o recobre.

Assim, se o esforço para manter algo em segredo fixa-se como parte da experiência identitária de João, é preciso considerar também que a discriminação, seja ela qual for, pode ser real ou sentida. De acordo com Pecheny, no que se refere à homossexualidade, ela pode “ser real quando é efetivamente executada; enquanto será sentida quando o sujeito,

antecipando-se a um rechaço, se autodiscrimina” (PECHENY, 2005, p. 140). Na passagem seguinte, é possível ver um comportamento passível de denunciar o jovem Agonia, porque nos defrontamos com um sujeito que busca se libertar de lembranças que o martirizam e o envergonham, recorrendo em sua enunciação, de forma mais explícita, à ideia de “sujidade”.

Atentem-se:

RITA (*Para João, meiga*): Não te assanhes, filho! Mata essas lembranças, não as deixes tomar posse de ti... (*Rajada de vento forte. Mudança*) Jesus Senhor, este ventão que não se quer quebrar!...

JOÃO (*alegria raivosa*): Eu cá gosto dele, mãe! É mesmo do que eu mais gosto: do vento e da neve e da... Aqui, só aqui, é que eu me sinto bem! Tenho saudades das águias: tomara já amanhã, pras ver voar! E dos lobos... até dos lobos, minha mãe! Isto é que é terra, isto é que é vida; o resto...

RITA (*com violência doce*): Já lá vai... [...]

JOÃO: É como diz, mãe! [...] Nem na recordação, nem na memória há-de ficar... (*Crescentemente exaltado.*) Querem ver? Quer vossemecê ver, minha mãe? (*Corre para a porta da rua que abre; violento, tira do pescoço um cachecol, fazendo-o oscilar ao vento, que há-de ouvir-se rijo.*) Olhe, olhe aqui... (*Solta o cachecol ao vento.*) Agora, agora!... (*Riso nervoso.*) Nunca mais, nunca mais ninguém lhe põe a vista em cima!... (*Espanto silencioso em todos os presentes. Cerra a porta, voltando para dentro.*) Pois tal qual como o vento levou este trapo, assim ele vai levar, de mim pra fora, todas estas lembranças, todas as minhas... sujidades! (*Batendo na frente*) Daqui... (*No peito.*) Daqui... (*Abraçando-se, freneticamente, com ambos os braços.*) Do meu corpo, do meu corpinho todo! (*Carícia violenta em Rita.*) Estou contente, estou tão contente!...

FERNANDO (*cuja perplexidade cede ao riso.*) Ai, que tu estás tolinho!?... (SANTARENO, 1987, v. 2, p. 273).

De antemão, importa chamar a atenção para mais um elemento da natureza e sua simbologia em *O pecado de João Agonia*: o vento. Se, no início da tragédia, Rita o associa à alma do diabo, realçando seu caráter negativo e na passagem acima, se incomoda com sua presença; para João, consoante Leal, este elemento da natureza incorpora “um ente que arrasta as suas ‘sujidades’”. Nesse sentido, “o cachecol, simbolicamente, transformou-se em algo que o vento levou para longe [...], deixando-o livre e mais ‘purificado’ das más lembranças de Lisboa” (LEAL, 1992, p. 48). Observa-se, assim, que se, de um lado, esse elemento da natureza possui um caráter positivo em todas as falas de João; de outro, o jovem é movido ora por uma alegria raivosa (quando declara o quanto gostava dos elementos naturais, dentre eles, o vento), ora por um misto de violência, nervosismo e descontrole. Por isso, se nos colocarmos no lugar dos familiares, talvez também ficássemos espantados e perplexos ao ver esse desencontro entre enunciação e gestos, promovido por um sujeito que se entusiasma e abraça a si mesmo freneticamente, ao mesmo tempo em pedia ao vento que levasse para longe de si, de seu corpo, todas as suas sujidades.

Em virtude disso, não há como não concordar que o cachecol tenha, simbolicamente, se transformado em algo que lhe causava dor. No entanto, o vento levou para longe apenas o objeto, deixando a interrogação sobre o que seriam as “sujidades” que insistiam em habitar seu corpo e sua memória. A meu ver, apesar de não se enunciar explicitamente, João está tratando simbolicamente de dicotomias: sujidade e pureza, assim como poderia ser vício e inocência, ou proibido e permitido. Nesse sentido, o sociólogo Zygmunt Bauman esclarece que

não há nenhum meio de pensar sobre a pureza sem ter uma imagem da “ordem”, sem atribuir às coisas seus lugares “justos” e “convenientes” – que ocorre serem aqueles que elas não preencheriam “naturalmente”, por sua livre vontade. O oposto da “pureza” – o sujo, o imundo, “os agentes poluidores” – são as coisas “fora do lugar” (BAUMAN, 1998, p. 14).

Assim, guardadas todas as proporções, pode-se dizer que, nesse texto santareniano, o homoerotismo surge não só como “um caso particular da luta entre o bem e o mal, o pecado e a virtude, a falta e a reparação, a carne e o espírito, a razão e a emoção [...]” (COSTA, 1992, p. 50); mas também como uma experiência identitária que desloca João de seu lugar de origem – a matriz cultural heteronormativa – para a margem, já que se se enuncia como uma “sujidade”, uma “coisa fora do lugar”. Nesse caso, nota-se que, ao se configurar como um ser de conflito, que vive dilacerado e em crise com sua consciência, a personagem expressa o que hoje se chama de “homofobia interiorizada” (BORRILLO, 2010), condenando a si mesma diante de seus familiares.

Na verdade, ao desejar se livrar de algo que ocorreu em Lisboa, João se esquece da reticência necessária à proteção de um provável segredo, porque deixa à mostra mais um indício de si quando se utiliza da palavra “sujidade”. Consequentemente, se o corpo, consoante José Carlos Rodrigues, “é mais social do que individual, pois expressa metaforicamente os princípios estruturais da vida coletiva” (RODRIGUES, 2006, p. 142); não podemos nos esquecer também de que o vocábulo “sujidade” possui uma grande carga pejorativa e condenatória em virtude dos usos morais e cristãos ao longo dos tempos.

No *Dicionário Houaiss*, por exemplo, todos os significados para a palavra “sujidade” são negativos: “característica, condição ou estado do que é ou está sujo”; “imundície”, “porcaria”, “excremento” e “delinquência moral; devassidão” (HOUAISS, 2009, *on-line*). Silvério Trevisan, por sua vez, informa que, tanto em Portugal, com a instauração do Santo Ofício, quanto no Brasil colonial, as expressões “sodomia”, “pecado nefando” e “sujidade” eram os nomes dados à prática homossexual (TREVISAN, 2004). Nesta perspectiva, pode-se dizer que João Agonia – ao fazer referência às sujidades que insistiam em permear suas

lembranças e em impregnar seu corpo –, estabelece uma relação entre esta “matriz de significados sociais” e suas ações, que se configura como a enunciação explícita de sua transgressão. Ademais, não há como negar que ele se enuncia por meio de uma linguagem “onde o discriminado é forçado a recorrer ao vocabulário do discriminador para identificar-se como sujeito e para reivindicar a consideração moral à qual aspira” (COSTA, 1992, p. 38). Talvez, assim, se encaixasse, nem que fosse temporariamente, nos modelos de gênero vigentes.

No entanto, em virtude dessa estratégia discursiva não produzir efeitos subjetivos, só resta a João o ódio e a má consciência, o que o leva a desencadear, contra si mesmo, agressões verbais moralmente condenatórias. Além disso, a sensação que se tem, a cada cena, é que o jovem Agonia vive (n)uma luta agônica, sempre prestes a explodir, a perder o controle de si. E será aí, nesse limite, que ele irá se reencontrar com seu amigo, Tóino Giesta. Na verdade, em meio a provocações, desentendimentos, brincadeiras e risos dos/das jovens das duas famílias, João Agonia mantém-se um pouco à parte, mas com os olhos sempre postos no jovem Giesta; seguindo-o, a cada gesto, “com uma expressão entre melancólica e embevecida”. Na passagem abaixo, após a briga entre Teresa e Tóino, que ensonado boceja, João oferece-lhe vinho e inicia mais um importante diálogo para a configuração de sua identidade. Observe-se:

JOÃO (*para Tóino*): Vai mais um copo?

TÓINO: Não quero.

JOÃO: Não estejas tão cismático, Tóino Giesta. Quando te ris é que ficas mais bonito! Anda, senta-te aqui...

(*Tóino, mais desanuviado, senta-se.*)

GUILHERMINA: Já é tarde...

JOÃO: Quem manda hoje aqui sou eu, ti’Guilhermina. Tome um copito, vá lá... (*Serve Guilhermina*) E tu, Tóino, bebes mais este...

TÓINO (*pegando no copo*): Eh, João, fico tonto...?!

JOÃO (*debruça-se sobre Tóino, rosto com rosto: expressão estranha, quase raiva, quase crueldade*): Alegra-te, homem: a Teresa gosta de ti.

TÓINO (*tímido*): Não gosta, João...

JOÃO (*irritação*): Gosta e muito, Tóino Giesta!

MARIA GIESTA: És bruxo, João Agonia?

JOÃO (*certa intensidade nervosa*): Anda bebe, Tóino!...

(*Este executa*)

MARIA GIESTA (*a rir*): Queres embebedar o moço, João?!

JOÃO (*de súbito hirto; os olhos móveis, assustados, no rosto imóvel e rígido*): Não...?!

FERNANDO (*troça*): Pronto, já está melindrado!...

MARIA GIESTA: Comigo?! Mas eu não...

(*Toma, entre as suas, uma mão de João.*)

FERNANDO: Não lhe toques, Mari’Giesta: vai por primeiro pós de cheiro nas mãos!

MARIA GIESTA (*provocante*): Tu és bruxo, João Agonia? Anda, responde-me! Sabes ler no coração da outra gente?...

JOÃO (*recompondo-se*): Às vezes...

MARIA GIESTA: Como é que fazes? Ensina-me...

JOÃO (*ironia crispada*): Já me disseram tantas vezes que não, a mim, que eu...

RITA (*inquieta*): Deixa-o, Mari'Giesta: Vai-te deitar, João, tu estás cansado...

MARIA GIESTA: Que tu o quê, João?!...

JOÃO (*completando...*): ... Já sei quando os outros, mesmo sem falarem, têm o sim no coração. (SANTARENO, 1987, v. 2, pp. 281-282).

Se, inicialmente, parece que João Agonia está apenas elogiando o amigo; depois, as rubricas dão a entender que ele abandona, mesmo que rapidamente, uma atitude de reserva, porque o estava cortejando, além de demonstrar raiva e irritação por ter de afirmar que Teresa gostava, de fato, dele. Por outro lado, em virtude da insinuação de Maria Giesta de que ele pretendia embebedar Tóino, o jovem fica nervoso e “de súbito hirto; os olhos móveis, assustados, no rosto imóvel e rígido”, talvez porque estivesse com medo de ter sido descoberto como alguém orientado homossexualmente (ERIBON, 2008). Em todo caso, João Agonia finaliza o diálogo afirmando que, às vezes, conseguia ler o coração das pessoas, porque já lhe “disseram tantas vezes que não, [...] que [ele] já sabia quando, mesmo sem falarem, tinham o sim no coração”. Ou seja, o protagonista aparenta ter plena consciência da abjeção a que estava exposto e dos riscos que corria ao investir afetivamente em Tóino.

No entanto, estar inserido numa comunidade extremamente preconceituosa não o impedirá de se aproximar ainda mais do rapaz, expondo-se diante de seus familiares. Na cena em que Rosa queima uma das mãos do jovem Giesta com um tição, por exemplo, as ações de João deixam transparecer que seus sentimentos oscilavam entre o querer, o desejo e a afeição fraternal. Sempre debruçado sobre a mão do amigo, que chora de dor, inicialmente, ele pedirá à Rita um pouco de untadura para cuidar do ferimento. Entretanto, ao perceber o cuidado e o carinho de Teresa com o jovem Giesta, agirá com violência, afastando-a. Vejamos o restante da cena:

(*Tóino geme*)

TERESA: Não lhe carregue muito, João!...

JOÃO (*agressivo*): Vai-te deitar, Teresa, não me moas o juízo! (*Troça raivosa.*) Cuidas que isto sara com... com beijinhos?! [...] (*Que besuntou a região queimada*) Espera... Rebentou aqui o sangue...

TERESA (*aflita*): Sangue?!...

JOÃO (*fixando, com violência contida, os olhos de Teresa*): Sangue, Teresa. (*Lentamente, duma maneira estranha, debruça-se sobre a mão de Tóino e, os olhos agora presos aos deste, sorve, com os próprios lábios, o sangue da ferida.*)

TÓINO (*entre comovido e dorido*): Deixa lá, João... Não faças isso!...

FERNANDO: Chupa o sangue todo, João. Vais ver, Tóino, a chaga seca num instante!...

MARIA GIESTA (*já despreocupada*): Tu és como os lobisomens, João: gosta de beber sangue de gente!

JOÃO (*intenso*): O teu sangue é bom, Tóino Giesta: sabe a vinho novo!... (SANTARENO, 1987, v. 2, p. 290).

Diante do trecho acima, como evitar que o leitor interprete os atos de João como a expressão de um desejo? Afinal, por que o jovem sorve o sangue da ferida lentamente e de uma maneira estranha, como sinalizam as rubricas? Por que, apesar do sarcasmo e da zombaria de Fernando e Maria, ele ainda diz que o sangue de Tóino era tão bom quanto o vinho novo? Ora, se em um contexto de discriminação da homossexualidade, a capacidade de dissimular constitui um recurso de proteção (PECHENY, 2005), então pode-se dizer que o desejo de João Agonia pelo objeto de seu afeto torna-se mais intenso, sobrepondo-se às normas sociais e, ainda que rapidamente, ao medo de ter seu segredo revelado. Esse jogo entre segredo e visibilidade, silêncio e publicidade, o medo e a temeridade continuarão a permear *O pecado de João Agonia*, porque o protagonista dará mais uma prova de seu arrebatamento amoroso por Tóino: começa a talhar, em madeira, o rosto de sua mãe e, ao finalizar a escultura, descobre que esculpiu o rosto do jovem Giesta.

Como se trata de uma ação, aparentemente involuntária, o jovem Agonia ficará perturbado por ter, de alguma forma, tornado explícito seu interesse por Tóino. Para piorar sua situação, ainda precisará lidar com a paixão de Maria Giesta e suas investidas. Como via semelhanças entre a escultura e o rosto de seu irmão, e por se sentir desprezada, a noiva de Fernando ironiza a amizade dele e de Tóino; afirma intencionalmente que “tudo que é doce me dá ânsias” e, com crueldade, ainda dirá que “tudo que é mole me mete nojo” (SANTARENO, 1987, v. 2, p. 304), questionando a virilidade de João, inclusive diante de Fernando. Nesse contexto, o jovem Agonia se mostra muito tenso, sendo descrito nas rubricas como um sujeito ferido, sofrido, com desespero contido e sempre sombrio.

Por isso, na próxima Cena, daremos atenção, mais detalhadamente, a algumas consequências destinadas aos sujeitos que rasuram as normas de gênero, ao viver uma sexualidade tida como desviante, de acordo com a lógica da matriz cultural heteronormativa.

CENA III

Do gozo abjeto ao sarcasmo do gozo

Os gays vivem num mundo de injúrias. A linguagem os cerca, os encerra, os designa. O mundo os insulta, fala deles, do que dizem de si. As palavras da vida cotidiana tanto quanto as do discurso psiquiátrico, político, jurídico, atribuem a cada um deles e todos coletivamente um lugar inferiorizado na ordem social. [DIDIER ERIBON. *Reflexões sobre a questão gay.*]

No processo de constituição dos sujeitos, o heterossexismo reitera-se na crença social de que existe uma hierarquia das sexualidades, em que a heterossexualidade ocupa uma posição superior. Em consequência, “todas as outras formas de sexualidade são consideradas, na melhor das hipóteses, incompletas, acidentais e perversas; e, na pior, patológicas, criminosas e imorais [...]” (BORRILLO, 2010, p. 31). De qualquer forma, aquele que se desvia das normas sempre é punido, muitas vezes por meio de violências física e subjetiva que marcam o sujeito como abjeção, como alguém que não deveria existir, a quem é negada a própria humanidade. O *pecado de João Agonia* lança luz sobre essas questões, não só por meio da trajetória do protagonista, mas também em algumas cenas em que se abordam as experiências sociais de outros sujeitos que se afastam do padrão homem/mulher, contestam hábitos, atos e normas que deveriam ser reiterados, conforme prescreve a matriz cultural heteronormativa.

Uma dessas cenas ocorre no final do primeiro ato, após as mulheres irem à missa, deixando na casa da família Agonia, apenas Fernando, João e Tóino. Numa conversa regada a muito vinho, Fernando tentará fazer com que o irmão fale um pouco mais de suas experiências na capital portuguesa, mas não terá êxito, porque o jovem prefere o silêncio, como se não quisesse se expor ou deixar escapar um pouco de si. Diante disso, ele continuará a construir uma imagem da cidade de Lisboa, relacionada não só ao fácil acesso às mulheres, mas também à existência de um “mundo gay”, tanto fora quanto dentro das forças armadas. Veja-se:

FERNANDO: Ai, Tóino, aquilo é cada uma! E puxam um homem, chamam-no na rua, oferecem-se!...

TÓINO (*ingênuo, ardente*): Quem? As mulheres?!...

FERNANDO: Pois, rapaz, quem é que havia de ser? Os homens, se calhar!?!... (*Silêncio malicioso; grande riso de troça*) E olha que os homens também... até os homens, Tóino, até eles!

TÓINO (*boquiaberto*): O quê?!... Os homens?! (*Gargalhada de Fernando.*) E... sim... pra quê?!

(*O cão, lá fora, uiva.*)

FERNANDO (*bêbado: gestos largos, voz rouca*): Pra quê? Ora, ora!... (*Cotovelada em João.*) Ouve isto, João: pra quê? (*Risada*) Com a tua idade, eu já... Mas tu ainda não enxergas nada, Tóino... nada desta vida! Então tu, mesmo certo, não sabes que há...? Jesus, vieste ontem da barriga da tua mãe?! (*Debruçado sobre Tóino; feroz, baixando o tom à voz*) Os maricas, rapaz, os maricas! Lá em Lisboa, são assim (*gesto com os dedos*) ... à bicha, atrás da gente!... (SANTARENO, 1987, v. 2, p. 295).

Nota-se que Fernando retrata a cidade como o lugar de liberdade sexual, uma vez que relata que as mulheres se ofereciam e o assediavam constantemente, além de aludir à expressão pública da homossexualidade. Lisboa é representada como um espaço em que “os detentores da ordem moral e social e os apóstolos da religião, do familiarismo e da opressão das mulheres e dos homossexuais sempre execraram e execram” (ERIBON, 2008, pp. 60-61). De outro lado, Tóino surge como um sujeito ingênuo diante da diversidade de experiências sexuais disponíveis na capital portuguesa. Parece, inclusive, que o jovem Giesta não sabia o que era um rapaz que gostava de outros rapazes, como se essa experiência identitária não existisse na aldeia ou, se existia, era um assunto tabu. A esse respeito, Didier Eribon lembra que, se nos grandes centros, os sujeitos geralmente podem gozar do anonimato, da liberdade e da visibilidade; nas pequenas comunidades, eles são podados pelas pressões sufocantes do entreconhecimento, que os levam a esconder suas singularidades, porque são vistas como desvio das normas. Bernardo Santareno mostra essas possibilidades quando faz Fernando ter contato com homossexuais em Lisboa, o que também rasura o processo de produção da evidência heteronormativa em *O pecado de João de Agonia*.

João, por sua vez, demonstra-se incomodado e nervoso, principalmente, quando Fernando traz à tona o assédio aos homossexuais, utilizando-se da palavra “maricas” para nomeá-los. É claro que essa injúria atribui “uma separação implícita entre o que é percebido como masculino e o que é percebido como marcas do feminino, fundando tanto a inferioridade social das mulheres quanto o estigma dos homossexuais” (ERIBON, 2008, p. 84). Trata-se, portanto, de um insulto que deixa claro o quanto ser homossexual era condenável também no seio da família Agonia. Em todo caso, na cena anterior, cabe questionar se João temia por si porque percebe que não poderia premunir-se da discriminação e da hostilidade? Ou se estaria preocupado com a imagem preconceituosa dos sujeitos gays passadas por Fernando a seu amigo Tóino? Propositadamente, o espaço de fala continuará

sendo de seu irmão, o primeiro porta-voz do preconceito, nesse texto santareniano. Vejamos a continuação da cena, atentando-nos ao comportamento dos três jovens:

JOÃO (*nervosismo, movimentos incontroláveis com as mãos*): Que raio de conversa a tua...?! Não digas isso ao moço: não percebes que...?! (*Bebe, dum trago, a tremer.*)

FERNANDO (*brutal, riso grosso*): Cá comigo nunca eles fizeram farinha... e o fazes! Uma vez... foi lá pro lado de Belém... apareceu-me um, com falinhas doces e mais isto e aquilo... Eh, João, só te digo que lhe dei uma destas cargas... olha, parti-lhe um braço! (*Gargalhada.*) Havia de vê-lo: a fugir, todo desasado duma banda... e chorava, gania como um cachorro, o tripa-podre!...

(*Tóino, meio embriagado, ri às gargalhadas, interrompendo a fala de Fernando: João, todo crispado, olha-o profundamente, com uma terrível violência muda; depois, em movimento súbito, toma-lhe com raiva um dos pulsos: Tóino, entre assustado e surpreendido, recua com o tronco.*)

TOINO: Ó João, está quieto... olha que me molesta...?!

FERNANDO (*sem perceber, rindo muito*): O que é isso!? Já estás bêbado, João? Pois não te dê isso cuidados, mano: tens a enxerga logo ali... Vá lá mais uma pinga!...

(*João larga o pulso de Tóino: ficam ambos a olhar-se, nebulosamente: receio e espanto em Tóino, dor e raiva em João.*)

FERNANDO (*Enquanto serve o vinho, sempre rindo*): Eh, mas havia lá soldadinho, no meu regimento, que vivia à custa deles: aquilo era cinema, bons fatos...! (*Cuspindo no chão, com desprezo*) Porcos, gente reles: deviam ser todos mortos, todos enforcados!!! (*Involuntariamente, empurra a candeia para o lado de João que, assim, fica iluminado de baixo para cima, como que focado*) Raça de piolhosos! Lá no teu quartel era o mesmo, não era João?... (*João hirto, transido, os lábios trémulos, os olhos muito abertos.*) Faço ideia, faço ideia! (*Bebe mais.*) Inda dizem que o vinho mata a sede: quanto mais um homem bebe, mais... Todos mortos... o pescoço cortado!... (*João imóvel.*) Tu não ouves, mano João?... Eh, João?!... (*Põe a mão no braço de João, amigável, com que a acordá-lo.*)

JOÃO (*durante segundos, fita o irmão nos olhos; depois, com súbita violência disparada, repele-o: Fernando cai estrondosamente*): Deixa-me!... (SANTARENO, 1987, v. 2, pp. 295-296).

É possível observar que a ênfase desse trecho se encontra tanto no comportamento de João diante das falas de seu irmão, quanto na construção deste como um sujeito que sente nojo e desprezo pelos homossexuais. Assim, não é de se estranhar que a violência seja a única forma de Fernando lidar com os sujeitos que transgridem as normas de gênero e de sexualidade. Por isso, se ele lança mão do estereótipo “falinhas doces” para se referir aos sujeitos que tentaram uma aproximação, explicitando seu repúdio ao comportamento dos homossexuais em Lisboa; também se achará no direito de agredi-los fisicamente. Ao rememorar o momento das agressões, em meio a uma grande gargalhada, percebe-se ainda, em sua fala, a justaposição de traços repulsivos, em que o físico e o moral se correspondem,

como se pretendesse reafirmar para João, por meio daquele retrato decadente, – “havia de vélo: a fugir, todo desasado duma banda... e chorava, gania como um cachorro, o tripa-podre” –, o lugar destinado aos sujeitos gays também naquela comunidade. Logo, quando cospe no chão, ao se referir ao “soldadinho” de seu regimento que se relacionava com homossexuais em troca de cinema e boas roupas, pode se entrever que este ato “representa uma espécie de recusa à aceitação, [...] uma espécie de ‘vômito simbólico’ que tem como traço comum a repulsa e a rejeição” (RODRIGUES, 2006, p. 136) ao que ele achava desprezível.

Do mesmo modo, “o uso da injúria como um enunciado performativo tem por função produzir efeitos e principalmente instituir, ou perpetuar, o corte entre os ‘normais’ e aqueles que são ‘estigmatizados’” [...] (ERIBON, 2008, p. 29). Em virtude disso, se o termo “maricas” já possui uma carga pejorativa muito forte; “tripa-podre”, “porcos”, “gente reles” e “raça de piolhosos” configuram-se como agressões verbais, que possuem o poder de ferir os sujeitos, inscrevendo-se na memória e em seus corpos, marcando-os subjetivamente como diferentes, como os outros. Entretanto, levando em consideração os argumentos de Judith Butler de que “certas palavras ou certas formas de dirigir-se a alguém operam não só com ameaças contra seu bem-estar físico, mas que tais expressões alternadamente preservam e ameaçam o corpo” (BUTLER, 1997, p. 21, tradução minha)³¹, a existência social dos corpos dos homossexuais, dentre eles o de João, infelizmente se faz possível graças à sua interpelação pela linguagem, uma vez que o constitui fundamentalmente. Nesse sentido, os termos usados para se referir aos sujeitos gays, como efeitos e instrumentos de rituais sociais, decidem, ora através da violência ora por meio da exclusão, as condições linguísticas dos sujeitos aptos à inteligibilidade, à sobrevivência. Paradoxalmente, a mesma linguagem que serve para preservar o corpo, também ameaça sua existência, porque a homofobia opera mediante a atribuição aos homossexuais de um gênero abjeto.

Com isso, importa lembrar que a experiência da agressão física, juntamente com a injúria, é vivida por quase todos os sujeitos gays, podendo ser constatada não só em nosso cotidiano ainda hoje, mas também “em relatos autobiográficos e em numerosas [obras literárias] cujos personagens são homens gays” (ERIBON, 2008, p. 30), tal qual em *O pecado de João Agonia*. Como suas vidas não são consideradas vidas, é preciso dar atenção também ao destino dos homossexuais, traçado e enfatizado por Fernando – “deviam ser todos mortos, todos enforcados!!! Todos mortos... o pescoço cortado!” –, porque, concomitante à sua enunciação, “involuntariamente, empurra a candeia para o lado de João, deixando-o

³¹ “Ciertas palabras o ciertas formas de dirigirse a alguien operan no sólo como amenazas contra su bienestar físico, sino que tales expresiones alternativamente preservan y amenazan el cuerpo” (BUTLER, 1997, p. 21).

iluminado, no centro do foco da cena”. Consequentemente, pode-se dizer que se reafirma o futuro sombrio e trágico de João, já que a forma como Fernando age em relação aos sujeitos que transam com outros homens aponta um inegável desprezo pela figura do homossexual, uma vez que ele não hesitaria em punir com violência toda manifestação pública de atos e sujeitos considerados imorais.

Se os homossexuais, quando se encontram em ambientes em que sua sexualidade ainda é oculta, têm a oportunidade de se inteirar daquilo que se pensa, verdadeiramente, acerca dessa experiência identitária (PECHENY, 2005); então tornam-se compreensíveis o nervosismo e o temor de João, já que o comportamento de seu irmão era explicitamente brutal e preconceituoso. Ademais, é preciso trazer à tona o quanto o terror homofóbico de Fernando sinaliza tanto para uma atitude paranoica quanto preconceituosa. Contudo, não podemos nos esquecer de que a repressão anti-homossexual se mantém porque a sociedade “[...] sofre de um delírio de interpretação que leva a capturar, em todas as partes, indícios de uma conspiração homossexual contra o seu bom funcionamento” (HOCQUEENGHEM, 2000, p. 27, tradução minha)³². É como se a identidade masculina fosse ameaçada internamente, como algo sempre em perigo, e que, por isso mesmo, precisa exorcizar continuamente o homossexual como abjeção, num processo de constante repúdio (BARCELLOS, 2006). Sobre esse aspecto, contudo, Fernando não estará sozinho, já que Bernardo Santareno irá criar outras personagens que odeiam e repudiam plenamente os sujeitos orientados homossexualmente.

Uma delas é Manuel Lamas, ex-colega de João Agonia no serviço militar em Lisboa, que retorna para a aldeia no dia em que João, Fernando e Maria Giesta foram até a serra para socorrer Tóino, porque souberam que alguns lobos rondavam seu rebanho. Nos seus traços de caráter, insistentemente debilitados pelas rubricas, Lamas é descrito como um sujeito “cínico”, que possui um “riso silencioso e ruim”. Como conhece sua família, Rita ainda faz alusão a ele da seguinte forma: “Se este fosse bom, não saía aos deles: o pai, o avô... todos a mim me lembram, são pestes do inferno!” (SANTARENO, 1987, v. 2, p. 313). Logo, a entrada em cena de Manuel e suas ações confirmam o sujeito traçado por Rita porque é, imediatamente, seguida de uma busca por vestígios que reafirmem João como diferente. Por isso, ali, na casa de uma família guardiã das normas de gênero, Lamas agirá de maneira completamente calculada, questionando sobre a vida do jovem, ao mesmo tempo em que dá aos familiares um retrato de um sujeito que se encontra fora dos marcos regulatórios da heteronormatividade, já que estava solteiro, não tinha a pretensão de se relacionar com uma

³² “[...] sofre de un delirio de interpretación que le lleva a captar en todas partes indícios de una conspiración homosexual contra su buen funcionamiento” (HOCQUEENGHEM, 2000, p. 27).

moça da aldeia e, ao tentar esculpir o rosto de Rita em madeira, acabou por produzir a escultura do rosto de Tóino, namorado de Teresa.

É evidente que o ex-colega sabia que João, ao retornar para um ambiente em que a regulação da sexualidade marcava a vida de todos, tendo consequências incomparáveis para pessoas orientadas homossexualmente, escolheria manter suas experiências em Lisboa em segredo. Em contrapartida, visando aumentar o clima denso em torno da “vida dupla” de João, Manuel avisa, com falsa inocência, que havia trazido alguns pertences dele, abandonados no quartel após sua condenação e prisão, sem revelar ainda o crime pelo qual tinha sido acusado e condenado. Em seguida, retira-se com a promessa de ajudar os jovens a proteger o rebanho de Tóino contra os lobos, como se soubesse que aquela espécie de escrutínio promovido por ele elevaria a expectativa sobre a revelação do restante do segredo do jovem Agonia.

Ao retornar para casa e ser avisado da visita de Lamas, João inquieta-se, perde o controle, permitindo ser tomado por um misto de medo e de revolta, que prenuncia sua desdita. Sentindo-se duplamente ameaçado, primeiro, irrita-se porque vê Tóino e Teresa, enamorados e absortos um no outro; depois, descontrola-se, xinga a irmã de “cachorra vadia” e “tola”, chegando a ameaçar esbofeteá-la. Tomado pela fúria, ainda destrói a escultura do rosto de Tóino com golpes raivosos de faca, para em seguida, gritar e chorar descontroladamente. Tudo isso, é claro, causa estranheza em seus familiares, uma vez que não entendem a causa de tamanha fúria, o que piorará depois que ele esbofeteia Teresa, quando ela, devido à raiva, questiona o porquê de sua prisão em Lisboa. Após, há uma histeria deliberada que contamina toda a família Agonia: Teresa chora; Fernando, enciumado, briga com Maria; e ela enfrenta a ele e a José.

Será em meio a essa tensão e ao constrangimento de todos que Manuel Lamas reaparecerá. Inicialmente, com um sorriso cínico, observa Tóino e elogia a amizade dele com João. No entanto, sua ironia, ao buscar disseminar contradições, já indica seu plano: revelar definitivamente o segredo de João Agonia diante de sua família. Vejamos o trecho em que Lamas, após se dar conta da presença de Rosa, retorna à sua enunciação sobre a prisão do jovem Agonia:

MANUEL: Coitada da ti'Rosa: mais valia Deus levá-la!...

JOSÉ (*duro*): Pois eu não tenho pressa, Manel...

MANUEL: Escusava de andar por aqui a penar...

JOSÉ: Penar é a vida de cada um! (*Brusco, para João*) Então estivesse preso, lá em Lisboa?!...

JOÃO (*transido*) – Eu?!... Não!... O que foi é que...

JOSÉ – Pra tal saber, foi preciso que estranhos mo viessem contar!...

[...]

MANUEL – Eh João, olha que eu não disse de propósito: cuidava que já sabiam...!?

JOÃO (*que investe contra Manuel*) – Judas!...

MANUEL (*levantando-se num salto; odiento*) Porco!...

JOSÉ: Não quero aqui bulhas, c'um raio! Quem quiser escoucear, vá pra rua!...

MANUEL (*cínico*) Não tenha medo, João Agonia: eu cá só disse que tu tinhas estado preso. Mais nada...! [...] (SANTARENO, 1987, v. 2, p. 323).

Observa-se que o discurso de Lamas traduz o esforço para revelar, a conta-gotas, o motivo da prisão de João, além de lançar a dúvida a ponto de a família perceber, em seu ódio, que havia algo mais a ser dito. José, por exemplo, ainda que não saiba dos fatos concretamente, acredita que João tenha cometido algum crime, uma vez que foi punido. Por isso, é preciso considerar também, conforme salienta Sedgwick, que “a posição daqueles que pensam saber algo sobre uma pessoa sem que essa pessoa o saiba é uma posição assaz excitante e poderosa – seja lá o que for que julguem saber: a homossexualidade ou simplesmente o segredo dessa pessoa” (1990, p. 22). Nesse sentido, a autora enfatiza algumas consequências do “armário de vidro”, dentre elas, licenciar o insulto, como o faz Manuel Lamas.

Logo, é possível pensar que a injúria pode ser lida ou ouvida não apenas com o uso do vocábulo “porco”, mas também pela inflexão da voz e no olhar divertido e odioso de Lamas, já que estes gestos constituem o jovem Agonia como uma subjetividade subjugada. Assim, se considerarmos que a linguagem marca a hierarquia sexual, a palavra “porco”, de certa forma, animaliza e rebaixa João ao estado de animal, a uma categoria inferior e estigmatizada. É óbvio, como nos avisa Eribon (2008), que, se o ato injurioso tem esse poder é, sobretudo, porque precede o sujeito como linguagem, portanto, já está consolidado em sua função de estabelecer fronteiras entre o que é lícito e ilícito.

Nota-se, ainda, que *O pecado de João Agonia* recria, em relação a outros sujeitos homossexuais, uma contigência histórica: “o de ter nascido em uma sociedade hostil à homossexualidade, que os obrigam a permanecerem ocultos e a esconderem suas experiências sexuais e amorosas” (PECHENY, 2005, p. 136, tradução minha)³³. No caso de João, não se trata, é claro, da dicotomia oculto-invisível, mas de uma gradação dinâmica e permanente que será destruída por Lamas. Por isso, é possível ver que a relação entre o que pode ser exposto publicamente e o que não deve ser dito torna-se um dos nós dessa tragédia santareniana,

³³ “[...] la de haber nacido en sociedades hostiles a la homosexualidad (calificadas de ‘homofóbicas’), que los obligan a permanecer – en mayor o menor medida, por más o menos tiempo – ocultos en ‘el plecárd’ en cuanto a su vida sexual y amorosa” (PECHENY, 2005, p. 136).

porque se vincula com a questão mais ampla relativa aos perigos que implica a exposição pública, tanto da sexualidade quanto do desejo, quando destinado a pessoas do mesmo sexo.

Se ainda hoje, quando se proclama a orientação sexual como reconhecida e aceita, não é fácil enunciá-la como uma simples variante do comportamento de gênero e sexual, imagine falar de si e dos danos de ser quem ele era num ambiente hostil, católico e tradicional? Ademais, visto que está cômico de que, naquela sociedade, a homossexualidade é estigmatizada e estigmatizante, tornando-se motivo de discriminação e exclusão, então “manter-se deliberadamente dentro do armário, ou reentrar no armário”, pode ser visto como uma “estratégia de proteção contra atos violentos, contra estereótipos ou julgamentos abusivos, contra o insulto ou contra a interpretação forçada de um simples gesto” (SEDGWICK, 1990, p. 8). Assim, se o imperativo heterossexual possibilita certas identificações sexuadas e impede ou nega outras identificações, João, por meio da estrutura do “armário”, tentava minimizar o temor de ser rechaçado mais uma vez, agora no âmbito familiar.

Ainda assim, se a situação pedia calma, o jovem Agonia, antes animado sempre por uma postura vigilante, já não conseguirá controlar plenamente seu corpo e ações, se permitindo ser tomado pela violência ao investir contra Manuel, chamando-o de traidor. Por outro lado, ciente dos valores sociais que regiam a aldeia, Manuel estava certo de que, sobretudo, os homens da família Agonia não seriam tolerantes nem aceitariam João, caso descobrissem que ele era orientado homossexualmente, porque compactuavam da ideia de que a homossexualidade era uma aberração, dado que se afastava da sexualidade biológica e dos princípios religiosos defendidos pelos habitantes do lugarejo. É preciso salientar também que as cenas, nas quais Lamas atua, deixam entrever que, além de desejar revelar o segredo de João, ele ainda o fazia devido ao desdém de Teresa que dedicava todo seu interesse a Tóino Giesta. Por isso, é com raiva e grande riso que ele ainda a provoca, dizendo que “a giesta é uma erva fraca”, dando a entender que Tóino era um jovem pouco viril, além de insinuar que enquanto Teresa o namorava, ele não parava de olhar para João.

Na cena seguinte, é possível ver as consequências de suas provocações, porque ele lança mão de mais um detalhe do segredo de João:

JOÃO (*maior violência*): Rua!

MANUEL (*cinismo raivoso*): Deixe cá ver, ti'Rita... (*Bebe o vinho dum trago*) Deus lhe pague!... pronto, João, já ouvi: vou-me embora, sim senhor!... (*Um passo para a porta*) Veja lá, ti'Zé, como estas coisas são: tudo isto, por causa do meu descuido, há bocado! Vem um homem de boa fé, pra...

MARIA GIESTA (*cortando a fala anterior*): Pr'achincalhar quem estava quieto!? Vai, homem, vai espalhar a peçonha pro outro lado!...

MANUEL: Ninguém te compreende, mulher. Então já queres saber por que é que o João esteve preso?! Pois ainda há pouco...

[...]

JOÃO (*vem ao centro e toma Manuel pelo braço; com ódio*): Vai te embora, Manel, é melhor!...

MANUEL (*que se liberta violentamente*): Vou, João, vou já: sossega, homem!... (*Uns passos para a porta. Para. Intenso, cruel*) Tenho lá umas coisas pra ti... (*Para José e Rita*) Foi isto que cá me trouxe: em má hora vim!... Coisas tuas, João: cartas... cartas escritas por ti...!

(*Pavor em João*)

RITA: Deixa lá isso agora, Manel: amanhã lhes darás!...

MANUEL (*mais um passo*): Cartas que o... que alguém me deu pra te entregar a ti!... Pagas-me bem, João Agonia, não há dúvida: botas-me fora da tua casa!... E porquê, Santo Deus, porquê?! Só porque eu me descuidei e disse que tu tinhas sido preso...!

JOÃO (*que se aproxima de Manuel a tremor, aterrorizado, humilhando-se*): Dá-mas, Manel...

MANUEL: O quê, as cartas? Não as tenho comigo, homem: não são letras que eu possa mostrar aqui... à tua mãe... ao teu pai...!? Lembra-te que a tua irmã Teresa podia vê-las... (SANTARENO, 1987, v. 2, p. 325).

Nota-se, inicialmente, que João é dominado pela ira, esquecendo-se, por instantes, do potencial que a revelação de um segredo tem para destruir pessoas. Contudo, o fato de Lamas dizer que tem como revelá-lo e prová-lo, desestabiliza aqueles vestígios de coragem, porque o jovem Agonia, além de ser mais um sujeito vulnerável a vexações públicas e até à violência, via a carta como a prova de seu crime. Claro que não há elementos suficientes para sustentação de uma leitura fechada, mas a julgar pelo teor da carta – sinalizado por Lamas como “letras” que não poderiam ser mostradas à sua família –, é possível inferir que aquela enunciação de João levava afetos, um amor talvez, desejo e lembranças considerados impróprios. Por isso, se, de um lado, a ausência do objeto e a crueldade de Lamas fazem com que a carta ganhe contornos negativos, levando as pessoas a confiarem no seu testemunho; de outro, João, tragicamente, autocondena-se diante de seus familiares, pois sua raiva e sua violência, na dialética da dúvida, surgem como maior evidencia de sua transgressão.

Percebe-se também que, ao falar das cartas, Lamas não encontra uma linguagem socialmente aceita, que fosse apta a dar conta das letras escritas para o jovem Agonia. Logo, sua crueldade e seu cinismo, além da censura prévia do que estava escrito, trazem à tona também a discriminação que as realidades sociais e linguísticas instituem e perpetuam (ERIBON, 2008). Dessa forma, o que se mostra nesse momento devastador é precisamente o caráter volátil do lugar que João ocupa na comunidade. Ademais, a meu ver, não se pode deixar de flagrar que, longe de casa, parece que ele se permitiu viver o desejo e manter uma

relação amorosa com um sujeito do mesmo sexo. Justamente por isso, lançam-se sombras sobre ele, uma vez que seu segredo era conhecido por alguém que poderia, como o fez, revelá-lo diante de todos. Humilhar e aterrorizar-se diante da iminência da revelação de algo que era íntimo, por outro lado, são atitudes que apontam para toda a dimensão de seu sofrimento e para o medo das consequências de seus atos.

De qualquer maneira, em virtude da pressão do pai de João, que procura a prova não de sua inocência, mas da culpa, Lamas não hesitará em contar o restante do segredo do jovem, ainda que não ouse dizer o nome do amor entre rapazes:

JOSÉ (*afastando Rita brutalmente*): Cala-te, com um raio!... (*para Manuel Lamas*) Vens praqui cheirar pistas, armar ratoeiras...Quero saber, Manel Lamas!

MANUEL – Saber o quê, ti’Zé? Porque é que prenderam o seu filho?... (*Em frente de João, fixando-o profundamente, a sorrir, com ódio*) Ora, calúnias, as bocas do mundo!... Eu bem sei que eles deram o crime por provado!... Mas isso que tem? Os juízes estão sempre a enganar-se...

RITA (*grito profundo*) – Não digas, Manel, vai-te daqui!!!

MANUEL – Crime feio, coisa suja, João Agonia: Deus me livre de ter estado no teu lugar!! Mil vezes um barço à volta do pescoço... ou o frio que há no fundo dos poços... mil vezes, João!!! Ai, ti’Zé, se vossemecê tivesse ouvido o juiz dizer que...

JOÃO (*perdido, com um urro, deita as mãos ao pescoço de Manuel*): Eu mato-te!...Eu mato-te, malvado!...

(*Manuel consegue libertar-se e foge para a rua. Em grande alarido, José, Tóino e as mulheres seguram João. Rosa, sempre acariciando a cabeça mutilada, chora baixinho, em tons agudos.*)

MANUEL (*na rua; visível no entanto para os espectadores, através da porta aberta. A gritar para o povo da aldeia.*) Eh, gentes, vinde cá! Vinde todos! Quereis saber qual é o crime de João Agonia?!... (*Para dentro, de novo no umbral da porta.*) Oiça bem, ti’Rita oiça vossemecê, ti’Zé! Escutem o que lhes digo, pra saberem o filho que têm!? Eh Mari’Giesta, tu trata-me mal, mas ainda te hás-de arrepender: tu, a tua mãe e esse (*Indica Tóino*). Inda hão de me agradecer, tão seguro como eu chamar-me de Manuel Lamas!... E tu, Teresa, tu cuidas que te ficas a rir de mim?! Quando o povo souber o que eu tenho pra lhe contar, que homem de vergonha será capaz de se chegar de ti? Nem um... nem um só! E tu hás de morrer solteira e desprezada!... (SANTARENO, 1987, v. 2, pp. 326-327).

Antes de tudo, é preciso salientar que, em *O pecado de João Agonia*, “a injúria é apenas a forma derradeira de um *continuum* linguístico que engloba tanto a fofoca, a alusão, a insinuação, as palavras maldosas ou o boato quanto a brincadeira mais ou menos explícita, mais ou menos venenosa” (ERIBON, 2008, p. 64). Desse modo, se na passagem acima e anteriores, deparamos-nos com um sujeito extremamente homofóbico; também se percebe que a depreciação e a ofensa, por meio das expressões “crime feio”, “coisa suja”, tornam-se uma

forma extrema de agressão verbal que desloca João Agonia, mais uma vez, para o terreno da abjeção.

Ao mesmo tempo, se há palavras que ferem, então a linguagem de Manuel performativamente atua de forma similar àquilo que causa dor física, ou que abre uma ferida. Além disso, comparar-se a João e dizer “Deus me livre de ter estado no teu lugar!! Mil vezes um barço à volta do pescoço... ou o frio que há no fundo dos poços... mil vezes, João!!”, Lamas lança a desconfiança de que o protagonista tenha, de fato, cometido um crime terrível. Ora, se a desconfiança só pode conquistar seu domínio se houver uma forma de conhecimento seguro (SZONDI, 2004), é justamente esse conhecimento que João recusou aos Agonias, uma vez que estava cômico de que seu reconhecimento como homossexual conduziria imediatamente aqueles que o rodeavam a um terror pavoroso e infundado de ser “contaminado”.

Talvez, por isso, nota-se também que, ao ver Lamas correndo para a rua a chamar o povo da aldeia para que todos ouvissem qual era o seu crime, Agonia tem a certeza de que, não obstante a homossexualidade não o definir, ele seria mais uma vez julgado e condenado. No entanto, é preciso lembrar que uma situação apropriada para promover o silêncio e o medo pode resultar imprevisível, quando um ato de fala insultante é aquilo que constitui seu agravo, ou seja, o fato de deixar a pessoa a quem se dirige – João – fora de controle (BUTLER, 1997). Nesse sentido, ser objeto de um enunciado insultante implica não só estar aberto a um futuro desconhecido, mas também não saber nem o tempo nem o espaço do agravo, uma vez que João desorienta-se quanto à posição de si como efeito de um ato de fala.

Se, de um lado, os insultos ao jovem mostram o quanto “a repressão à homossexualidade é, na verdade, uma forma de controle de todo o sistema de gênero e, através dele, de todo o corpo social” (BARCELLOS, 2006, p. 192); de outro, é possível ver que a revelação não implica um alívio brusco da tensão, uma vez que ocorre por meio da delação de Lamas, diante de sua família. Nesse sentido, de acordo com Eve Kosofsky Sedgwick, é preciso considerar que um sujeito gay que “sai do armário” numa sociedade homofóbica, “sobretudo perante os pais, fá-lo com a consciência dos danos potenciais que pode causar a qualquer das partes” (SEDGWICK, 1990, p. 23). No caso do texto santareniano, vê-se que o fato de Lamas ter tirado João do “armário” poderia vir a enterrar a sua própria família perante a comunidade. Se a homossexualidade não era aceita, então todos que estivessem próximos ao jovem também seriam rejeitados pela comunidade, tal qual Manuel avisa para Teresa, ao dizer que quando o povo soubesse do segredo de João, ela (e toda a família) teria como destino o desprezo e a solidão.

Importa ver também que Bernardo Santareno tira da penumbra as identidades sexuais e, ao revelá-las, põe a nu as relações amorosas entre militares, tópico muito presente no imaginário literário, mas também no cotidiano de qualquer país. Se, em algumas profissões, a homossexualidade é percebida como um verdadeiro tabu; no caso do exército, muitos sujeitos, ao revelarem sua orientação homossexual, ou põem fim à carreira profissional ou se tornam vítimas constantes de atos discriminatórios, o que, de certa forma, os forçam a abandonar a profissão (PECHENY, 2005). Por isso, pode-se dizer que o ódio de Manuel, o julgamento e a condenação de João Agonia correspondem aos danos sofridos pelos sujeitos orientados sexualmente no contexto histórico português, já que a homossexualidade era considerada crime até 1982.

Susana Pereira Bastos, por exemplo, informa que, durante a Ditadura Salazarista, o homossexual era equiparado ao vadio e à prostituta. Além de ser visto como alguém que se entregava a “vícios contra natura”, também era considerado um sujeito que

[...] subvertia igualmente valores de honra masculina, confundia as identidades de género, perturbava os códigos que geriam as relações entre os dois sexos, recusava a instituição familiar – pilar do Estado Novo. [...] Passivo ou na versão ‘arrebenta’ (como era habitual dizer-se na gíria), o homossexual punha assim em causa a ordem social e moral preconizada e, nesse sentido, era concebido como um ‘estado de perigosidade’ (BASTOS, 1997, p. 238).

Com isso, muitos sujeitos, após a descoberta de suas sexualidades, passavam a ser vítimas da Polícia, cuja missão era a perseguição cada vez maior de “paneleiros”. Ao serem condenados pela Justiça, em nome da defesa dos bons costumes, os menos favorecidos economicamente eram internados no Albergue da Mitra, outros eram enviados para a Colônia do Pisão ou para a cadeia de Sintra para serem “amansados” (BASTOS, 1997). Nesse sentido, nota-se que Bernardo Santareno aproxima a ficção da realidade também no que se refere à condenação de João quando estava no Serviço militar, porque em Portugal, “a homossexualidade era proibida no regulamento de Disciplina Militar (RDM) que esteve em vigor até 1999, muito depois de deixar de ser crime no Código Penal”, principalmente, porque “punha em causa a disciplina da unidade e a moral das tropas” (ALMEIDA, S.; 2010, cap. 12)³⁴. Não é por acaso, portanto, que, ao retratar o coito homossexual como algo aviltante e

³⁴ De acordo com São José Almeida, nesse Regulamento, “inscrito no decreto-lei 16.963, de 15 de junho de 1929, pode ler-se no ponto 16.0 do artigo 4 do capítulo ii, respeitante aos Deveres Militares, que o soldado não deve praticar, no serviço ou fora dele, ações contrárias à moral pública, ao brio e ao decoro militar. Esta

vil, e revelar o segredo de João, Manuel Lamas já tinha o apoio de Fernando tanto para desnudar a “transgressão no *front*” (PITTA, 2003), quanto para defender os bons costumes, inclusive, tendendo à violência homofóbica, conforme foi mostrado no início desse tópico.

Por outro lado, ao procurar dar vazão a uma homossexualidade flagrante em um ambiente autoritário e considerado viril, Santareno descortina tantas outras histórias silenciadas e trágicas, uma vez que muitos sujeitos viviam, e ainda vivem, no anonimato, no silêncio dos prazeres, sem uma voz que os enunciasse livremente. Ou como diria Judith Butler, nos ambientes militares, “o homossexual é alguém cuja definição se deixa a outros, alguém a quem se nega o ato da própria definição com respeito à sua sexualidade, alguém cuja autonegação é um requisito indispensável [para sua aceitação]” (BUTLER, 1997, p. 178, tradução minha)³⁵. No entanto, se Santareno desvela e desmistifica a imagem austera da masculinidade nas forças armadas; João Agonia, por sua vez, mostra que o homem não é definido completamente pelas instituições sociais e suas “tecnologias de gênero”.

De outro lado, é aceitável o fato de a revelação do segredo causar angústia e medo em João, porque ele sabe não só que será raro encontrar apoio em seu núcleo familiar, mas também que a angústia e o temor residem justamente num eventual rechaço que pode surgir desse núcleo fundamental em sua vida (PECHENY, 2005). Logo, para a última Cena desse capítulo, o que me conduz é o desejo de entrar e sair de um desenho ainda manchado pelo preconceito e pela força castradora da moral e da religião, uma vez que a personagem João Agonia conhecerá a um só tempo a acusação, a deliberação e um novo veredito, práticas que entrelaçam as doutrinas do julgamento cristão, moral e jurídico. Dessa cartografia também de denúncia e resistência, guio-me pelas imagens e metáforas santarenianas, nas quais a diversidade sexual, as questões de gênero, sociais e morais, além dos princípios religiosos, serão, não só reinventados e rasurados, mas também problematizados.

Vejamos, pois, como, entre a cruz e a espada, a homossexualidade e, conseqüentemente, João Agonia, serão subjugados pelo desejo de manutenção da hegemonia heterossexual.

formulação foi vertida, sem alteração, para o Regulamento de Disciplina Militar Colonial, aprovado pelo decreto-lei 21.828, de 4 de novembro de 1932” (ALMEIDA, S., 2010, cap. 12).

³⁵ “[...] El homosexual es alguien cuya definición se deja a otros, alguien a quien se niega el acto de la propia definición con respecto a su sexualidad, alguien cuya autonegación es un requisito indispensable para el servicio militar” (BUTLER, 1997, p. 178).

CENA IV

Das tramas para o corpo abjeto

Quando nos aceitam logo nos rejeitam,
 dizem as passagens todas que tocamos.
 Dizem os corpos a que fomos dados
 e os que nos fugiram.
 Decretos percíveis parecem proteger-nos
 e depois outros nos distinguem
 e nos matam.
 [JOAQUIM MANUEL MAGALHÃES.
Alta noite em Alta Fraga.]

A vida, como se sabe e se sente na pele diariamente, pode ser o próprio reflexo da desarmonia. Contudo, ela não é una, mas múltipla e, por isso mesmo, experimentamo-la em suas diversas vertentes, transitando entre alegrias e tristezas, felicidade e tragicidade. No caso de *O pecado de João Agonia*, nota-se que é somente com o retorno à aldeia e com a revelação de sua orientação sexual que se abrirá a possibilidade de ele compreender em profundidade seu próprio destino, ou melhor, o destino de muitos Agonias. Assim, pode-se ver que o momento em que o segredo do protagonista é revelado configura-se como o imprevisível necessário para alterar definitivamente o curso normal dos acontecimentos da ação dramática.

Ou seja, a transição da ignorância ao conhecimento da experiência identitária de João promove a passagem da felicidade (ainda que frágil e instável) para a infelicidade, porque resultará, antes de tudo, num desafio à ordem preestabelecida, já que se acreditava que a homossexualidade era considerada uma prática capaz de solapar a organização básica da sociedade: a família, a união heterossexual e a procriação. Por isso, antes do desfecho, deparamo-nos, na primeira cena do 3º ato do texto santareniano, com a instauração de um simulacro de tribunal composto apenas pelos homens da família – José, Fernando, Carlos e Miguel. Observem, inicialmente, que além da condenação explícita à homossexualidade, todos estão tensos ao falarem da experiência identitária do jovem, porque já sentiam as consequências sociais e morais de se ter alguém que se relaciona com sujeitos do mesmo sexo no seio familiar:

CARLOS: Não há pecado mais vergonhoso!...

MIGUEL: Em sessenta anos de vida, nunca tal ouvi, por essas serras além!...

JOSÉ: Um filho... um filho meu, irmão (*Limpa as lágrimas com as costas da mão.*)

CARLOS: Vai pr'ái um falatório!...

FERNANDO: Eu até tenho medo de pôr os pés na rua...

CARLOS: Ainda ontem, no rio, a minha Angélica se pegou com a Mari'Parda: deitou-lhe os dentes a uma perna, com gana tamanha que...! Ai, Jesus, que grande castigo caiu sobre a nossa família!... Estava tudo cheio de mulheres, a lavarem; e vai daí a Mari'Parda começa de cantar, de cantar...!

FERNANDO: Cadela!

CARLOS: Cantigas de maldizer, a fazer pouco de João, da Mari'Giesta, da gente todos!...

MIGUEL: É uma vergonha!... Ah, Zé, tu sabes bem que eu sempre estimei o teu filho João: era o sobrinho de quem eu gostava mais!... Pois consentes que te diga? Antes o queria ver gafo, roidinho pelo mal feio como nossa avó, do que...ai, do que vê-lo assim, como agora ele está!

JOSÉ (*profundo, lento, todo sombra*): Antes morto, mano Miguel... antes morto.

FERNANDO (*desesperado*): Logo ele não ficou preso, lá em Lisboa!... Por que é que este escarro não se enforca? Porquê?! Quem pode lavar uma nódoa destas?!... Maldita sorte, a minha!...

CARLOS: A minha Angélica, agora, não me quer sair de casa: esta manhã tive de lhe dar duas punhadas, pra obrigar a ir a São Marcos buscar farinha!

MIGUEL: E não tem razão, a Angélica?!...

CARLOS: E a minha Zefa vai pela mesma...

JOSÉ: Um filho meu, mano Carlos!... Ai, antes morto... Antes o queria ver morto!

MIGUEL: Maldição destas, em família como a nossa?! Eu sou o mais velho dos irmãos: lembro-me muito bem do nosso pai, do nosso avô... olhem que eu ainda conheci o pai do nosso avô! Pois nunca, nunca por nunca ser, lhes ouvi contar, dos machos da família Agonia, senão o contrário... O contrário, manos! Homens assanhados, cobridores de sangue rijo, em cada casa da serra, um filho!... (SANTARENO, 1987, v. 2, pp. 329-330).

A partir da leitura do trecho acima, percebe-se que se a relação de João com seus familiares está sendo reestruturada, também é possível ver que os vínculos da família Agonia com os outros habitantes do lugarejo passaram do respeito à ridicularização, uma vez que Mari'Parda se utiliza de cantigas de maldizer para menosprezar e humilhar não só João, mas também Mari'Giesta e toda a família, porque tem o respaldo da comunidade. Levando em consideração o que nos diz Jean-Marie D'heur, apoiado na *Arte de Trovar*, percebe-se que a principal diferença entre as cantigas de escárnio e de maldizer encontra-se na alusão mais ou menos direta ao destinatário do ataque³⁶. Por isso, se no primeiro tipo, a crítica é indireta e a pessoa satirizada não é identificada, devido às sutilezas e ambiguidades da linguagem, além

³⁶ Conforme ensina a *Arte de Trovar*, apensa ao *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, esses dois tipos de cantiga se mostram inconfundíveis em suas propostas, porque “cantigas d’escarneo som aquelas que os trovadores fazem querendo dizer mal d’alque[m] em elas, e dizem-lho per palavras cubertas que ajam dous entendimentos para lhe-lo nom entenderem... ligeiramente; e estas palavras chamam os clérigos equivocatio. Cantigas de mal dizer som aquela[s] que fazem os trovadores... descubertamente. E[m] elas entram palavras que querem dizer mal e nom aver outro entendimento senom aquel que querem dizer chãamente” (D’HEUR, 1975, p. 349).

do uso da ironia; na cantiga de maldizer ridiculariza-se alguém de forma direta e explícita, sem subterfúgios. Logo, se Maria Parda usou desse tipo de cantiga para ridicularizar João e seus familiares, então pode se entrever que, ao produzir a sátira, ela os identificavam por meio de citação nominal, utilizou-se da zombaria, difamação e comicidade, além de lançar mão de uma linguagem agressiva e desrespeitosa, permeada de palavras obscenas e vulgares.

Em razão disso, o fato de João ter sido retirado do “armário” causa danos potenciais não só a ele, mas também à sua família, porque poderia enterrá-la definitivamente no “armário” perante a comunidade conservadora em que vivia e com a qual compartilhava valores e normas de conduta (SEDGWICK, 1990). Não é por acaso que Fernando, seu irmão, Angélica e Zefa, suas primas, tomados pelo desespero e pela vergonha de estarem associados a João Agonia, não tinham coragem de sair de casa. Isso nos leva a ver que o sofrimento se duplica, porque não só a identidade de João, mas também a dos familiares, é comprometida e perturbada pela revelação do segredo. Por isso, se o título desse texto dramático parece apontar explicitamente para a condenação da homossexualidade numa perspectiva apenas religiosa; no último ato, flagra-se a orientação sexual do protagonista ainda como um problema de cunho social e moral.

Assim, se a revelação da homossexualidade costuma gerar reações hostis por parte dos membros da instituição familiar, sobretudo, o pai e os irmãos; após a exposição pública de João Agonia e das humilhações sofridas pelos familiares, a situação do protagonista ficará muito mais crítica. Consequentemente, observa-se que, se antes o jovem era querido por todos e elogiado pela sua erudição e saber, após a revelação, é transformado num fora das leis (morais, sociais e religiosas), encontrando-se numa posição estruturalmente trágica. Se a recriminação passa a ser constante, é porque aos olhos dos homens da família, ao praticar o “pecado mais vergonhoso”, João se tornou o responsável pela “nódoa”, pela maldição e pela vergonha que subjogavam a todos. Ademais, os diálogos supracitados entre os homens da família Agonia já apontam para um julgamento moral, uma vez que se nota uma ordenação em que

[...] aqueles que se aproximam dos ideais morais aos quais aspiramos, merecem nosso respeito e têm suas condutas aprovadas, ou seja, apresentadas como modelos a serem seguidos. Em contrapartida, os que se afastam dos modelos são reprovados e apontados como transgressores, anormais ou criminosos, conforme a infração cometida (COSTA, 1992, p. 17).

Se no contexto serrano, há um modelo de masculinidade que é traçado por Miguel, quando faz o elogio aos homens da família Agonia, retratando-os orgulhosamente como

“machos”, “assanhados, cobridores de sangue rijo, que tinham em cada casa da serra, um filho!”; João, por sua vez, ao representar a antinorma, “prejudica não só a situação social corrente, mas ainda as relações sociais estabelecidas; não apenas a imagem corrente que as outras pessoas têm dele, mas também a que terão no futuro; não só as aparências, mas ainda a reputação” (GOFFMAN, 1988, p. 58). Consequentemente, torna-se o transgressor e o responsável, nas palavras de Carlos, pelo grande castigo que caiu sobre sua família. Miguel, por seu turno, deseja tanto se afastar do sobrinho que fala dele utilizando o verbo no pretérito, explicitando ainda que antes preferia, como membro da família, um “leproso” a um homossexual. José, que concorda com os irmãos, sofre, chora e reitera, mais de uma vez, que antes João estivesse morto.

Diante disso, percebe-se que, se a função do conselho é julgar para deliberar sobre a condenação do protagonista, é porque a homossexualidade era vista não só sob o viés da culpa, do pecado e da maldição, mas também como aberração moral, psíquica e cívica (COSTA, 1992). Nesse sentido, na passagem abaixo, é possível observar que o pai de João continua a reiterar a necessidade de puni-lo, urgentemente, em virtude de sua experiência identitária e das consequências de seus atos:

JOSÉ (*Angústia profunda; voz dura, fala pausada*) – O mano Miguel, mais o mano Carlos... tu, Fernando... e eu, somos os quatro bordões vivos da família dos Agonias: Por isso os mandei chamar. Enxotei daqui as mulheres: Esta, é querela de homens e só de homens!... Tenho um filho que pecou: um pecado que é como uma praga de Deus, pior que a doença mais ruim, pior que a morte...!! Como é que eu hei-de lavar a sujidade que ele entornou sobre a nossa família?! Sei que essa é a minha obrigação. Deem-me a esmola dos vossos conselhos...

FERNANDO: Ele cuspiu-nos a todos, meu pai! Escarrou-nos na cara!...

JOSÉ: Dê-me seu parecer, mano Miguel!?!...

MIGUEL (*após silêncio*): O rapaz inda é novo. Talvez mude de humores!?!... Manda-o pra longe daqui, Zé: pra uma terra grande...

JOSÉ: Não muda, mano Miguel: onde quer que esteja, aí estará seu pecado... Não, não muda: tem aquele demónio sujo bem entranhado no sangue...! Olhe que nem aqui, aqui nesta casa!, ele foi capaz de se suster; nem à mãe nem à irmã ele pôde respeitar!... Não muda. (*Silêncio*) Que hei-de eu fazer do meu filho João, mano Carlos?...

CARLOS: Se tu o casasses, Zé? Amansavas as vozes do mundo e...

JOSÉ: Casá-lo? Que ideia a sua, mano Carlos! Onde há aí uma rapariga, pobre ou rica, bonita ou feia, uma só!, que queira casar-se com o João Agonia?! (*Dolorosamente*) Já sabem todas por que foi que meu filho esteve preso em Lisboa... todas! E depois não é de justiça, não é da vontade de Deus. O mal que eu não quero pra minha Teresa hei-de levá-lo às filhas dos outros?!... Não, mano, não senhor!

MIGUEL: Manda-o pro Brasil: desgraças que não se veem...!

JOSÉ (*dor profunda*): O João é meu filho... meu filho de carne, mano Miguel! Não posso tirar pro mundo assim... com a ira de Deus dentro dele,

com aquela nascida ruim a medrar-lhe nas entranhas!... (*Silêncio*) E não tenho dinheiro pra viagem (SANTARENO, 1987, v. 2, p. 331).

Ancorado em um discurso muito usado no contexto em que Santareno produziu seus textos dramáticos, Carlos já tinha declarado que não havia pecado mais vergonhoso do que a homossexualidade; na passagem acima, será José quem reitera a prática homossexual sob o regime da culpa e do pecado. Como se trata de “um pecado que é como uma praga de Deus, pior que a doença mais ruim, pior que a morte”, sendo visto, por isso, como “a ira de Deus dentro dele, aquela nascida ruim a medrar-lhe nas entranhas”, José ainda pede sugestões de como poderia “lavar a sujidade que João entornou sobre a família”.

Logo, importa considerar que, em nossa sociedade, a homossexualidade é uma dimensão da personalidade que constitui um motivo de estigmatização, discriminação e exclusão (PECHENY, 2005). Em *O pecado de João Agonia*, é perceptível que Bernardo Santareno reitera a relação entre ficção e a realidade sócio-cultural portuguesa, porque se sabe que, em Portugal, os sujeitos homossexuais foram perseguidos, mandados para a fogueira, outros exilados para África ou Brasil, e tantos tiveram de sofrer muitos anos de prisão (SERZEDELO, s/d). Na verdade, desde o título do texto já se percebe que o dramaturgo inclui, no campo de ação trágico, a religião cristã, remetendo a homossexualidade ao “pecado nefando de que não se ousa dizer o nome”. Por isso, além de ser discriminado e estigmatizado, a noção de que o jovem é pecador só irá reforçar ainda mais essa relação entre a história e a literatura dramática santareniana.

Ao invés de fazer do protagonista um mártir cuja fé alivia a tragicidade de seu destino, os dogmas cristãos serão utilizados não para sua salvação, mas para justificar seu declínio. Nessa perspectiva, a religião não aparece como um poder mais elevado, “aquele capaz de levar ao triunfo até mesmo o herói que se vê envolvido nos conflitos do mundo e se encontra em declínio” (SZONDI, 2004, 109), mas como o que confirma, no entender dos homens da família Agonia, o quão abjeta era a relação entre pessoas do mesmo sexo. Em virtude disso, é possível ver ainda que, na cena anterior, ao julgarem João por sua orientação sexual, se “estabelece invariavelmente uma distância moral clara entre quem julga e quem é julgado”, ao mesmo tempo em que “a própria capacidade de julgar pressupõe uma relação prévia” (BUTLER, 2015, p. 64) entre os sujeitos. Talvez, por isso, os tios de João propõem inicialmente duas soluções brandas, se compararmos com a morte: o afastamento para o Brasil, porque “desgraças que não se veem” não são motivos de escárnio e de vergonha; ou

um casamento, uma vez que o enquadraria na heterossexualidade, apaziguando, assim, “as vozes do mundo”.

José, contudo, ainda que esteja angustiado, refuta as possíveis soluções apontadas pelos irmãos. Se Carlos acha que talvez João pudesse mudar; para seu pai, isso seria impossível, já que vê, nos investimentos de João para com Tóino, tanto uma forma de desrespeito com Rita e Teresa, quanto uma prova de que ele não conseguia reprimir seus desejos homossexuais, porque tinha “aquele demónio sujo bem entranhado no sangue”. Isso nos leva a ver, assim como Jurandir Freire Costa, que a homossexualidade pode ser um fardo muito pesado em sociedades tradicionais, dado que uma vez “etiquetado”, o homossexual passará a ser constantemente identificado por sua preferência sexual, condenado moral e religiosamente (COSTA, 1992). Sobre a possibilidade de afastá-lo da comunidade, José, além de dizer que não tinha condições econômicas de promover a viagem, justifica sua negativa dizendo que não poderia permitir que um filho seu andasse pelo mundo “com a ira de Deus dentro dele, com aquela nascida ruim a medrar-lhe nas entranhas”. No caso da solução apontada por Miguel, José também refuta, apontando que, se todas as raparigas já sabiam do motivo de João ter sido preso em Lisboa, nenhuma iria querer se casar como ele. Além disso, não acha justo nem da vontade de Deus promover um casamento de ocasião, porque “o mal que não queria para sua Teresa não havia de levá-lo às filhas dos outros”.

Vale dizer ainda que, em outro momento, Fernando se apresenta como o único ente familiar que articula a orientação sexual de João à sua convivência com Sousa. José, contudo, irá repreender o filho, mandando que ele respeitasse o padrinho, porque tinha ajudado muito sua família. Logo depois, José afirma um dito popular, tendo a ajuda de Carlos na enunciação: “um cão que não conhece o dono deve ser abatido como se fosse coxo, ou cego...!”. Após dizê-lo, o pai de João fica “de repente perturbado, como se tivesse dito algo de medonho, volta-se de costas para os outros: a suar de angústia” (SANTARENO, 1987, v. 2, p. 332). É evidente que José se envergonha, porque ao falar do fim que deveria ser dado ao cachorro, tanto desumaniza seu filho, quanto vislumbra uma solução, terrível, é fato, para eliminar a “sujidade” que João entornou sobre sua família. Contudo, se a possibilidade de sacrificar o próprio filho o deixou angustiado, Carlos surge como alguém que só fortalecerá sua ideia, enquanto Miguel, nitidamente, se incomoda. Vejamos:

CARLOS (*terrível, hirto, o olhar aceso e profundo, marcando bem as palavras*): Um cão desses, um animal aleijado, mata-se...!? É como dizes, Zé. (*Silêncio nebulosamente ardente: todos comungam no pensamento de Carlos.*)

MIGUEL (*arrepio de medo*): Sempre está frio!... (*Embrulha-se no capote.*)
 CARLOS (*Para Miguel: com voz surda, ardente.*): Quando um cavalo, ou um cão, que a gente estime, que a gente traga no coração, dá uma queda e parte ossos grandes, ou quando apanha chaga ruim e sem cura... que é que a gente lhe faz, mano Miguel?!...
 MIGUEL (*A tremer*): Bota aí uma cavaca no lume, Fernando... (*levanta-se e vai aquecer-se no fogo da lareira*) Jesus, que frio este!?...
 JOSÉ (*Transido, imóvel; a fala cortada por um soluço.*): Abate-se... um animal desses abate-se!...
 CARLOS (*Que se aproxima de Miguel*): Por bem-querer, Miguel, por amor!...
 (*O cão, lá fora, uiva lúgubre.*)
 MIGUEL (*De costas para Carlos, aquecendo-se*): Assim se faz... Com os animais (*acentua a palavra*) é assim...
 CARLOS: Quando a moléstia não tem cura...!?
 MIGUEL (*Que se volta lenta, ansiosamente para Carlos*): Mas com as pessoas é diferente: Os antigos da nossa família deixaram cumprir-se, até ao fim, a vida da avó Conceição, que estava minadinha pela lepra... e não lhe faltaram com a botica, nem com a caridade do trato!...
 FERNANDO (*Explosão*): Mas a doença da avó não era marca vergonhosa, não cobriu a família toda de ranho, como...!!! (*Cala-se de súbito, torturado.*)
 CARLOS (*Para Miguel*): Não há botica que lhe valha! Aquilo não é uma moléstia, é uma... uma danação!!
 MIGUEL: Cada um tem que pensar na salvação da sua própria alma...?!
 JOSÉ (*Crucificado*): E penso, mano Miguel, tenho pensado muito... Cuida que não?!... Inda a noite passada: levei um ror de horas a fio, a pensar que Deus Nosso Senhor entregou o seu amado filho Jesus Cristo à morte, e morte de cruz!, tão só porque tal era bom prá gente todos...! E olhe que Ele, o Pai, era Deus e podia mudar tudo num instante... e não se esqueça de que o Filho, Jesus Cristo, era inocente de qualquer pecado, mais limpo que a mais purinha das crianças!...
 (*Novos uivos do cão.*)
 MIGUEL (*quase convencido, indeciso*): Não sei, Zé...!? Tenho o meu coração mais negro que...!
 CARLOS (*para José*): Como se há de fazer?!...
 FERNANDO: Quando, meu pai?!...
 (SANTARENO, 1987, v. 2, pp. 332-333).

Com a leitura da passagem acima, observa-se que não há deferência nenhuma pela vida do protagonista por parte dos homens da família Agonia, uma vez que todos, com exceção de Miguel, comungam do raciocínio de Carlos de que um animal aleijado ou que tenha contraído uma doença incurável deveria ser sacrificado, em virtude da afeição que se tinha por ele. Assim, o tio de João justifica a violência, além de acrescentar os sentimentos de “bem-querer” e de amor, que modalizam o enunciado como um todo, mas sinaliza para uma preocupação apenas no campo discursivo.

Por outro lado, importa ver ainda que Miguel é o que está menos à vontade com encaminhamento da solução, porque não argumenta a favor do veredito que se desenhava a cada fala dos outros homens. Na verdade, não obstante fazer parte da mesma comunidade e

daquele núcleo familiar, ele demonstra a indecisão diante do veredito, porque parece tender ao perdão e à compaixão, além de frisar que o sacrifício deveria ser destinado apenas aos animais. Parece, assim, que Miguel não consegue se esquecer de que estavam planejando a morte de um ser humano, reconhecendo no seu sobrinho, mesmo sendo um “inimigo” da ordem social, “um igual em humanidade, ou seja, alguém para quem a vida é a última coisa da qual se pode ser privado” (COSTA, 1992, p. 17). Isso nos leva a ver que a acusação e a condenação não postulam uma diferença ontológica definitiva pelo menos entre Miguel e João, tampouco torna o jovem irreconhecível, ainda que seu tio rejeite sua orientação sexual como um dos aspectos constitutivos de sua identidade.

Assumindo o papel de um advogado de defesa, ele ainda fará referência à avó Conceição que foi acometida pela hanseníase. Num primeiro momento, diz que antes preferia que João fosse um “leproso” do que um homossexual; já no segundo, ao não concordar com a sentença de morte para o jovem, lembra-se de que era tradição da família permitir que os parentes vivessem até o final da vida, dispondo, como foi o caso da avó, de cuidados, remédios e da caridade de todos. Com isso, importa ver que, ao defender a vida do sobrinho, Miguel traz à baila uma vinculação explícita entre a homossexualidade e a lepra, o que nos remete ao tratamento dado às minorias na Idade Média. De acordo com Jeffrey Richards, naquele contexto, a homossexualidade, juntamente com a bestialidade e a masturbação, eram considerados crimes contra a natureza, porque “o sexo, segundo os ensinamentos cristãos, foi dado ao homem unicamente para os propósitos da reprodução” (RICHARDS, 1993, p. 163). Tal condenação explícita encontra suas bases, antes de tudo, em Levíticos (18 v. 22 e 20 v. 13), uma vez que se declara que a homossexualidade é uma abominação passível de pena de morte; em I Coríntios (6 v. 9), I Timóteo (I v. 10) e em Romanos I (vv. 26-7), livros nos quais Paulo também condena a prática claramente; e, posteriormente, nos ensinamentos de São Tomás de Aquino e de Santo Agostinho, só para citar alguns dos mais importantes pensadores do Cristianismo, já que concordavam que, em razão de ser o pior dos pecados, o “crime contra a natureza” tornava-se uma injúria a Deus.

No caso da hanseníase, Richards nos informa que

[...] talvez não exista na história nenhuma doença que tenha causado tanto medo e tanto asco quanto a lepra. O próprio termo ‘leproso’ tornou-se sinônimo de rejeitado. Na Idade Média, esta reação derivava em parte das deformidades físicas, das feridas supurativas e do odor mefítico causados pela doença. Mas emanava mais ainda da certeza reconhecida de que a lepra era sinal extremo e visível de uma alma corroída pelo pecado e, em particular, pelo pecado sexual (RICHARDS, 1993, p. 153).

Michel Foucault, que também aborda o tema em *Os anormais* (2010), especificamente na aula de 15 de janeiro de 1975, salienta que era instituída uma divisão rigorosa entre os indivíduos, implicando na desqualificação jurídico-política dos excluídos e expulsos, como se já estivessem mortos. Vale dizer, ainda, que a segregação das vítimas da doença é um procedimento defendido também em Levíticos, uma vez que os capítulos 13 e 14 tratam os acometidos pela hanseníase como “impuros”, além de condená-los à segregação da comunidade.

No entanto, Jeffrey Richards avisa que, “embora presidisse a sua exclusão da sociedade, a Igreja ensinava que os “leprosos” deveriam ser tratados com compaixão”, reconhecendo ainda o amor e a assistência a eles como marcas particulares de santidade (RICHARDS, 1993, p. 160). Assim, se em algum momento se defendeu a compaixão pelas pessoas com hanseníase, ainda que fossem excluídas, rejeitadas e marginalizadas; em nenhum momento, os ensinamentos cristãos e seus representantes prescreveram a piedade e a compaixão pelos sujeitos homossexuais. Daí, entender o raciocínio de Miguel, quando enuncia que antes João Agonia fosse um “leproso” do que um homossexual, posto que sua orientação sexual, em consonância com os princípios cristãos, ainda era vista e classificada pelos homens da família, como o pior dos pecados. Em razão disso, o poder que se busca exercer sobre João é completamente diferente daquele dispensado a avó Conceição, porque, conforme Fernando, a homossexualidade era uma “marca vergonhosa que cobriu a família toda de ranho”; enquanto Carlos enfatiza que não se tratava de uma doença, mas de uma danação que condenava João às penas do inferno.

Por isso, será numa perspectiva aparentemente religiosa, já que fundamenta seu argumento também na força secular da narração do sacrifício de Cristo, que José Agonia buscará justificar o direito de dispor da vida de seu filho. Nesse sentido, seu raciocínio parece ser o seguinte: se Jesus era puro e, ainda assim, o Pai o entregou à morte para salvar a humanidade; então João, tido como aquele que praticou o pior dos pecados, poderia ser levado à morte por seu pai, sem problemas. No entanto, o modo como a ideia do sacrifício é defendida prova o quanto José se afastou do seu significado como elemento central da fé cristã, “uma vez que Jesus, o homem, é também para os crentes o filho de Deus, e a ação, para que seja significativa, deve ser vista como parte de uma história divina, mais do que como algo que pertence a uma história meramente humana” (WILLIAMS, 2002, p. 206). Assim, se a condição do juízo, conforme aponta Nietzsche em *Genealogia da moral* (2009), reside na consciência de ter uma dívida com a divindade; no texto santareniano, ainda que usem os

ensinamentos bíblicos para dar consistência a seus argumentos, a dívida é muito menos com os princípios cristãos ou com a renovação da fé da comunidade e da família.

Nesse ínterim, João Gaspar Simões, ao tecer algumas críticas a *O pecado de João Agonia*, considera esse texto o maior fracasso santareniano porque não trata de “problemas do povo português” pelo viés sociológico, com objetividade e rigor. Além disso, defende que o protagonista não cumpre uma sentença do destino, figurando apenas para justificar “a intervenção da família Agonia, desonrada pela sua ovelha ranhosa: o homossexual João Agonia”. Para Simões é claro que o jovem “não cometeu nenhum pecado: cometeu um crime. Crime de ordem social, que a família Agonia resolve castigar em nome de uma justiça feita de preconceitos e de fórmulas” (SIMÕES, 1985, p. 116). De fato, há um crime em questão, de acordo com as leis que julgaram e condenaram João em Lisboa, mas também há outro julgamento com base nas leis morais e, mesmo que de forma interessada, em princípios religiosos que condenam a homossexualidade. Nesse sentido, cabe concordar, em parte, com Simões (1985), uma vez que o sacrifício se fundamenta na ideia de que João precisa ser morto para que os homens da família Agonia pudessem viver mais plenamente, de acordo com os princípios jurídicos, morais e religiosos do lugarejo. Dessa forma, se Bernardo Santareno nos avisa na rubrica inicial que as ações dramáticas ocorrerão num lugarejo primitivo e serrano, então já poderíamos esperar que o sujeito considerado um transgressor fosse punido, ainda que não imaginássemos, assim como o protagonista, que os algozes seriam as pessoas ligadas a ele por laços consanguíneos.

A certeza de sua condenação virá quando adentra sua casa e se depara com Carlos, Miguel, José e Fernando, que ficam constrangidos diante de sua presença. No entanto, em meio a essa situação que deveria ser moralmente embaraçosa, José, que antes revelava pavor à tomada de decisão, se levanta digno, agradece aos irmãos e com intenção bem marcada responde às perguntas de Carlos e Fernando, que encerraram a citação anterior, sobre como seria e quando ocorreria o sacrifício de seu filho. Em virtude de não poder dizer explicitamente o que pretendiam, avisa que os esperariam ao anoitecer para dar uma batida aos lobos que ousavam se aproximar de suas casas para apanhar os animais. Diante disso, João inquieta-se e questiona se ele também deveria ir naquela empreitada. Vejamos o restante do diálogo:

JOÃO: Eu... também?!...

JOSÉ (*grave, duro*): Pois. Vamos a gente os cinco: os cinco homens vivos da família Agonia!...

JOÃO (*passando a vista, sucessivamente, pelos olhos das quatro personagens em cena: aterrorizado, a pressentir-lhes a intenção*): Não senhor... eu não quero ir!...

OSÉ (*firme, sereno na aparência*): Mas vais. Tu és um homem feito, na força da vida. Por que razão havíamos de ir todos menos tu?! Nesta batida, quero ter ao meu lado os meus dois filhos e os meus dois irmãos!...

JOÃO (*que conseguiu dominar o medo; como que aceita o sacrifício: ironia triste, macerada*): Conte comigo, pai! Tem vossemecê muita razão: eu sou um homem feito, na força da vida... e mal parecia deixar ir aqui os tios, enquanto eu ficava metido na toca!... Conte comigo. (SANTARENO, 1987, v. 2, p. 334)

Ora, João nos toca profundamente porque se encontra aterrorizado diante da iminência de seu sacrifício, já que pressente que os homens da família Agonia adotariam a versão extrema da condenação punitiva. Contudo, ainda que esse tipo de punição transforme o moralista em assassino (BUTLER, 2015), Miguel (apesar de não conseguir encarar o sobrinho), Carlos, José e Fernando reafirmam que não faltariam ao compromisso sem demonstrar culpa. Em seguida, José, que está taciturno e em silêncio, sai para a rua, após guardar uma enxada em casa; enquanto Fernando, ao se dirigir lentamente para a porta da rua e passar em frente ao irmão, contempla-o com intenso desprezo, para depois lhe cuspir aos pés. Diante disso, João, que parecia ter dominado o medo e aceito o sacrifício, fica imóvel e absorto, mas depois em repentino movimento de todo o seu ser, abraça-se freneticamente à coluna da lareira, explodindo em soluços guturais e selvagens.

Nota-se, assim, que também em *O pecado de João Agonia*, “a configuração do homoerotismo [é construída] como algo abjeto e aviltante, capaz de suscitar não somente desprezo e repugnância, mas ainda reações violentas” (BARCELLOS, 2006, p. 131) por parte da família do protagonista e da comunidade. Por isso, ciente de seu trágico destino, João se manterá confinado, tolhido pela angústia, pelo cansaço e o desespero, até que Tóino surge em sua casa. Nesse último encontro dos dois jovens, ele irá se esforçar para encontrar uma linguagem apta a enunciar a especificidade de sua singularidade, demonstrando ainda que, apesar de estar desolado, também se reconciliava consigo mesmo. Vejamos:

[...] *Ao subir o pano, João, que está sozinho em cena, esculpe a canivete um pedaço de madeira; de quando em quando, tolhido pela angústia, suspende a tarefa: há-de ver-se, no seu rosto, o cansaço total umas vezes, o desespero outras.*

[...]

TÓINO (*que entra, encostando a porta*): Vim cá pra...

JOÃO (*áspero*): A Teresa não está aqui: foi e mais a minha mãe à vila.

TÓINO: Foi pra falar contigo que eu cá vim...

JOÃO (*dolorosamente*): Comigo?...

TÓINO (*com muita dificuldade*): Pois, João: é por causa de... dessas coisas que dizem prá!... Gente ruim, João!... Mas eu quero que tu saibas que...

(*com calor*) que eu não acredito, que era capaz de pôr as mãos no fogo por ti!...

JOÃO (*sorriso triste; terno*): Punhas, Tóino?!...

TÓINO (*entusiasmo*): Já, João, já neste instante! A nossa amizade fica na mesma, eles não...

JOÃO: Pois queimavas-te, Tóino...

TÓINO: Ah, João, tu queres dizer que...?!

JOÃO (*desesperado, seco*): Que eles falam a verdade.

TÓINO (*infantil*): Não!?!...

JOÃO: Sim! É tudo verdade.

TÓINO: Tudo?... Tudo, não...

JOÃO (*torturado*): Deixa-me, vai-te embora!...

TÓINO: Dizem que tu... que eu também... (*veemente*) e isso é mentira, João! Nunca tal coisa me passou pela mente...!?

JOÃO (*fixando Tóino intensamente*): Nunca, Tóino? Nunca pensaste que ao pé de ti, eu podia sentir...?!

TÓINO (*horrorizado*): O quê?! Ai, nunca, João!

JOÃO (*riso nervoso*): Vai-te daqui, Tóino! Corre, foge de mim! Não me mostre essa cara: sentes nojo?... tens medo?... Saia da minha vista, Tóino Giesta!

TÓINO (*a recuar*): Vou... está bem... vou-me embora... (*Num ímpeto, quase a chorar*) Mas a gente continua amigos!?!...

JOÃO (*após silêncio; enternecido*): Eu nunca te fiz mal pois não, Tóino Giesta?!...

TÓINO (*com lágrimas nos olhos*): Tu, a mim?! Não senhor: nunca houve ninguém tão bom pra mim!?! Nem a minha mãe, nem a Maria Giesta...

JOÃO: Ainda bem, Tóino, gosto de saber isso. (*Silêncio; sorriso crispado*) Pois olha que tu fizeste-me muito mal...

TÓINO (*uns passos para João*): Eu, João?!...

JOÃO (*docemente*): Tu, Tóino Giesta. Sem saberes, sem ser por tua vontade...! Mas fizeste...! (*Silêncio breve*) Eu tinha posto minhas esperanças todas nesta casa, na serra...! Afinal...

TÓINO (*inocente, infantil*): Afinal o quê, João?!...

JOÃO (*a olhar para Tóino; com ternura triste*): Afinal, apareceste tu...

TÓINO (*aflito*): Mas eu... eu não sabia que...?!

JOÃO (*Desesperado*) – Ouve cá, Tóino, responde-me com o teu coração nas mãos?: Um homem – o maior, o mais valente! – é capaz de subir lá acima, ao alto da Rocha Grande, e obrigar o vento norte a virar sul? Ou pode chegar ali, à beira do rio, e mandar as águas correrem ao contrário?!... Pode, Tóino, diz lá?! Alguém pode fazer com que uma árvore cresça prò fundo da terra, em vez de subir prò ar?!... Quem, Tóino, quem é capaz de fazer isso?!... de subir prò ar?!... Quem, Tóino, quem é capaz de fazer isso?!... (*Apanhando, com raiva, o pedaço de madeira*) Queres ver, queres? Comecei a talhar aqui a cara de minha mãe... e vês tu o que saiu, vês!...

TÓINO – Sou... sou eu, João?!...

JOÃO (*Em fúria, arremessando o esboço ao chão*) – És, Tóino Giesta, és tu!!! (SANTARENO, 1987, v. 2, pp. 335-337).

A passagem acima, guardadas todas as proporções, mostra que “toda relação entre o homossexual e seu entorno está ligada à problemática da confissão. Situação culpável porque o desejo é aí um crime, vivenciado como tal” (HOCQUEENGHEM, 2000, p. 66, tradução

minha)³⁷. Por isso, não obstante se perceber a dificuldade da personagem para dar nome às emoções e aos sentimentos, num diálogo entrecido de repetições e reticências, além de ser entrecortado de angustiantes silêncios, eis João Agonia cômico de que não poderia mais se autonegar, procurando dizer o que até então era inefável, para revelar seu desejo como maior do que qualquer norma social.

É digno de nota também a relação que Bernardo Santareno cria entre o consciente e o inconsciente da personagem. Nessa perspectiva, Kathryn Woodward, a partir de Lacan, enfatiza o quanto “o inconsciente não obedece às leis da mente consciente: porque tem energia independente e segue uma lógica própria, além de ser estruturado como linguagem” (WOODWARD, 2013, p. 62). Por isso, se os desejos reprimidos podem se expressar por meio de sonhos e enganos (lapsos freudianos), no caso de João Agonia, seus conflitos com os valores sociais e com sua sexualidade não o impediram de realizar a ação, aparentemente involuntária, de expressar seu desejo e amor por Tóino. Em verdade, ele esculpe mais uma vez seu objeto de desejo ao mesmo tempo em que fala de si. Ou como diria Chico Buarque, esculpiu em madeira aquilo “que me salta aos olhos a me atrair / E que me aperta o peito e me faz confessar / O que não tem mais jeito de dissimular / E que nem é direito ninguém recusar” (BUARQUE *apud* HOMEM, 2009, p. 145).

Além dessa ação involuntária, a fala de João, inevitavelmente, remete-me às palavras de João Silvério Trevisan quando critica a abordagem culturalista da homossexualidade, porque privilegia a ideia de uma “opção sexual”. De forma incisiva, ele questiona essa perspectiva:

Alguém escolhe seu próprio destino? Talvez perifericamente, mas não até o ponto de determinar se sentirá atração definitiva pelo sexo oposto ou pelo mesmo sexo. Assim, não creio que 99% das pessoas que se sentem como homossexuais poderiam dizer que fizeram uma opção. Ao contrário, sentiram-se levadas por uma tendência interior (TREVISAN, 2004, p. 34).

Nesse sentido, ter coragem para romper com o silêncio diante de Tóino – o amigo que não corresponde aos seus sentimentos –, defendendo sua orientação sexual como uma condição involuntária, traduz esse fugaz movimento de epifania em que João Agonia surge como o porta-voz de argumentos esclarecedores a respeito da homossexualidade, porque a apresenta não como uma opção ou uma escolha deliberada, mas como uma “tendência interior”. Em virtude disso, percebe-se também que a questão do dizer, de declarar a identidade é central na experiência de gays e lésbicas, porque a discriminação, a exclusão e o

³⁷ “[...] toda relación entre el homosexual y su entorno está atrapada en la problemática de la confesión. Situación culpable porque el deseo es ahí un crimen, vivenciado como tal” (HOCQUEENGHEM, 2000, p. 66).

controle das sexualidades repousam sobre a imposição do silêncio e da dissimulação forçada a que muitos homossexuais são obrigados a viver (ERIBON, 2008). Contudo, se o problema não é ser, mas se dizer orientado para a sexualidade *gay*, indo de encontro às crenças do mundo circundante, nota-se, mesmo que subrepticamente, um afrontamento de ideias.

Com efeito, a tragédia santareniana nos mostra que amor *gay* e a estrutura social são forças irreconciliáveis e opostas, porque estamos diante de um conflito em que esse amor é proibido e irrealizável, enquanto os papéis sociais tornam-se uma obrigação proibitória e imperativa (FRYE, 1973). Logo, em vez de uni-los, o sentimento de João pelo jovem Giesta confirma sua experiência identitária como desviante das normas de gênero. Contudo, se ele pudesse renegar seu amor ou seu desejo, o dilema estaria superado e o trágico estaria eliminado? O fato de não ser capaz de abrir mão nem do amor nem de sua experiência identitária, já que não está em seu poder, torna-se mais um elemento que faz de João um herói trágico. Nessa perspectiva, Santareno mostra que “além de não haver caminho para a realização desse amor, também não há um caminho pelo qual [João] possa escapar dele” (SZONDI, 2004, p. 113). Por isso, se todos os caminhos percorridos levaram-no de volta à Serra, é lá também que viverá, pela última vez, o desejo, mas sem realizá-lo, porque Tóino não corresponde, ainda que a orientação sexual não altere a percepção que tem da amizade existente entre ambos.

Bem diferente dele, Maria Giesta, em razão de não conseguir aceitar o desprezo do jovem nem o desejo dele por seu irmão, interromperá a conversa dos dois, ofendendo-os e se descontrolando ao ponto de se precipitar clamando para que o povo fizesse justiça em seu nome e da sua família. Observem:

MARIA GIESTA (*que entra de rodão: despenteada, ofegante*): Não tens vergonha, Tóino! Tu não tens vergonha nessas ventas? Vejam isto! Ai, vejam isto! (*Riso de escarninho*) Que lindeza de par!... (*Logo soturna e feroz*) Queres que eu pinte a minha cara de preto, pra que ninguém me conheça nesta terra?! Queres enterrar em vida a nossa mãe?... Queres, Tóino?!... Maldito! Maldito sejas tu, João Agonia! Porco, filho do diabo, excremento podre!... (*Como doida, correndo para a rua, a gritar ao povo.*) Venham cá! Venham cá todos ver isto!... (*De novo no limiar da porta; para dentro.*) Até o Sol... até o Sol, João Agonia, tem nojo de te cobrir! Até a sua sombra cheira mal! Maldito, mil vezes maldito!... (*No meio da rua, visível através da porta aberta.*) Tóino?! Saí daí pra fora, Tóino?!... (*Ruídos do povo, cada vez mais audíveis.*) Venham todos! Corram pr'aqui!... Tragam ferros em brasa, pra queimar os olhos a este mostrengo! Vinde, gente amiga, vinde cá!!!... Tragam paus e armas: pisem-no, calquem-no bem calcado... matem-no!! (*Na rua, em frente da porta, começam a aparecer os populares exaltados.*) Tu não ouves, Tóino?! Não te quero aí dentro com esse virado!... (*Corre para dentro, toma com violência o braço de Tóino e arrasta-o para a*

rua.) Fora daqui!... Fora desta casa, já te disse!... (Saem Tóino e Maria Giesta. O tumulto aumenta, ameaçador: vozes de “morra!”, “morra!”. João, sempre hirto, de pé, lívido; em silêncio, voltado para a plateia; apenas os olhos, o tremor dos lábios e o movimento das mãos revelam o terror que o possui.) Ai, o meu rico irmão! Ai, que aquele safado estragou-me todo! (Diz este lamento para o povo, a chorar, arrepelando os cabelos. Recrudesce a gritaria das gentes.) Vão-se a ele! Quebrem-lhe as mãos e os pés! Cortem-lhe a língua!... Defendam a honra da minha casa: lembrem-se que eu já não tenho pai!... (Vem até ao limiar da porta, à frente da multidão em fúria:) Ah, João Agonia, vais pagar tudo, agora é que é!... (João, em movimento rápido e incontível, vira-se para Maria Giesta: fixa-a cheio de medo, a arfar, implorante. Ela, sem poder despegar os olhos dele, logo quebrada, abre instintivamente os braços em cruz, como que a conter a população ululante. De súbito, um qualquer atira um varapau que vai bater na coluna da lareira, mesmo por cima da cabeça de João: Maria Giesta grita horrorizada.) João?... Eles matam-te, João!... (Num ímpeto, cerra a porta contra o povo, dando volta à chave.) Ai, o que eu fiz!?... Ai, o que eu...!? [...] (SANTARENO, 1987, v. 2, pp. 337-338).

A atuação de Maria Giesta é decisiva para o desfecho de *O pecado de João Agonia*, porque, além de mostrar o que a rejeição é capaz de produzir, irá antecipar o momento do sacrifício do protagonista. Nesse sentido, além de o qualificar como “maldito”, “porco, filho do diabo, excremento podre”, “mostrengo”, ela reitera o quanto João era motivo de vergonha, porque até o sol tinha nojo dele e tudo que vinha de sua pessoa cheirava mal. Com isso, Maria faz Tóino e sua família de vítimas, incitando o povo a queimá-lo com ferros em brasa; pisá-lo, esmagá-lo e matá-lo com paus e armas. Observa-se, assim, que Maria Giesta alude a diversas formas com as quais se puniam (e ainda punem) os sujeitos orientados homossexualmente, uma vez que se sabe que recorrentemente são vítimas de perseguições ferrenhas, castrações, espancamentos, enforcamentos ou até queimados vivos. No contexto santareniano, a força da tradição, subjacente ao conselho de homens da família Agonia e à enunciação de Maria, condena os sujeitos à marginalidade, à rejeição e à morte.

É também em virtude do clamor de Maria que surgirá o coro trágico, esse “[...] ser coletivo e anônimo cujo papel consiste em exprimir em seus temores, em suas esperanças e julgamentos, os sentimentos dos espectadores que compõem a comunidade cívica” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1991, p. 12). Em *O pecado de João Agonia*, esse elemento da linguagem cênica, tal qual em suas origens, se constitui de populares exaltados que também não aprovavam a conduta do rapaz, apresentando “ordinariamente a sociedade de onde o herói é gradualmente isolado. Por isso, o que ele exprime é uma norma social, de acordo com a qual a *hybris* do herói possa ser medida” (FRYE, 1973, pp. 214-215). Logo, se, a princípio, a homossexualidade se desenha como transgressão de um código sexual; o último ato do texto santareniano continua a reiterá-la também como violação da ordem social e de

seus códigos morais que precisava ser punida. Por isso, a cada novo lamento da jovem Giesta, o tumulto e a gritaria aumentam e todos ameaçam matar João, reafirmando que a função do coro de aniquilar tudo e todos que destoavam da ordem dominante para, assim, manter o *status quo*.

Naqueles instantes, João se encontra “sempre hirto, de pé, lívido; em silêncio, voltado para a plateia; apenas os olhos, o tremor dos lábios e o movimento das mãos revelam o terror que o possui”. Por isso, após perceber que a multidão estava em fúria, em movimento rápido e incontível, ele se vira para Maria Giesta e com os olhos cheios de medo, a arfar, implorante. Ao perceber que tinha colocado a vida dele em perigo, Maria, por sua vez, abre instintivamente os braços em cruz, como quem se arrepende e deseja conter a população cheia de ódio, que já começava a atirar paus em João Agonia. Depois, a soluçar, irá lhe pedir perdão, sugere que fuja e, por fim, assume definitivamente sua paixão por ele. Em resposta, João a agarra violentamente pelos ombros para, num impulso brutal, a atirar ao chão, enquanto ela, caída, chora freneticamente. Não havia, é fato, como desfazer aquela situação, porque João estava encurralado: de um lado, o coro trágico; de outro, José, Miguel, Carlos e Fernando ressurgem pedindo que ele não tivesse medo e que abrisse a porta.

João, por seu turno, fica paralisado, a tremer e cheio de medo, “recua até à parede: procurando irracionalmente uma saída” (SANTARENO, 1987, v. 2, p. 339), enquanto aumenta a gritaria e a fúria dos habitantes do lugarejo. Infelizmente, saída não há, assim como não havia escapatória para aqueles que viviam sob as rédeas de Salazar e de seu sistema opressor. Em razão disso, pode se dizer que Santareno lida com “questões insolúveis frente às quais é colocado o ser humano”, o que faz com que sua obra ponha “em xeque uma ‘situação trágica’ e um ‘conflito trágico cerrado’, para os quais não há outro curso que não a destruição humana” (LOPONDO, 2000, p. 33). Prova disso, é que, após a abrir a porta para os homens da família Agonia, Maria Giesta continua a temer pela vida do jovem, porque entende que eles, ao decidirem fazer a batida aos lobos naquele momento tenso, não pensavam em protegê-lo, mas em solucionar os conflitos com seu sacrifício.

Com isso, o protagonista encarna definitivamente a figura trágica que causa piedade aos espectadores, sobretudo porque são pessoas unidas a ele por afeição, – o pai, o irmão e seus tios –, que irão retirá-lo de casa para matá-lo (ARISTÓTELES, 1999). Atentem-se à cena em que todos os homens da família estarão reunidos pela última vez:

MIGUEL (*compadecido*): Ouve cá, João...!?
(*João comprime-se mais contra a parede*)

JOSE (Ternura torturada e rude): Não tenhas medo, João! ... Anda, toma lá a tua espingarda...!? (oferece a arma a João; este, transido, fica imóvel) Não tenhas medo, filho... Venha cá!... (João, lívido e cambaleante, aproxima-se de José. Os dois homens, em silêncio ardente, contemplam-se com angústia terrível) Toma, pega na arma... (João obedece, sonâmbulamente, sem desfitar José) Então que é isso, rapaz?!... Filho?!...

JOÃO (Num ímpeto a chorar alto, atira-se para os braços de José): Ai, pai... pai!...

JOSE (em impulso de amor feroz, toma a cabeça de João entre as mãos, beijando-o na boca): Não tenhas medo... não tenhas medo, filho!... (A um sinal de Miguel, Carlos e Fernando abrem a porta, defrontando as gentes com as espingardas aperradas: João, em calafrio de pavor, estreita mais o abraço com José.) Por Deus te peço, João, não tenhas medo!?... (Afasta a cabeça de João, olhando-o nos olhos profundamente e em silêncio) Vamos, filho?!...

JOÃO (Fica-se, por momentos ainda, mergulhado nos olhos de José; depois, lentamente, retoma a espingarda caída, retesando os músculos em atitude rígida) – Vamos, meu pai.

JOSE (endireitando-se, logo duro, firme): Anda então, filho. Aqui, ao meu lado!... (SANTARENO, 1987, v. 2, p. 340).

Antes de tudo, é preciso chamar a atenção para o impulso de amor feroz de José, ao tomar a cabeça de João entre as mãos, beijando-o na boca, uma vez que sinaliza para a configuração da ambiguidade, dado que se percebe que beija o filho para encorajá-lo a acompanhá-los, ainda que tenha sido tomado pelo amor paternal. Com isso, reafirma-se José como um homem submerso em dogmas religiosos que pede, dentre outras coisas, o sacrifício do filho como um mal necessário, nesse caso, para a paz de sua comunidade. É preciso ver também que, não obstante se configurarem como herdeiros de uma cultura na qual o mandamento “não matarás” impera, em *O pecado de João Agonia*, “a morte se justifica por se tratar de manter vivo o princípio moral” (COSTA, 1992, p. 18). Dito de outro modo, em razão de representar o desvio do ideal, é reservada a João a posição de objeto do desejo de destruição, em nome de valores morais que rejeitam, excluem e marginalizam aqueles que divergiam dos códigos de conduta. Ainda assim, não há como não sentir compaixão pelo protagonista diante de seu medo, seu choro, sua solidão e, por fim, de sua entrega ao destino desenhado ali na casa de sua família.

Causa compaixão também a angústia de sua mãe e de sua irmã, que ressurgem aflitas a rezarem por não saberem o que havia acontecido ao rapaz, após ser retirado de casa pelos Agonias. Rita, contudo, após silêncio, e com ódio, afirma para Teresa que eles não foram caçar os lobos, pressentindo que o plano da morte do filho foi traçado muito antes de o povo tentar matá-lo. Como conhecia a índole dos homens de sua família, enfatiza ainda que: “– Eles são piores que o povo, filha... são piores, que eu bem o sei! São de ferro... não têm

coração. (*Com ódio e náusea*) Os Agonias... ai, a raça negra dos Agonias!!!” (SANTARENO, 1987, v. 2, p. 344). No entanto, não encontra apoio em sua filha, uma vez que ela não conseguia acreditar que o irmão e o pai teriam coragem de fazer algum mal a João. A desconfiança de Rita, contudo, será ratificada com a chegada de Maria Giesta, em desalinho total, contando que os seguiu quando saíram armados de espingardas em direção ao “Cabeço de Vento”. Será ela quem irá se embrenhar na mata escura, espreitando-os até que desconfiaram de que alguém os estavam seguindo, e atiram em sua direção, o que a faz fugir antes de testemunhar a morte de João.

Além da narrativa de Maria, a angústia de Rita aumentará ainda mais ao perceber que há pássaros pretos, sinal de agouro, voando à noite, ao redor de sua casa. Nesse momento de maior tensão, a avó Rosa ressurge, como se fosse para fechar o ciclo, porque dirá que “um menino cego sofre muito, neste mundo... muito! Antes ficar sem ele...” (SANTARENO, 1987, v. 2, p. 346). Em seguida, como acreditava que Rosa poderia mudar radicalmente o destino de João com o poder das palavras, tal qual o determinou antes de ele nascer, Rita chora, abraça suas pernas e implora para que salvasse seu filho. Rosa, contudo, parece tomar consciência do que acontece à sua volta e, diante dos espectadores, diz: – “Foi melhor... foi melhor!... Um menino cego sofre tanto!?!?” (SANTARENO, 1987, v. 2, p. 348), como se afirmasse a morte de seu neto como necessária para apaziguar seu sofrimento.

Diante disso, Rita confirma, enfim, que algo de trágico havia acontecido ao filho. Após o retorno dos homens da família, “hirtos, implacáveis”, sem João, suas mãos se contorcem sobre o ventre enquanto questiona o marido sobre o paradeiro do filho e ele rígido, resumidamente, diz: “O nosso filho ficou no rio. Caiu.” (SANTARENO, 1987, v. 2, p. 349). Se João é sacrificado, e a sua vontade de vida subjugada pelos Agonias, com o objetivo de restabelecer a harmonia e o respeito da comunidade (LOPONDO, 2000), então não é de estranhar que José não demonstre culpa nem remorso. Afinal, havia um bem maior acima de seu filho, que era apenas uma pequena parte da coletividade e da instituição familiar. Rita, por sua vez, ao acreditar que naquele instante a praga rogada por Rosa tinha, enfim, se cumprido, penosamente, rasga-se toda num grito horrível, repetido várias vezes: “Acudam!... Acudam!... Acudam!...” (SANTARENO, 1987, v. 2, p. 349). Apesar de não possuir o poder de reverter tal situação, este grito – tal qual o de Antígona contra Creonte, reclamando o direito de enterrar o corpo do irmão morto, que o tirano mandara apodrecer aos abutres – ecoa para fora do texto, apontando para o contexto repressivo português, no qual muitos outros gritos foram sufocados; vozes abafadas pela opressão.

É possível dizer ainda que a solução para o conflito em *O pecado de João Agonia* alude aos crimes praticados durante regimes ditatoriais. Muitos presos, simplesmente, desapareceram como João. Suas mortes, também, só foram presenciadas pelos seus algozes que, geralmente, inventavam outras causas para elas, transformando crimes em fatalidades pelo bem da coletividade “primitiva” e preconceituosa. Logo, pode-se dizer que o desfecho de *O pecado de João Agonia* alude ao tratamento intransigente da Ditadura, da Igreja e da Família, alicerces da sociedade portuguesa, que viam a homossexualidade como uma “coisa ruim”, uma maldição e um pecado. Com isso, Santareno também denuncia a rejeição, a exclusão, a marginalização e o assassinato de sujeitos homossexuais, como parte de um plano maior dos setores social, moral e religioso.

Ao trazer esta personagem como o *diferente*, o *desviante*, e habitante de um lugar onde todos desejam “o mesmo”, Bernardo Santareno recria a tragédia como “uma imitação do sacrifício”, já que há “uma combinação paradoxal de uma terrível sensação de justiça (o herói tem de cair) e uma compadecida sensação de injustiça (é muito mau que ele caia). Há um paradoxo semelhante nos dois elementos do sacrifício” (FRYE, 1973, p. 211). Ao mesmo tempo, é preciso considerar que João Agonia, ao assumir a condenação como princípio estruturador de sua identidade, aceita o sacrifício, porque compõe um grupo de heróis santarenianos que

[...] enveredam por estrada própria e realizam, no nível do indivíduo, o que não pode efetuar-se no plano coletivo. Excedem o apertado círculo do primitivismo rumo à pessoalidade. [...] Levam a *hybris* ao auge, preferindo a morte à univocidade do destino comum, o que, por si só, reflete a postura crítica do herói trágico santareniano diante da precariedade de opções com as quais se depara (LOPONDO, 2000, p. 115).

Diante disso, o mutismo do protagonista, a falta de argumentos para sua própria defesa ao ser conduzido como vítima ao matadouro sem dizer uma única palavra de resistência, mostra-nos que ele estava consciente do poder absoluto que fere e mata. Nesse contexto, pode-se dizer que “ele se deixa matar não por autopunição, não porque reconheça sua condição sexual como erro, mas porque se considera impotente ante o código moral dos Agonias que, afinal, é o código da coletividade” (RIBEIRO, 1981, p. 22). Se, ao tratá-lo como objeto, esse código reitera-o como uma perturbadora “matéria fora do lugar”, que deveria ser evitada e eliminada (DOUGLAS, 1991); então é possível entender porque ao sujeito homossexual não é dado o direito de existir tampouco de falar e se defender.

Parece-me ainda que, no teatro santareniano, o desejo homossexual refluí sobre João, desintegrando-o como sujeito. Nessa perspectiva, há claramente um crime doloso, de caráter

acentuadamente trágico, tal qual no trecho do poema que serve de epígrafe a essa última cena desse capítulo. Afinal, o mesmo sujeito que era elogiado por todos, transforma-se num rejeitado pela família, excluído socialmente, tornando-se ainda personagem de cantigas de maldizer, porque todos viam sua sexualidade como uma nódoa, uma maldição que poderia contaminá-los totalmente. Se o único decreto que poderia protegê-lo era o amor familiar; este laço, por sua vez, mostrou-se perecível e frágil, já que foi assassinado por aqueles que deveriam ampará-lo. Eis, assim, um texto dramático que não se configura como um bálsamo ou filosofia de salão. Eis, de fato, uma ferida que sentimos próxima porque ainda entreaberta e atemporal.

Tal qual *O pecado de João Agonia*, *O bailarino* também mostra que assumir a homossexualidade é sempre uma decisão que compromete toda a existência do indivíduo: suas relações familiares, fraternais e profissionais. Contudo, é preciso antecipar que, em *O bailarino*, a orientação sexual deixa de ser um pecado e passa a ser abordada a partir da subjetividade do sujeito, como assunto corpóreo e tratável, mas sem ter a morte como condenação. Veremos também, no Ato II, como o fato de existir leis e condenações não impede que os sujeitos burlem normas, realizem seus desejos e vivam os prazeres.

ATO II

O bailarino

Mil requintes de maquilhagem.
Um espelho. Fumo azulado.
E, ora aceso, ora apagado,
sobre a porta, um sinal vermelho
ateia o fogo no espelho
e cobre de sangue a imagem.

A imagem mostra um rapaz
– ou um deus?... ou uma donzela?! –
Um ser de face jovem, bela,
Com brisas de oiro na cabeleira,
Nos olhos morfina em fogueira,
Na boca uma ânsia voraz...

Voraz, uma águia real,
Lá fora, no palco, está presa
À dórica, pura beleza
De helénica coluna, erguida
Num mundo de estátuas níveas
E luz eterna virginal.
[BERNARDO SANTARENO. *Os
olhos da víbora*].

CENA I

Do menino que usava o xaile da avó, dançava e se maquiava em frente ao espelho do lar heterocentrado

Ainda que sejam tomadas todas as precauções, não há como impedir que alguns se atrevam a subverter as normas. Esses se tornarão, então, os alvos preferenciais das pedagogias corretivas e das ações de recuperação ou de punição. Para eles e para elas, a sociedade reservará penalidades, sanções, reformas e exclusões. [GUACIRA LOPES LOURO. *Um corpo estranho.*]

Ser um homem feminino
não fere o meu lado masculino
se Deus é menina e menino
sou masculino e feminino.

[BABY DO BRASIL, DIDI GOMES E PEPEU GOMES. *Masculino e feminino.*]

Diferente de *O pecado de João Agonia*, *O bailarino* é um dos textos dramáticos santarenianos pouco, ou quase nada, estudados. Quando resolvem abordá-lo, em curtos comentários críticos, como Ivo Duarte Cruz (1991), classificam-no juntamente com outras peças produzidas entre 1957 a 1962, como “francamente menores”, dentre outros motivos, em decorrência de o dramaturgo ter privilegiado o espaço urbano ao invés do aldeão/rural para o desenvolvimento das ações. Assim, se, de um lado, Santareno é elogiado por conseguir adequar a linguagem e a temática “à força telúrica, primária e instintiva que lhe vem do povo, da terra, do mar, da natureza bravia”; de outro, é criticado quando produz textos que têm como contexto a vida das cidades, porque “o arsenal de recursos dramáticos e a utensilhagem linguística surgem tão defasados que soam falsos” (CRUZ, 1991, p. 110). No entanto, vale dizer que será justamente nas peças “urbanas” do primeiro ciclo que encontraremos, com maior nitidez, os sinais de um teatro que, além de se filiar à tragédia grega, também traz em seu cerne características do “simbolismo limite”.

Tais traços de “um pós-simbolismo à Lorca”, “ainda que defasados e sem qualidade”, são os seguintes, de acordo com Ivo Duarte Cruz: a linguagem, a ambiguidade do conflito

bem-mal; a fixação pela morte, tal qual ocorre em *O pecado de João Agonia*, *O crime da Aldeia Velha* (1959) e em *O duelo*, por exemplo; o sexo “pervertido” tanto quanto a frustração amorosa, muitas vezes em razão da repulsa e da rejeição do mundo circundante, onde personagens como João Agonia, Joana, Manuela e Ângela sucumbem diante da ordem social (CRUZ, 1991, p. 111). Em relação às forças da natureza e os animais, Ivo Duarte Cruz (1991), Maria Aparecida Ribeiro (1981) e Paulo César dos Santos Leal (1992) também apontam aqueles elementos como símbolos importantes para o desenvolvimento dos textos, além de figurarem como anunciadores de desgraças, exatamente como o vento e os pássaros pretos vistos por Rita no dia da morte de João Agonia.

No caso de *O bailarino*, Bernardo Santareno não só lança mão dos símbolos naturais (animais) como imagens tematicamente significativas, mas também aposta em outros elementos constantemente relacionados ao simbolismo, além daqueles supracitados: a associação com a música e o espírito decadente (BALAKIAN, 2000). Se a música e a dança permeiam todo o texto santareniano, desde o título, inclusive; a feição decadente virá à tona devido à dualidade do eu, ao tom pessimista, ao descrédito na sociedade e em suas instituições. No entanto, ainda que esteja familiarizada com a dramaturgia e os sujeitos santarenianos, é preciso enfatizar algumas dificuldades na análise de *O bailarino* justamente por ele se filiar ao teatro simbolista: a construção das personagens, principalmente o protagonista, porque surgem carregadas de ambiguidade; e a linguagem permeada de símbolos, às vezes, difíceis de decifrar³⁸. Esses aspectos, contudo, se transformaram numa espécie de desafio, apoiado no pressuposto de que o texto literário está aberto a múltiplas leituras.

Nesse sentido, é preciso esclarecer, de antemão, que do ponto de vista estrutural, a peça santareniana tem exposição, crise e desfecho. Para incluir as informações anteriores ao início de *O bailarino* e necessárias para a compreensão da trajetória do protagonista, o dramaturgo se utiliza da rememoração, para diluí-las nas situações dramáticas. Quanto à crise, pode-se dizer que está sempre presente, mas há dois momentos em que “a complicação atinge seu grau máximo de tensão, dando lugar à resolução”, sempre provisória (VASCONCELLOS, 1987, p. 61). As ações dramáticas, por sua vez, desenvolvem-se, conforme esclarece o

³⁸ A primeira tentativa de leitura de *O bailarino* – Da inocência ao crime: homoerotismo em *O bailarino*, de Bernardo Santareno – foi apresentada no XXIV Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa (ABRAPLIP, 2013), realizado em Campo Grande (MS). Naquele momento, pude dialogar com o professor Jorge Valentim que, generosamente, me deu contribuições e sugestões, dentre elas, a indicação de leitura do livro *O Estado Novo e seus Vadios*, de Susana Pereira Bastos (1997). Renovo aqui o agradecimento ao professor Valentim pelas contribuições.

dramaturgo na apresentação do texto, em “uma grande capital”, com expressiva atenção às cenas que têm como cenário a Companhia de Ballet Conde de Arcos.

No que se refere ao tempo, a narrativa passa-se no final da década de 1950. Entretanto, não obstante parecer preciso, no decorrer desse texto santareniano, ele é relativizado, diretamente pelas recordações de Ivanov, que busca reconstituir, diante de outras personagens, suas experiências na infância e na adolescência, além de suas venturas após abandonar a Companhia de Ballet. Ainda assim é preciso frisar que *O bailarino* e *O pecado de João Agonia* foram produzidos numa época em que Portugal vivia sob a ditadura do Estado Novo, regime totalitário que buscava sujeitar o indivíduo ao coletivo, cumpridor das normas estabelecidas, pronto a servir e a obedecer à família.

Se os princípios religiosos não têm espaço nesse texto santareniano, ver-se-á, inicialmente, que a instituição familiar, como formadora de sujeitos inteligíveis, terá papel fundamental para a constituição identitária de Paulo Ivanov. Levando em consideração que existem, como prefere De Lauretis (1994), “tecnologias de gênero” agenciadas pelas instituições sociais como a família, a escola e a igreja para a produção das masculinidades dos homens (SILVA, 2005), pode-se dizer ainda que Ivanov habita o reino da diferença desde a infância, porque, não obstante viver numa sociedade tradicional e preconceituosa³⁹ que associava a prática do balé à homossexualidade⁴⁰, o menino insistia em ser dançarino. Nesse sentido, importa lembrar que se a dança é uma prática social que está fortemente implicada na construção cultural do corpo; o sexo do menino, por sua vez, torna-se um “ideal regulatório”, que se configura como primeiro empecilho à realização de seu sonho, porque produz seu gênero antecipadamente (BUTLER, 2002a), predeterminando sua identidade, seu lugar e papel social.

Nesse sentido, vale dizer que “o obstáculo familiar aparece frequentemente atrelado à associação entre dança e homossexualidade, num sentido negativo, ou seja, dentro de um registro simbólico de heteronormatividade e homofobia” (ANDREOLI, 2010, p. 86). No seu círculo familiar, por exemplo, Ivanov via não apenas a dança ser associada ao gênero e à diversidade sexual, como também tinha no seu pai um ferrenho opositor. Ainda assim, o filho

³⁹ Entende-se preconceito como “o conjunto de crenças, atitudes e comportamentos que consiste em atribuir a qualquer membro de determinado grupo humano uma característica negativa, pelo simples fato de pertencer àquele grupo” (MEZAN, 1998, p. 226).

⁴⁰ De acordo com Vargas (2007), inicialmente, o ballet clássico foi considerado como um estilo de dança masculino, praticado nas cortes como forma de entretenimento para os reis franceses. Mais tarde, a dança foi levada para toda a Europa e, logo em seguida, ultrapassou os limites dos reinos, sendo oferecida para o público como forma de espetáculo. Em consequência, o primeiro espetáculo realizado apenas por bailarinas mulheres ocorreu em 1681, chamado *Triomphe de L'Amour*. Ainda assim, os bailarinos carregam o estigma de homossexuais e sofrem constantemente com preconceitos da sociedade.

de Clotilde e José Silva conseguiu se iniciar no balé aos 15 anos, alcançando o sucesso dos grandes bailarinos cinco anos depois.

A peça, propriamente dita, se inicia aí, no camarim de Ivanov. Ao subir o pano, o primeiro bailarino, “diante do espelho, ultima a ‘maquillage’: vai dançar ‘O Espectro da Rosa’, segundo a música de Weber. António rodeia-o, dando os derradeiros retoques ao fato. Ouve-se, lá fora, no palco, a orquestra: ‘Prélude à l’après-midi d’un faune’, de Debussy” (SANTARENO, 1987, v. 1, p. 79), que está sendo executada pelo segundo bailarino, Saul. A propósito, é possível observar que, nessa primeira rubrica, Santareno alude a duas peças orquestrais importantes para a história da música e do balé. Em virtude disso, importa salientar que o mito do fauno veio sendo reescrito não só na música impressionista de Claude Debussy (1891-1894), mas também no poema simbolista de Mallarmé, *Monologue d’un faune* (1865), além de ter sido coreografado pelo famoso bailarino russo Vaslav Nijinsky em 1912. Se o fauno de Nijinsky revela uma sexualidade quase selvagem, sua predisposição para a paixão e o erótico explícito (PIEIDADE, 2010), tendo sido considerado um grande escândalo e um grande sucesso; o de Saul não fica por menos, já que é descrito por Ivanov, numa expressão ambígua de aversão e ternura, como esplêndido, muito belo e perfeito. Quanto à famosa peça de Carl Maria Von Weber, também conhecida como *Convite à Valsa*, sua inspiração vem do poema do escritor Théophile Gautier, e teve da mesma forma em Nijinsky seu grande e melhor intérprete. Paulo Ivanov, contudo, não se sente à altura do grande mestre do balé, demonstrando medo e angústia, aparentemente, porque era a primeira vez que dançaria a peça junto com Sónia, a primeira bailarina da Companhia.

Ao mesmo tempo, as rubricas também descrevem a ambiência como “irreal e envenenada”, devido não só à insegurança de Paulo, mas também à sua relação com Saul e Sónia, importantes personagens com os quais mantinha uma relação conflituosa, no que tange aos seus desejos sexuais e amorosos. Ademais, percebe-se uma atmosfera enigmática em torno de Ivanov, que começa a ser desvelada durante sua apresentação, porque executa o *ballet* com o rosto banhado por lágrimas, e, transfigurado, se entrega à apresentação que consagrou aquela como a grande noite da Companhia. Logo após a apresentação de *O Espectro da Rosa*, em entrevista concedida ao repórter Adriano de Mascarenhas, ainda teremos a oportunidade de ver o bailarino se enunciar como objeto de conhecimento, apresentando uma imagem de si a partir de sua infância. Vejamos:

CONDE DE ARCOS: Desculpe, senhor Mascarenhas: bem vê, noite de estreia, estão muito fatigados... Por que não vem antes amanhã?

PAULO (*nervosismo crescente*): Hoje ou amanhã, que diferença faz? Deixe, senhor Conde. (*Para o Repórter.*) Para abreviar, eu vou responder-lhe... mesmo sem perguntas. Concorde? Comecei a dançar aos quinze anos. Aqui o papá não queria: compreende, por causa da família... Não é verdade, pai?

JOSÉ SILVA: Com efeito... Ninguém aprovava: quem podia prever?...

CLOTILDE: Quanto a mim, estive com o meu Paulo, desde o primeiro dia... Desde o primeiro dia, posso dizê-lo!

PAULO: É verdade, a mamã consentiu. O papá é homem, tem mais experiência de vida... entende? Bem vê, isto de bailarinos! Olhe que eu, já quando era pequeno, gostava de me embrulhar no grande xaile espanhol da avó...

CLOTILDE (*risadinha*): É verdade, era assim: estou a vê-lo, meu Paulinho!... Passava horas diante do espelho... E dançava, dançava...

PAULO (*a sofrer*): E punha, já então, carmin nos lábios, na cara...

JOSÉ SILVA (*riso contrafeito*): Coisas de criança...

PAULO (*agressivo, ironia sangrenta*): Já era tendência, senhor repórter! Muitas vezes, a minha mãe enganava-se e chamava-me a “a sua menina”... (*Para Clotilde*) Não é verdade?

CLOTILDE: O Paulo era muito dócil, muito bom... Sabe, é que antes do Paulo nasceu-nos uma menina: morreu, quando só tinha oito meses...

JOSÉ SILVA (*indicando Clotilde*): Ficou-lhe esta mágoa...

PAULO (*cortante*): Para substituir a menina morta. Não sabia ainda isto, senhor Conde de Arcos? Pois foi assim. [...] (SANTARENO, 1987, v. 1, p. 96).

De antemão, essa passagem permite compreender que, em *O bailarino*, “não é temático um acontecimento passado, mas o próprio passado, na medida em que é lembrado e continua a repercutir no íntimo” (SZONDI, 2001, p. 91) do protagonista. Nota-se que o cerne da angústia de Paulo não se encontrava apenas no triângulo amoroso, uma vez que sua história já era permeada, desde a tenra idade, por conflitos e medos que parecem ter sido camuflados até então. Nesse contexto, vê-se que sua mãe, ainda que o tenha incentivado a dançar, promove uma relação cheia de mágoa, principalmente porque, depois de perder sua primeira filha (com apenas 8 meses de vida), passou a chamá-lo de “minha filhinha”. A complexidade inerente à personagem, que acreditava que tinha vindo ao mundo para substituir a irmã morta, deve-se, inicialmente, ao fato de Santareno criar uma genitora que pode ser considerada nociva, uma vez que seu padrão negativo de comportamento foi dominante e ainda o é na vida de Paulo. Prova disso é que, devido ao hábito de fazê-lo durante a infância, ela o chama mais uma vez de “sua menina”, não mais no plano da rememoração, mas logo após sua apresentação na Companhia de Ballet.

Se Anthony Giddens aponta que “um passado com pais tóxicos impede o indivíduo de desenvolver uma narrativa do eu, compreendida como um ‘relato biográfico’ em que ele se sente emocionalmente confortável” (GIDDENS, 1993, p. 122); no caso de Paulo, ao repetir e restaurar tais momentos, também se percebe que ele sofre diante de todos, porque acreditava

que as atitudes de sua mãe já sinalizavam para um gênero outro que aflorava. Prova disso é que a personagem também conta que investia em performances – usar o xaile da avó, dançar e se maquiar em frente ao espelho – que o afastavam das normas regulatórias de gênero.

Sabe-se que em espaços simbólicos como um lar heterocentrado, por exemplo, a associação entre os gêneros e as vestimentas precisa ser mantida para fortalecer a matriz cultural heteronormativa. Por consequência, usar roupas femininas e se comportar como alguém do gênero oposto funcionam como significantes importantes da diferença e da identidade, já que essas expressões corporais desfazem uma série de expectativas sociais, dentre elas, a constituição futura de uma família heterossexual e reprodutiva. No entanto, vale dizer que se as ações de Ivanov, quando criança, borram o binarismo homem/mulher inerente ao gênero, não se pode afirmar, por outro lado, que a personagem subverte a lei com fins políticos e reivindicativos, em razão de a inocência perpassar suas ações e por não ter ainda noção dos papéis sexuais predefinidos.

Dessa forma, pode-se dizer que o comportamento de Ivanov no seio familiar faz alusão ao processo de assumir um gênero iniciado desde o exame de ultrassonografia, que transforma o bebê, antes de seu nascimento, em “ele” ou “ela”, na medida em que torna possível enunciados performativos iniciadores do tipo: “é um menino” ou “é uma menina” (BUTLER, 2002a; 2002b). Por meio dessa interpelação de gênero, a menina, por exemplo, é “feminilizada”, inserida nos domínios inteligíveis da linguagem devido a predeterminação de seu sexo, além de ser obrigada a manter essa significação estável e reiterar seus efeitos naturalizantes através do tempo.

Nessa perspectiva, contudo, é preciso levar em consideração que é “sem justificativa alguma e sem possibilidade de questionamento [que] os pronomes pessoais [ele/ela] introduzem o gênero na linguagem, modelando-o em seus deslocamentos de forma natural, em qualquer discurso, conversação ou tratado filosófico” (WITTIG, 2006, p. 106, tradução minha)⁴¹. Na prática, caso o sujeito cruze o espaço simbólico predeterminado pela matriz heteronormativa, a repreensão virá de toda a comunidade, sempre atenta aos desvios, às rasuras que podem se insinuar já na infância.

Em *El deseo homosexual*, Guy Hocquenghem enfatiza ainda que “a grande maioria dos ‘homossexuais’ não têm nem sequer a existência consciente, porque desde a infância, o

⁴¹ Monique Wittig, ao tratar das formas pelas quais os gêneros se inscrevem na linguagem, enfatiza que os pronomes pessoais são a única instância linguística que designa os falantes no discurso, e suas situações diferentes e sucessivas em relação com este discurso. Portanto, são também o caminho e o meio de entrada na linguagem. Assim, [...] sin justificación alguna y sin posibilidad de cuestionamiento, los pronombres personales introducen el género en el lenguaje, lo modelan en sus desplazamientos de forma natural, en cualquier discurso, conversación o tratado filosófico” (WITTIG, 2006, p. 106).

desejo homossexual é eliminado socialmente por uma série de mecanismos familiares e educativos” (HOCQUENGHEM, 2000, p. 21, tradução minha)⁴². Ou, nas palavras de Berenice Bento, vê-se que o mundo infantil de Ivanov “se constrói sobre proibições” que objetivavam prepará-lo “para a vida heterossexual” (BENTO, 2002, p. 75, tradução minha)⁴³. Por isso, no decorrer da entrevista concedida no primeiro ato, Paulo Ivanov afirma que, de um lado completamente oposto ao de sua mãe, estava sua avó que, ao observar seu comportamento, o constrangia, enfatizando que não concordava “com o carmim [nos lábios e no rosto], com o xaile espanhol, com ‘a minha menina’ da mãe” (SANTARENO, 1987, v. 1, p. 96). Ainda que o jovem não tivesse consciência de seus atos e das normas que deviam regê-los, é evidente que sua avó buscava regular seu gênero e suas performances corporais, de acordo com as normas culturais e sociais, para reiterar a heterossexualidade como a força fundante da sociedade e dos sujeitos.

Nesse sentido, não é à toa que Monique Wittig, em *El pensamiento heterosexual* (2006), é categórica ao reafirmar que esses tipos de discursos nos oprimem na medida em que nos negam toda possibilidade de falar de si e agir, a não ser a partir e dentro do regime da heteronormatividade. Nesse contexto, e buscando evitar represálias, Eribon salienta que “a criança *gay* primeiramente se fecha sobre si mesma e organiza sua própria psicologia e sua relação com os outros em torno de seu segredo, de seu silêncio”. Assim, se o sentimento de vergonha experimentado na infância, em razão de sua divergência de gênero no seio familiar, pode ser “uma fonte de energia na reestruturação de si mesmo” (ERIBON, 2008, p. 45); é fato também que pode marcar os sujeitos de forma cruel e incessante.

Se, de um lado, Paulo continua a expressar carinho por aquela que ele considerava “uma grande mulher”, como se agradecesse seu investimento para mantê-lo no lugar destinado a seu gênero; de outro, guardadas todas as proporções, pode-se entrever em *O bailarino* o quanto “a figura do menino afeminado concentra com particular virulência a patologização da homossexualidade” (SEDGWICK, 2007 *apud* CORNEJO, 2013, p. 73)⁴⁴. Se essa agência o desloca para uma posição de sujeito inferiorizada e estigmatizada; então pode-se entender porque Ivanov se apresenta como um sujeito complexo e múltiplo

⁴² Guy Hocquenghem enfatiza que “la gran mayoría de los ‘homosexuales’ no tiene ni siquiera existencia consciente. Desde la infancia, el deseo homosexual es eliminado socialmente por una serie de mecanismos familiares y educativos” (HOCQUENGHEM, 2000, p. 21).

⁴³ De acordo com Berenice Bento, “el mundo infantil se construye sobre prohibiciones. Esta pedagogía de los géneros tiene como objetivo preparar a los pequeños para la vida heterossexual construida desde la ideología de la complementariedad de los sexos” (BENTO, 2002, p. 75).

⁴⁴ Giancarlo Cornejo cita o artigo *How to Bring your Kids up Gay*, de Eve Sedgwick (2007).

(BRAIDOTTI, 2004), que vive o questionamento da identidade e do lugar que ocupa na sociedade (BUTLER, 2012), devido a não aceitação de si e ao medo de ser rejeitado.

Por conseguinte, devido às representações hegemônicas de gênero e os dispositivos regulatórios que o subjogavam, é possível que Paulo se visse como um sujeito inviável, a quem não era dada a chance de reivindicar uma posição singular de sujeito para si, porque outros lhe impunham uma identidade predefinida, tida como a única aceita socialmente. Desse modo, parece que uma das consequências da marcação de seu corpo pela dor e pela abjeção é uma espécie de rejeição de si no outro. Por isso, ainda que tenha superado inúmeros obstáculos para se tornar bailarino, Ivanov traz à tona a discriminação quando se lembra de um jovem que frequentava sua casa quando ele ainda era uma criança. Veja-se mais um trecho da entrevista:

REPÓRTER: Continuemos, senhor Paulo Ivanov, por favor...

PAULO: Continuemos, pois... Onde ia eu? Ah, na minha avó... Ó mãe, como se chamava aquela mulherzinha que ia lá a casa trabalhar?... Já me lembro: Ubalda... era isso! Pois a Ubalda tinha um filho esquisito: percebe, senhor repórter?

SAUL: Não há-de perceber? É tão inteligente...

PAULO: O rapaz lavava casas, cosia roupa, pintava os olhos e ...

SAUL (*intencional*): ... o resto, é claro!

PAULO (*riso violento, angústia*): Seria ainda vivo o filho da Ubalda? (*Pausa. Ironia triste*) A minha avó dizia que eu me parecia com o outro, com o filho da Ubalda... (SANTARENO, 1987, v. 1, p. 97).

Defendendo a necessidade de regulação dos sujeitos e agindo por meio do policiamento e da censura, a avó de Paulo vê o filho de Ubalda como um sujeito cujo gênero era degradado, principalmente, porque agia de uma forma inaceitável para as normas vigentes: lavava casas, cosia roupas e se maquiava. Por consequência, se todos os corpos são “genericados” desde o começo de sua existência, conforme salienta Butler (2013), é possível dizer que o filho de Ubalda tanto quanto Ivanov promovem uma sequência de atos, no interior de um sistema regulatório altamente rígido, que problematiza o modo como as identidades inteligíveis precedem e precisam ser reiteradas para constituir os sujeitos.

Em contrapartida, se considerarmos que a performatividade de gênero toma como parâmetro o sexo biológico para determinar um comportamento social específico (masculino/feminino); identidades diferentes podem ser vistas como estranhas ou desviantes, porque desnaturalizam e deslocam modelos fundacionais identitários. Logo, e bem diferente do eu lírico da canção *Masculino e feminino*, que segue na contramão das normas de gênero, sinalizando inclusive que “as identidades são fluidas e mutantes” (WOODWARD, 2013, p. 15); sujeitos como o filho de Ubalda não são considerados autênticos, porque a construção de

sua identidade de gênero não se sustenta no modelo hegemônico de masculinidade. Ser um homem feminino”, nesse sentido, fere o “lado masculino” da sociedade.

Consequentemente, se palavras são atos e fazem ascender a existência da realidade que parecem designar (AUSTIN, 1990), as palavras da avó de Ivanov promovem a violência e estabelecem fronteiras, porque fazem entrar em sua vida as hierarquias de gênero, além de marcá-lo com a discriminação. Em virtude disso, se inscreve em sua aprendizagem uma “correlação entre o aprendizado da existência dos insultos e a consciência confusa de que é si mesmo aquilo que está em questão na fala da injúria” (ERIBON, 2008, p. 81). Dessa forma, ainda que não soubesse naquele momento o que era, exatamente, ser “como o outro”, Paulo parece entender que aquela comparação de sua avó não estava longe de o constituir como sujeito.

Assim, ao se esforçar para disciplinar as performances de gênero de seu neto, estigmatizando o filho de Ubalda e comparando os dois jovens, a avó patologiza tanto o corpo desses sujeitos quanto condena suas expressões identitárias (CORNEJO, 2013). Por consequência, a personagem acaba também por provocar a aversão de Paulo àquele sujeito e a si mesmo, principalmente, porque ao se distanciar das normas, se aproximava da abjeção. Por isso, se “o sentimento de identidade de uma criança surge da internalização das visões exteriores que ela tem de si própria” (WOODWARD, 2013, p. 64); Paulo, cheio de angústia e tristeza, é levado a alcançar o sentimento do “eu” a partir do lugar ocupado pelo filho de Ubalda, aquele que carregava o peso de uma vida abjeta, que não importa; vida precária, dirá Butler (2011), pela qual não vale a pena dedicar respeito ou derramar uma lágrima. Nesse caso, a subjetividade de Paulo, ou seja, “os pensamentos e emoções conscientes e inconscientes que constituem sua concepção sobre quem ele é” (WOODWARD, 2013, pp. 55-56), se constitui num contexto social e familiar, no qual a linguagem e a cultura dão um significado negativo às experiências que se afastam da heterossexualidade compulsória.

Dessa forma, a interpelação da avó, como um enunciado performativo, ao mesmo tempo em que constitui o filho de Ubalda e Paulo, também os assujeitam ao discurso transfóbico, lançando mão de enunciados citacionais que se apoiam na convenção e no contexto para serem efetivos. Nesse sentido, ela cita a convenção ao chamá-los de excêntricos, ao marcá-los como diferentes, tanto quanto reitera que a constituição linguística do sujeito pode se dar sem que se “acate” a operação de interpelação (BUTLER, 1997). Não é por acaso que Paulo, ainda que se recuse a ser comparado ao filho de Ubalda, parece estar cômico de que os nomes pelos quais foram interpelados e, por consequência, a discriminação, continuarão a subjugar-los.

Importa ver, portanto, que os eventos vivenciados na infância marcaram o bailarino profundamente, uma vez que ele não conseguiu se livrar da injúria que as forças sociais e familiares impuseram ao seu processo de constituição identitária. “Daí o mal-estar, o horror, com frequência, de ter de compreender isso de modo cada vez mais preciso à medida que os anos passam e de ter de admiti-lo e, mais ainda, de admitir” que sua avó parecia saber de sua inclinação para a alteridade de gênero (ERIBON, 2008, p. 81). Todavia, se João Agonia não consegue enunciar e denunciar os fatos ocorridos na casa do padrinho, por exemplo; Ivanov rememora mais uma vez, no terceiro ato, suas angústias e dores para Sônia, Saul e outras personagens do Ballet Conde de Arcos. Ao transformar sua vida em uma dança, ele retoma suas experiências quando ainda era guiado pela inocência, a qual será destruída pelo mundo circundante:

PAULO (*a sofrer, cínico*): [...] Primeiro quadro: trata-se de um menino só, sem irmãos, sufocantemente mimado pelo pai e principalmente pela mãe... O menino nunca foi capaz de vibrar com o futebol, nunca conseguiu dizer, convicentemente, uma obscenidade e... todos os dias, em segredo, dançava diante do espelho, envolvido no grande xaile multicolor da avó! (*Pausa.*) Foi nesse tempo que ele ouviu, pela primeira vez, uma certa palavra, um nome, que nele ficou como uma marca, como um estigma... (*riso dorido, seco*) [...] (SANTARENO, 1987, v. 1, pp. 145-146).

Observa-se que Paulo enuncia sua aversão, desde a infância, a símbolos que ele associava ao masculino – gostar de futebol e dizer obscenidades –, como a comprovação de que já se distanciava das práticas regulatórias que materializam o sexo (BUTLER, 2002a). Por consequência, a passagem acima também nos mostra que os sujeitos que não se enquadram nas normas de gênero podem ser estigmatizados e insultados a qualquer momento, inclusive antes de ter consciência de sua orientação sexual.

Em razão disso, Didier Eribon enfatiza que a homofobia, inscrita no cerne da ordem social, pauta-se muitas vezes no poder da injúria, já que haverá sempre alguém que se sentirá no direito de dizer ao sujeito que ele é “anormal” e inferior. Nesse sentido, a injúria, como um enunciado performativo, se configura como a expressão da assimetria entre os indivíduos que são legítimos e aqueles que não são, e que por essa razão, se tornam vulneráveis (ERIBON, 2008). Nesse contexto, em virtude de ser um dos poderes constituintes de sua identidade, Paulo enfatiza que aquela “certa palavra, um nome”, provavelmente um xingamento homofóbico, ficou gravado em seu ser como se fosse uma marca, como um estigma, tal qual nos fala Goffman (1988). Ou, retomando Butler (2002a), pode-se dizer que a injúria o deslocou do espaço dos corpos inteligíveis para aqueles, muitas vezes inomináveis, que são disponibilizados para os corpos ditos abjetos.

Outra observação importante a se fazer, a partir da passagem acima, trata-se do fato de, em nossa cultura, “uma vez identificado como ‘homossexual’, o sujeito dificilmente consegue proteger sua privacidade sexual do espaço do público, pelo simples fato de ser sistematicamente interpelado em nome de sua preferência erótica” (COSTA, 1992, p. 37). Além disso, as palavras que produzem Paulo Ivanov possuem uma violência inata, sem que seja necessário repeti-las constantemente, porque se inscreveram em seu corpo como marcas do poder que ameaçam sua existência, definem suas relações interpessoais e instituem, por consequência, o lugar desse sujeito numa categoria considerada inferior.

Nessa perspectiva, como se estivessem ligados por um laço invisível, é possível aproximar as trajetórias de Paulo e João, já que Agonia também foi marcado pela injúria tanto do ex-colega de serviço militar que o chamava de “porco” e “sujo”; quanto pelo tribunal que julgou a homossexualidade como um “crime feio”, por exemplo. Assim como João, o fato de Paulo Ivanov ter vivenciado a homofobia, sem dúvidas, o marcou como um sujeito à margem dos ideais heteronormativos. Logo, a violência que permeia a vida dos sujeitos orientados sexualmente não pode ser vista como pontual e esporádica, mas como universal, porque é revivida sempre como uma marca inerente à sua constituição identitária. Prova disso é que, na adolescência, Ivanov continuou a sofrer por se sentir diferente:

PAULO: [...] Segundo quadro: o menino cresceu, sempre solitário, com o fel da tal palavra no coração, e um perturbante segredo escondido em cada uma das suas horas: queria ser bailarino! Queria vestir fatos estranhos, irreais, pintar o rosto até à beleza sufocante dum deus, queria ser pássaro, ou tigre... tudo menos homem. E o menino venceu a resistência familiar, esmagou o próprio terror íntimo... e foi dançarino. [...] (SANTARENO, 1987, v. 1, p. 146).

Mais uma vez, *O bailarino* dá provas de como a injúria pode marcar o sujeito e constituir sua subjetividade como subjugada, ainda que se invista para deixar na sombra uma definição de si produzida por uma ordem social que só exclui e oprime quem não se enquadra no binarismo de gênero. Contudo, pode-se flagrar que, ao enunciar tal violência simbólica, Ivanov também borra sua eficácia no mundo circundante, porque abandona a reticência dos estigmatizados (GOFFMAN, 1988) e denuncia os mecanismos de opressão, tornando-os menos efetivos (ERIBON, 2008). Nesse sentido, pode-se dizer que Bernardo Santareno dá voz a um sujeito que traz à tona memórias de constrangimento oriundas das classificações legitimadas no seu círculo familiar, tanto quanto chama a atenção para o estabelecimento dos critérios de certo e errado, lícito e ilícito no que tange ao gênero e à sexualidade.

Consequentemente, é possível entender o porquê de Ivanov ter se transformado num sujeito de recorte trágico, um solitário que carregava o fel da injúria no coração lado a lado com o desejo de ser bailarino. Ao mesmo tempo, importa também chamar a atenção para a escolha dessa profissão, uma vez que se configura tanto como uma “fuga diante da interpelação heterossexual” quanto como “um elemento de construção de si e de identidade pessoal”, de acordo com Didier Eribon (2008, p. 46). Não menos importante, é possível notar que na sua busca pelo outro e no desejo de ser “tudo, menos homem”, Paulo lança mão de dois símbolos: ser pássaro, o que representa a leveza e a libertação do corpo das vivências terrestres; ou ser tigre, o que evoca as ideias de poder e ferocidade (CHAVALIER; GHEERBRANT, 2012). De um lado, a vontade de fugir, voar, ir além. De outro, o desejo de resistir, do embate. Indo por um caminho ou por outro, eis o desejo maior de se libertar das forças circundantes – seja como pássaro seja como tigre – sempre opressoras e moralmente constrangedoras.

Ademais, o dualismo que impregna *O bailarino* faz lembrar de que, no cerne do tratamento discriminatório, “a homofobia desempenha um papel importante na medida em que ela é uma forma de inferiorização, consequência direta da hierarquização das sexualidades, além de conferir um *status* superior à heterossexualidade, situando-a no plano do natural” (BORRILLO, 2010, p. 15). Nessa perspectiva, pode-se dizer que Ivanov se configura como o resultado da violência de ser identificado como “homossexual” logo na infância, o que lhe causou um mal-estar intermitente e o levou a se tornar um jovem solitário.

No entanto, se de um lado, a reprodução de seu passado sinaliza para mais um momento de crise; de outro, nos diz muito sobre a nova posição de sujeito de Ivanov, uma vez que a rememoração se transforma e se mostra como parte do processo de constituição identitária que estava ocorrendo no exato momento da entrevista. Por conseguinte, não obstante ter vencido a resistência familiar e ter se tornado dançarino, resta-nos saber se, de fato, ele conseguiu esmagar o próprio terror íntimo que a dança o inspirava.

CENA II

Quando os corpos dançam fora do “armário”

É pela música que chego
e vos digo do insubordinado pulsar
de outra vontade.
(EDUARDO PITTA)⁴⁵

Além de criar uma personagem que vive, durante sua infância, num ambiente preconceituoso e nocivo à sua constituição como sujeito, Bernardo Santareno desenha uma espécie de “triângulo amoroso” em *O bailarino* em que se parece mascarar a seguinte questão: ser ou não ser *gay*. Ou como afirma José Carlos Barcellos, o dramaturgo adota um procedimento que pode ser descrito como um “processo de triangulação do desejo”, porque “uma figura interpõe-se entre sujeito e objeto do desejo, *aparentemente* desfazendo-lhe o caráter homoerótico” (BARCELLOS, 2006, p. 134, grifo meu). Desse modo, a homossexualidade e a aceitação de si, como homossexual, serão problematizadas também porque o dramaturgo lança mão “da diferença como aquilo que separa uma identidade da outra, estabelecendo distinções, frequentemente na forma de oposições” (WOODWARD, 2013, p. 42). Em virtude disso, partirá de símbolos polares que ora remetem à luz e que se relacionam a Sónia como possibilidade de manutenção de Paulo no mundo heterossexual; ora simbolizam a escuridão, quando se destinam a Saul e às relações homossexuais.

Portanto, cabe observar que, no primeiro e segundo atos, o bailarino Saul, de 24 anos de idade, é descrito nas rubricas como um sujeito trocista, cínico, cruel e que aparenta ser uma pessoa ruim. Sónia, por sua vez, se apresenta como uma adolescente de 18 anos, declaradamente apaixonada por Paulo, que é caracterizada como virgem, alegre, divinal e linda. Além disso, a jovem reforça a negatividade dedicada ao colega, porque o acha “mau e feio por dentro”. Diante disso, parece que a visão de mundo das personagens em *O bailarino* pauta-se em marcas simbólicas que diferenciam, também pelo juízo de valor, o sujeito que deseja viver a homossexualidade (Saul) do sujeito heterossexual (Sónia). Assim, esta personagem parece atuar no grupo das pessoas identificadas como bondosas e puras, enquanto

45

Saul figura como “sujeito do mal”. Se tal polaridade cria uma diferença moral e ética dos sujeitos (WITTIG, 2006), é fato também que tem sua base num dualismo maniqueísta e rígido.

Entre as duas personagens, Ivanov surge como um sujeito indeciso, confuso, enigmático e angustiado. Sua busca por respostas, compreensão e resolução de seus conflitos, em meio ao drama existencial, contudo, mostra um esforço para entender suas emoções, sentimentos e desejos. Nesse sentido, é interessante ver o diálogo entre ele e a bailarina Sónia, antes de entrarem no palco para dançar *O Espectro da Rosa*:

SÓNIA (*corre para Paulo: avezita*): Vamos entrar já Paulo...

PAULO (*ansioso*): Queria dizer-te que tudo o que hoje fiz... tudo quanto eu conseguir... o melhor, Sónia, o melhor: aquilo que de mim se soltar para além da coreografia marcada... entendes? ... ansiedade, sofrimento, pureza... Queria dizer-te que, com tudo isso, eu procuro explicar-me e explicar-te a ti, querida Sónia: é de nós que eu quero falar... Entendes?

SÓNIA (*novo beijo*): Compreendo, Paulo: é a nossa adolescência!

PAULO (*sombras*): A minha a tua, a de...

SÓNIA (*um pouco rígida*): A de Saul.

PAULO (*em frenesim*): Eu queria que esta dança... O nosso “Espectro da Rosa”... fosse diferente, Sónia! Que todos pudessem sentir “uma coisa nova” neste velho bailado... (SANTARENO, 1987, v. 1, pp. 81-82).

De antemão, cabe questionar: se o “nós” a que Ivanov alude refere-se à relação entre ele, Sónia e Saul, é possível entender a triangulação do desejo em *O bailarino* como “uma estratégia para dizer e simultaneamente ocultar o homoerotismo” (BARCELLOS, 2006, p. 137)? Talvez o menino afeminado, lançado no terreno da abjeção pelos dispositivos regulatórios de gênero e sexualidade, ainda tente se enquadrar na ordem? Ou está, de fato, dividido afetivamente entre os dois bailarinos? Afinal, como é possível se enunciar num mundo que preza pela fantasia da homogeneidade, se ele traz em si a ambiguidade? No contexto da passagem supracitada, parece claro que o balé pode ser visto como a forma que Paulo encontrou para expressar seus sentimentos e emoções, expondo-se por meio da linguagem corporal, como se fosse uma espécie de terapia libertadora (HANNA, 1999). Ademais, Judith Lynne Hanna, tomando como parâmetro a sociedade norte-americana, aponta que a dança pode se tornar o momento em que um sujeito *gay*, por exemplo, expõe sua sensibilidade e aumenta sua autoestima, já que consegue a aprovação de todos, antes hostis a ele, devido à sua sexualidade.

No caso de Ivanov, ainda que seja um artista consagrado, vê-se que ele deseja agradar a plateia com a releitura de *O Espectro da Rosa*, expressando a pura alegria do movimento, ao

mesmo tempo em que tenta falar de si e de sua relação com Sónia e Saul. Em contrapartida, as expectativas dos bailarinos serão traduzidas por meio de vocábulos que apontam para simbologias diferentes, mas que mantêm entre si uma relação muito próxima, devido à disputa pelo mesmo objeto de desejo. Observe-se:

SAUL (*que entrou silenciosamente e ouviu a última fala de Paulo. Veste ainda o fato de cena: estilização de fauno. Palmas e gritos lá fora, na plateia. Fica na entrada do camarim. Continuando o pensamento de Paulo*): Que todos sentissem sangue: o cheiro, o gosto de sangue.
 PAULO (*Calafrio*): Raiva, amor, ódio...
 SÓNIA (*que olha Saul, intensamente*): Pureza, renúncia...
 SAUL (*mordendo a palavra*): Ciúme... (SANTARENO, 1987, v. 1, p. 82)

Essa passagem, por meio das indicações cênicas e das réplicas, mostra a configuração de uma disputa amorosa que usa *O Espectro da Rosa* como um meio de despir as personagens para descortinar o que as motivam em sua busca pelo outro. Assim, Santareno nos fornece informações úteis para a percepção de como esse triângulo amoroso se transformava numa situação essencialmente desequilibrada que já apresentava, em seu cerne, os germes da destruição. A situação incorpora tons negativos, porque, de um lado, Saul se mostra atraído pelo sangue, pelo seu gosto e cheiro, que nesse contexto parece simbolizar, como princípio corporal, “o veículo das paixões” (CHAVALIER, GHEERBRANT, 2012, p. 800), entre elas o ciúme, gerado porque percebe as investidas de Sónia para conquistar Paulo.

De outro lado, encontra-se Sónia vislumbrando a pureza e a renúncia. Como as ambiguidades inerentes a *O bailarino* autorizam o leitor a preencher os espaços vazios, as lacunas, pode-se dizer ainda que a primeira bailarina, ao perceber a possibilidade de uma relação entre os dois rapazes, utiliza-se de duas perspectivas que são interdependentes: a “pureza” de uma relação heterossexual a seu lado e a renúncia a um desejo considerado proibido. Nesse contexto, chama a atenção também o caráter inefável de uma relação entre Paulo e Saul, não apenas no discurso dos bailarinos, mas também no de Sónia. No caso de Ivanov, e sua expressão ambígua de aversão e ternura em relação ao colega, há todo um clima de incerteza que perpassa seu discurso, não permitindo ao leitor, até então, saber por quem ou pelo o quê ele sente amor, ódio e raiva.

Depois da apresentação de *O Espectro da Rosa*, teremos mais uma vez a chance de ver como Paulo é um sujeito em crise. Ao sugerir ao repórter que o título de sua matéria deveria ser “O grande Paulo Ivanov na gaiola”, explica o porquê: tinha trocado os xales da avó por outras vestimentas de prata e de ouro e, ainda assim, se sentia numa prisão da qual não pretendia sair. A metáfora da gaiola, nesse sentido, pode equivaler ao conceito de “armário”

postulado por Sedgwick (1990), porque Ivanov parece temer que, ao “assumir-se”, promoveria uma reviravolta não só em sua vida, mas também nas expectativas de sua família e de Sónia. Se, por um lado, o *closet/gaiola* se configura como uma escolha individual; de outro, o bailarino também reafirma que os conflitos de identidade e a não aceitação de seus desejos advinham do medo da rejeição e da discriminação, já vivenciadas durante a infância e a adolescência.

Ainda que utilize uma linguagem cheia de símbolos, Paulo Ivanov também se enuncia como diferente dos outros bailarinos e bailarinas da Companhia, não só porque era mais belo, mas também porque reitera que não pretendia nem “brincaria ao amor com aqueles e aquelas” (SANTARENO, 1987, v. 1, p. 98), apontando-os. Assediado constantemente não só por Saul e Sónia, Paulo ainda revela que recebia cartas de grandes personalidades respeitáveis da sociedade portuguesa, nas quais “toda aquela gente lhe pedia amor”. Vejamos todo o trecho:

PAULO: [...] Não tenha dúvidas, senhor Mascarenhas: todas essas palavrinhas gentis, os elogios exagerados, os convites... Tudo isso quer dizer uma mesma coisa: toda essa gente me pede amor. (*Pausa. Violência.*) Não quero. Sentir-me-ia partido aos bocadinhos, carne picada, lama inerte... (*Olhando em redor, intenso*) E não poderia dançar. Não podia, não seria capaz de dançar mais, ouviram? Sinto que seria assim...

SÓNIA (*muito doce, triste, numa carícia logo abortada*): Era, Paulo Ivanov. Eu sei que seria assim...

PAULO (*torturado, feroz*): Que me resta, então? Sónia e Saul. Sónia é o sol, não posso olhá-la de frente: tenho medo e escondo-me na sombra. Saul é a vertigem: tem os olhos de víbora. Caminhar nele é descer no abismo: tenho medo e engordo na planura. [...] Fica-me o palco, senhor repórter: a dança é a minha liberdade, a única; enquanto danço, impregnado de luz e música, eu gasto a minha angústia, vivo o amor que não tenho, chamo a morte que pressinto... (*Pausa. Muito triste.*) Pronto, senhor repórter: pode fazer uma notícia bem pitoresca sobre Paulo Ivanov; dei-lhe todos os condimentos: está contente? (*Sorriso dorido, agressividade crescente*) Não, não está satisfeito: uma história sem amor... não é história! (*Pausa*) Escreva lá no seu jornal que Paulo Ivanov, aos vinte anos de idade, ainda não conhece o amor. (*Risos, comentários de troça, olhares malévolos*) (SANTARENO, 1987, v. 1, pp. 99-100).

Levando em consideração a passagem acima, é possível notar que sua performatividade no campo sexual e afetivo esbarra num regime (auto)regulatório de seu corpo e do desejo: Paulo não apenas rejeita os outros bailarinos do Ballet Conde de Arcos como se recusa a viver qualquer relação com os sujeitos que o desejavam, porque, a partir de seu ponto de vista, as relações afetivo-sexuais ainda eram incompatíveis com o balé, como se um excluísse o outro. Logo, se a personagem se sentiria “partido aos bocadinhos, carne

picada, lama inerte” caso cedesse aos convites ou ao desejo, tendo, por consequência, que abandonar a dança, talvez devêssemos entender que ela almeja um relacionamento em que o amor fosse o guia. Por outro lado, as rubricas e suas falas dão a entender que seu grande desafio é vencer o medo de se entregar ao desejo, seja como um sujeito homossexual seja como hétero, ainda que pese muito mais o temor de ser lançado ao terreno na abjeção, ao assumir sua orientação sexual.

Sigmund Freud, em *O mal-estar na civilização* (2010), aponta algumas estratégias que servem para afastar o sofrimento, dentre elas, a quietude, o uso de entorpecentes e a sublimação das pulsões. Nesse sentido, parece que a virgindade é a forma que Paulo encontrou para se proteger, para fugir do desconhecido, do amor que ainda não ousava dizer o nome. Ou como diria Freud, “o deliberado isolamento, o afastamento dos demais é a salvaguarda mais disponível contra o sofrimento que pode resultar das relações humanas” (FREUD, 2010, p. 32). Nota-se, assim, que o bailarino tenta sublimar seus desejos, substituindo-os pela dança, primeiro, porque, por meio dessa arte, Ivanov era aceito e valorizado pela sociedade; depois, porque “enquanto dançava, impregnado de luz e música, gastava sua angústia, vivia o amor que não tinha”, ou seja, buscava substituir as emoções da carne pelas emoções oriundas da arte. Contudo, percebe-se que, não obstante reiterar que a dança era sua liberdade, o balé não o protege dos conflitos subjetivos que, guardadas todas as proporções, sinalizam para as consequências dos dispositivos regulatórios que estigmatizam e excluem os sujeitos que se arriscam a destoar da heterossexualidade.

Levando em consideração a performatividade de Ivanov, cabe ainda questionar por que havia a alegria do artista ao dar corpo à música ao mesmo tempo em que chamava a morte que pressentia? A meu ver, Paulo aponta, mais uma vez, que o instante da decisão, entre ser ou não gay, seria definitivo para sua permanência no balé e sua relação com o mundo circundante. Decerto, seus atos de fala, tal qual aponta Butler, “repetem como um eco outras ações anteriores e acumulam a força da autoridade mediante a repetição ou a citação de um conjunto anterior de práticas autorizáveis” (BUTLER, 2002a, p. 318, tradução minha)⁴⁶. Nesse sentido, pode-se dizer que ele reafirma o quanto “sair do armário” comprometeria todo seu futuro, matando, inclusive, seu desejo pelo balé, já que era tido como substituto de sua sexualidade.

⁴⁶ “[...] repiten como en un eco otras acciones anteriores y acumulan la fuerza de la autoridad mediante la repetición o la cita de un conjunto anterior de prácticas autorizantes ((BUTLER, 2002a, p. 318, grifo da autora).

Como as expressões performativas só têm êxito na medida em que se sustentam na historicidade acumulada e dissimulada de sua força, na passagem anterior, ainda chama a atenção a repetição dos lugares ocupados por Saul e por Sónia no discurso de Paulo. Se, de um lado, Sónia simboliza o sol que ele não consegue encarar e, por isso, precisa se esconder como se tivesse vergonha ou medo; de outro, Saul é o símbolo da vertigem, isto é, aquele que o faz perder o autocontrole, que pode levá-lo à loucura. Visto que ainda tem os olhos de víbora, além de representar a descida de Paulo ao abismo, resta-lhe continuar apenas olhando-o/desejando-o de longe. Dessa forma, ainda que o simbolismo do sol e da víbora seja diversificado e rico em contradições, nota-se que Paulo, sempre que fala de Sónia e Saul, visibiliza as relações de poder que exaltam uma forma de sexualidade em detrimento de outras.

Nesse sentido, é possível que Sónia seja representada como o sol, como fonte de luz, do calor e da vida, porque simboliza, numa perspectiva psicanalítica, a censura que “situa o sujeito na sua vida policiada ou sublimada” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 839). No caso de Saul, ou melhor, do sujeito que tem os olhos de víbora, mais uma vez, Chevalier e Gheerbrant podem nos ajudar a lê-lo, posto que apontam que a serpente conservou valências simbólicas as mais contraditórias. Contudo, Ivanov reitera e invoca as convenções ao enfatizar a simbologia de Saul como um sujeito portador de um veneno mortal. É evidente também que, assim como a serpente, ele surge como um possível agente de transformações psíquicas e espirituais.

No trecho supracitado, chama a atenção ainda os risos, comentários de troça e olhares malévolos que sucedem a fala de Paulo, o que nos leva a questionar se seriam indícios da desconfiança de todos a respeito de sua sexualidade ou se o viam como um sujeito desequilibrado? Nesse contexto, vale dizer que, em outras passagens, encontramos personagens como Ramon, segundo bailarino de 19 anos de idade, descrito nas rubricas insistentemente como efeminado e exótico, comparando-o com o famoso bailarino russo, Vaclav Fomic Nižinskij: –“Dizem que ele acaba como o Nižinskij... percebem? (*Sinal com o dedo indicador na frente*)” (SANTARENO, 1987, v. 1, p. 91). Assim, parece-me que Ramon alude à esquizofrenia que acometeu Nižinskij, para insinuar que Paulo enlouqueceria, caso continuasse vivendo cheio de conflitos devido ao desejo que o habitava, mas que era negado e sublimado insistentemente. A propósito, Paulo César dos Santos Leal, ao sugerir que o famoso bailarino e coreógrafo russo foi a principal referência santareniana para a escrita de *O bailarino*, aponta a iniciação sexual como a grande diferença entre esses dois sujeitos, uma vez que, bem diferente de Ivanov, Nijinsky iniciou sua vida afetiva cedo, viveu uma história

de amor com Serguei, também seu empresário, ainda que tivesse sido abandonado aos 22 anos de idade. Em comum, há “a genialidade que a ambos destrói por causa de hipertrofia do ‘eu’” (LEAL, 1992, p. 266).

Tais aspectos da vida de Ivanov também são tratados por Maria e António, dois funcionários da Companhia de Ballet, que têm percepções completamente diferentes sobre o jovem. Enquanto António enfatiza o potencial do artista, afirmando que Paulo era um bailarino maravilhoso e extraordinário; Maria o ridiculariza e insinua que ele era homossexual, dando mostras de como o preconceito está presente também em ambientes artísticos, ditos mais liberais. Vejamos:

ANTÓNIO (*Ofendido*): Paulo Ivanov é maravilhoso, Maria!

MARIA: Pronto, senhor António, pronto! Ninguém lhe pode tocar no menino... Maravilhoso, porquê? Ora, é um lingrinhas! Não sou capaz de entender como a menina Sónia é capaz de gostar dele... (*Riso de troça*) Aquilo é lá um homem!...

ANTÓNIO: É um artista extraordinário. Tu não podes compreender, rapariga... E julgas talvez que é só a Sónia?! Vai, vai lá ver ao camarim: em cada noite, são cartas, prendas, convites... eu sei lá! E de que gente, Maria, de que senhorias!...

MARIA (*troça*): Mas, ele, coitadinho, não se impressiona, não desce do altar: não é assim, senhor António? Oram vejam lá! Que maravilha, que santidade... (*Reviravolta brusca; começa a cantarolar.*) O caso é outro...” (SANTARENO, 1987, v. 1, p. 122).

Decerto, a masculinidade de Paulo era questionada pelas pessoas que faziam parte da Companhia, não só porque ainda não tinha vivido uma relação amorosa ou sexual, diante de tantas/os pretendentes e mimos, mas também porque sua atuação como “homem” não dava conta do repertório disponível de saberes e significados no contexto da heterossexualidade compulsória. Se, de um lado, “este processo organiza e disciplina, encarna e incorpora tais formas, vinculadas ao machismo, ao sexismo, à homofobia, na matriz da heterossexualidade” (MESSEDER, 2009, p. 70); de outro, ao não reiterar uma performatividade de gênero normativa, tal qual defendida nas sociedades ocidentais, Paulo é considerado “um lingrinhas”, um sujeito fraco, porque não fazia seu gênero corretamente.

Retornando ao triângulo amoroso e à configuração de Ivanov como um sujeito em crise, no final do primeiro ato, ele, Sónia e Saul ficam a sós e têm um importante diálogo tanto para a compreensão dessa relação, quanto para vislumbrarmos como Santareno se utiliza do *topos* literário do duplo para mostrar os conflitos existenciais e emocionais de Ivanov na busca por sua identidade:

SÓNIA (*meiga e triste, aproxima-se de Paulo: este está em frente do espelho, de pé, o roupão caído*): Até amanhã, Paulo: estou muito cansada.

PAULO (*contemplando-se no espelho*): Achas-me belo, Sónia?

SÓNIA (*simples, sincera*): Muito belo, Paulo.

PAULO: Saul?! Sei que estás aqui: mesmo quando não te vejo, eu sinto-te...

SAUL (*aproxima-se de Paulo: os três, diante do espelho*): Como sentes o luar nas tuas mãos, na tua face, em todo o teu corpo... mesmo quando não vês a Lua.

PAULO: Achas-me belo, Saul?

SAUL (*sincero*): E não és?! O único verdadeiramente belo, na Companhia Conde de Arcos.

PAULO (*sempre em frente do espelho; ferocidade crescente.*): Talvez... sim, eu sou belo! (*Acariciando-se com as mãos.*) Belos os olhos... muito bela a boca... Terrivelmente belos os membros... (*Mutação brusca, voltando-se de face para Sónia e Saul.*) Eu não posso sair de mim, Saul! Não posso, Sónia.

(*Sonâmbulo, abre uma gaveta, donde tira um pequeno revólver*)

SÓNIA (*com medo*): Paulo!

SAUL (*sorriso desesperado*): Volta isso para mim, Paulo...

PAULO (*de novo diante do espelho, rodeado por Saul e Sónia*): Tu amas-me, Sónia: e tu és a vida, a harmonia. Tu, Saul, tu também gostas muito de mim: e tu tens os olhos de víbora. Em ti, minha Sónia, eu adivinho a santidade solar; e em ti, Saul, pressinto a sombra dum santo. Ambos são caminhos para a verdade. Tanto um como outro, são fecundos e podem multiplicar-me. Tu gostas de mim, Sónia?

SÓNIA: Nunca pensei que, numa mulher, pudessem juntar-se, assim plenamente, a amante, a irmã e a mãe: sinto-me isso tudo para ti, Paulo.

PAULO: E tu, Saul, tu estimas-me?

SAUL: Nunca pensei que, num homem, pudesse acumular-se tanta raiva, como a que eu sinto por ti.

PAULO: E eu não posso amá-los: não sei. Não posso! Não sou capaz de sair de mim. (*Indica a sua própria imagem no espelho.*) Aquele não me deixa sair de mim! Ajuda-me, Sónia! Saul, tu és forte: mata este reflexo maldito! (*Aponta para o espelho.*) É preciso destruí-lo, perdê-lo, esquecê-lo... (*Sensualidade, possuindo-se no espelho com uma das mãos. Na outra, sempre apontado, o revólver.*) Sim, é verdade que eu sou belo... muito belo!... (*Fúria*) Não posso, não aguentarei mais tempo este horror! Preciso de me esvaír, de correr para fora de mim... Ai, Saul! Eu sinto que ficarei doido, Sónia! (*Para a sua imagem.*) Hei-de vencer-te: tu és podre, tu és estéril! Hei-de sair de ti, hei-de esquecer-te! Como eu te odeio! Como eu te odeio!... (*Dispara, frenético, vários tiros sobre a sua imagem reflectida no espelho.*) (SANTARENO, 1987, v. 1, pp. 100-102).

No *Dicionário Internacional da Psicanálise*, Alain de Mijolla define “duplo” como “uma representação do Eu que pode tomar diversas formas [...] encontradas no animismo primitivo como extensão narcísica e garantia de imortalidade, mas que, com o recuo do narcisismo, torna-se um anúncio da morte, uma instância crítica, até mesmo um perseguidor” (MIJOLLA, 2005, p. 528). Nesse sentido, pode-se dizer que a imagem duplicada – caracterizada também pelo comportamento dúbio de Ivanov, que oscila entre o narcisismo, a afirmação de sua beleza e a instância crítica da ferocidade – torna-se uma experiência que possibilita seu encontro com o outro.

Além disso, se, conforme esclarece Umberto Eco, “a espécie humana sabe que não há um homem no espelho e que aquele a quem se deve atribuir esquerda e direita é o que olha, e não aquele (virtual) que parece olhar o observador” (ECO, 1989, p. 16), então o trecho acima também sugere que “as identidades não são unificadas”, principalmente porque “há contradições em seu interior que têm de ser negociadas” (WOODWARD, 2013, p. 14). Conseqüentemente, se os conflitos da personagem transformam *O bailarino* em um “drama do eu”, é justamente porque esse texto dramático é perpassado pelo sentimento ambíguo de atração e repulsa de Ivanov por si mesmo. No entanto, esse sujeito caracterizado como terrivelmente belo também reitera a presença desse outro eu mais “verdadeiro”, de um duplo que não o deixa sair de si mesmo, como se estivesse preso no espelho e em seu corpo.

Logo, se o espelho reflete “a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2012, p. 394), será por meio daquela imagem que Paulo terá a revelação de sua dualidade ao mesmo tempo em que nos confirma o quanto vivia em conflitos com sua identidade. Daí entender o motivo de ele se desesperar e pedir a ajuda de Sônia e Saul, inclusive, para matar aquele reflexo maldito, enfatizando que era preciso destruí-lo, perdê-lo e esquecê-lo. A meu ver, Ivanov pressentia que aquele outro que via no espelho representava, de fato, sua “tendência interior”, como nos fala João Silvério Trevisan (2002), ainda que estivesse lutando contra. Prova disso é que ele oscila no seu temperamento, porque, se antes o rejeitava; depois, assistimos a uma cena erótica entre Paulo e seu duplo, “tecida ela toda de abraços impossíveis, de beijos não dados, de toques enganosos” (KRISTEVA, 1988, p. 126). Por esse viés, pode-se dizer também que tanto esse autoerotismo quanto a afirmação de sua beleza, diante do espelho, nos remetem, indubitavelmente, a Narciso.

Importa ainda considerar que a duplicidade também se presentifica no próprio discurso de Ivanov que se divide entre reafirmar uma atitude positiva de si e a fúria por não aguentar o horror de ser e viver dividido. Se, ao ser tomado pela angústia e pelo medo de enlouquecer, Paulo enfatiza que precisava se esvaír e correr para fora de si; então pode-se dizer que o que ele vê no espelho não é precisamente um outro, mas ele mesmo, a possibilidade de uma experiência identitária que pretendia vencer e esquecer. Contudo, como o próprio bailarino nos diz, esse outro era mais forte, gritava mais alto, como se tivesse vida própria e ocupasse todos os seus sentidos, não se submetendo ao seu desejo de apagamento. Conseqüentemente, a rejeição e o comportamento de Ivanov diante de si mesmo apontam não só para os conflitos existentes nessa personalidade, mas também para o medo do desconhecido. Dessa forma, é

possível dizer que o duplo simboliza uma nova perspectiva de vida que, no entanto, atemoriza e conflagra a crise subjetiva de Ivanov.

De todo modo, com o *topos* do duplo, Santareno propõe uma discussão acerca da constituição identitária de Paulo, uma vez que parece sinalizar para “o nível psíquico como uma dimensão que, juntamente com a simbólica e a social, é necessária para nos ajudar a entender porque as pessoas assumem suas posições de identidade e se identificam (ou não) com elas” (WOODWARD, 2013, p. 15). E mais: se a classificação simbólica está intimamente interligada à ordem social, cabe questionar por que, nesse duelo de duplos e na tentativa de superação entre um e outro, Paulo, bem diferente de Narciso, vê sua imagem refletida e tem um sentimento de pavor, chegando a chamar seu reflexo de podre e estéril? O que há no outro/mesmo que lhe causa ódio, ao ponto de fazê-lo disparar, frenético, vários tiros na imagem refletida no espelho? Se, de acordo com o psicanalista Abrão Slavutzky, a duplicidade pode ser interpretada como um processo de divisão “porque há dentro de cada um de nós um estranho que irrompe nos sonhos, nos pesadelos que nos acordam, nos atos falhos que se chamam de inconsciente” (SLAVUTZKY, 2009, p. 84); é possível especular também se o que Ivanov vê, no reflexo, é estranho a ele ou é, de fato, como se vê intimamente, mas nega a todo custo?

Apesar de está dividido entre Sónia e Saul, inquieto com seu futuro e angustiado com a presença do outro que irrompe diante do espelho, Ivanov continuará reiterando a simbologia representativa dos bailarinos em sua vida: ela simboliza a vida, a harmonia e a santidade solar; enquanto ele tem os olhos de víbora e o faz pressentir a sombra de um santo. Ambos, como ele enuncia, “são caminhos para a verdade. Tanto um como outro, são fecundos e podem multiplicar-me”. Contudo, diante da confissão de amor de Sónia e Saul, Paulo deixa claro que, apesar de todas as qualidades atrativas, não poderia amá-los, porque não era capaz de sair de si mesmo.

Não obstante Ivanov travar uma luta entre a realidade que o oprime e aparentar ser incapaz de romper definitivamente com a estrutura em que está imerso, a insurgência do corpo, não mais dócil, ocorrerá no segundo ato, quando decide que irá, definitivamente, escolher entre Saul – aquele que “existe no inferno de sua alma” – e Sónia – aquela que “existe nas estrelas virgens do céu que habitam seu ser”. Devido a seu sucesso como primeiro bailarino, o Conde de Arcos permite, inclusive, que ele crie um novo bailado, mas a seis dias da apresentação do espetáculo, os ensaios giravam em torno de duas coreografias, duas músicas, dois cenários diferentes e dois possíveis desfechos. Ao ser questionado pelos bailarinos sobre o porquê dessa estratégia, Paulo explica:

PAULO: Trata-se, como já perceberam, da história de um rapaz que hesita...

RAMON (*equivoco*): Ser ou não ser: eis a questão!

PAULO (*duro*): Que idade tens tu, Ramon?

RAMON: Não digo: isto está cheio de gente!

(*Risos.*)

PAULO (*desdenhoso*): Pobre rapaz! Sabe que és um idiota? Não, não sabes: nem chegas a aperceber-te disso!... (*Continuando*) Trata-se, pois, dum jovem que hesita na escolha do caminho... caminho que seria, para ele, o definitivo: divide-se entre uma existência plena, equilibrada e feliz, com o apoio e respeito de toda a gente, para tal dominando, até as esquecer, as raízes do seu ser mais profundo...

SÓNIA (*muito humilde*): Sublimando-as...

SAUL (*duro*): Escamoteando-as, afogando-as em mentira...

PAULO (*que continua*): ...E uma outra, esta abismal, abandonada às volúpias da vertigem.

SÓNIA (*tímida*): Qual vertigem, Paulo?...

PAULO: Aquela que me prometem, no inferno de minha alma, os olhos de víbora. Ou aquela outra, que eu sinto existir nas estrelas virgens do céu que habita o meu ser. [...] De qualquer modo, descendo pelos olhos do réptil, ou subindo nas asas do amor perfeito que têm os meus pássaros, a viagem será abismal: no meio dela, encontrarei a solidão; no fim, talvez, a liberdade.

(*Pausa*) Compreendem, agora? Sónia é, neste bailado, a planície, a meia-luz suave e harmónica: acima dela, estão as montanhas queimadas pelo sol ardente; abaixo, estão os precipícios, onde a sombra é eterna. Saul é a vertigem, caminho de abismos, punhal sangrando na noite desconhecida...

(SANTARENO, 1987, v. 1, pp. 106-107).

Se o ato de fala relaciona-se tanto à linguagem quanto ao corpo, percebe-se que Ivanov produz um dizer-fazer que, muito mais do que “comunicar” apenas uma ideia, “realiza” a mensagem que comunica. Em outras palavras, o cerne do argumento do bailado sugere dois polos interdependentes: de um lado, a repetição da abjeção e do conflito com a homossexualidade, a partir da ênfase na inteligibilidade dos sujeitos; de outro, a assunção de uma heterossexualidade normativa que, dentre outras consequências, produz a abjeção e a sustenta (BUTLER, 2001a). Contudo, os saberes reiterados por Paulo sobre os relacionamentos homossexuais (experiência abismal, vertigem, fonte não só do desequilíbrio, mas também do prazer) não os caracterizam como estranhos à sociedade, porque os instituem como opostos à heterossexualidade (uma existência plena, celestial, equilibrada e feliz, com o apoio e respeito de toda a gente).

Em virtude disso, pode-se dizer que Ivanov não converte a heterossexualidade na norma sexual por excelência, nem como sua única opção viável e possível, ainda que saiba que “não ter o reconhecimento social como heterossexual efetivo seja perder uma identidade social possível em troca de uma que é radicalmente menos sancionada” (BUTLER, 2013, p. 117). Nesse sentido, Paulo parece abrir mão do medo que o habitava para se tornar autor-personagem de si, uma vez que tenta criar e viver seu bailado para performar ideias-

movimentos que apresentem uma possibilidade de investir numa nova posição de sujeito, com a qual se identifica.

Levando em consideração o que postula Zourabichvili, citado por Vitor Grunvaldi (2009), de que “uma possibilidade de vida exprime um modo de existência: é o ‘expresso’ de um agenciamento concreto de vida”, então pode-se ver também que Ivanov tanto avalia, em seu bailado, uma possível relação com Sónia ou Saul, como cria a própria possibilidade de vida como avaliação, como forma singular de apreciar e distribuir afetos. Dessa forma, seja qual for a sua escolha, “será sempre uma diferença” (GRUNVALDI, 2009, p. 56). Ademais, ainda que Sónia represente um relacionamento aceito socialmente, Ivanov parece já ter se autoanalisado, tornando-se consciente de que seria impossível “dominar, até as esquecer, as raízes do seu ser mais profundo”.

Em contrapartida, não podemos deixar de observar que a bailarina, por ser mulher e desejar Paulo, defende que o jovem tente sublimar a outra existência vertiginosa, ou seja, “desviar as pulsões proibidas para um alvo não sexual e socialmente valorizado” (CHAUÍ, 1991, p. 67). Se a atividade artística, no caso o balé, é uma das formas mais altas de sublimação, Paulo, contudo, e bem diferente do que disse em entrevista no primeiro ato, assevera que “dançar não esgota a angústia: é muito grande, enorme, o homem!” (SANTARENO, 1987, v. 1, p. 111). Saul, por sua vez, também concorda com o bailarino, ao dizer que escolhendo Sónia, ele estaria assumindo uma forma de escamotear, de encobrir seu ser interior com subterfúgios e mentiras.

Em outro momento, ainda esclarece para a bailarina: “– Eu não sou o fim, Sónia: sou uma bandeira, um caminho. Além disso, eu estou na raiz de Paulo Ivanov. Entendes? Nas folhas e nos frutos que ele te quer oferecer... estou eu, corre a minha seiva. (*cínico*) Minha pobre Sónia!...” (SANTARENO, 1987, v. 1, p. 116). Logo, se de um lado, Saul parece se autoconfigurar apenas como meio necessário para que Paulo encontrasse sua identidade; de outro, ao dizer que era parte constitutiva dele, o segundo bailarino não só se reafirma como objeto do desejo, como também sinaliza para o que iria predominar nas escolhas de Ivanov.

Entretanto, não podemos nos esquecer de que o ato de “sair do armário” quase sempre causa danos potenciais, principalmente, porque as performances de gênero são reguladas por um sistema extremamente rígido (a heterossexualidade compulsória e os discursos que a sustentam) que delimita as possibilidades (em todos os aspectos) dos sujeitos. Ainda assim, pode se dizer que, ao criar a estratégia da proposição do bailado, Santareno trata da “fluidez da identidade”, ou melhor, nos faz ver a identidade de Paulo como uma questão de “tornar-se” (HALL, 2013), porque ele se desloca do terreno da dúvida e da incerteza para a assunção de

uma nova posição de sujeito que, guardadas todas as proporções, pode muito bem ser provisória.

Nesse sentido, me parece possível que – ao enunciar que caso fosse “descendo pelos olhos do réptil, ou subindo nas asas do amor perfeito que têm os meus pássaros, a viagem seria abismal: no meio dela, encontrarei a solidão; no fim, talvez, a liberdade” (SANTARENO, 1987, v. 1, p. 106) –, Ivanov já esteja se apresentando como outro sujeito, defendendo, inclusive, “uma concepção de identidade como movimento e transformação” (HALL, 2013, p. 92). Nessa perspectiva, sua fala também nos permite ver que, ao agregar à imagem da viagem, ideias de deslocamento, desenraizamento, trânsito”, Ivanov, tal qual o “sujeito que viaja é, ele próprio, dividido, fragmentado e cambiante” (LOURO, 2008, p. 13). Entretanto, não se pode esquecer de que esse sujeito, ao se deslocar, mesmo sem perspectivas concretas, terá sua viagem significada distintivamente pelo gênero e pela sexualidade.

Uma das consequências, como ele próprio nos diz, será seu encontro com a solidão, no meio do trajeto, ainda que na maioria dos casos, este estado de isolamento seja inerente à vida dos sujeitos que se desviam das normas de gênero, porque implica a marginalização e a exclusão (ERIBON, 2008). No entanto, a personagem mostra, tal qual argumenta Judith Butler, que “os corpos não se conformam, nunca, completamente, às normas pelas quais sua materialização é imposta” (BUTLER, 2002a, p. 54). Uma vez tomada a decisão, o que implica numa espécie de “recomeço”, Ivanov, ainda que não tivesse a certeza de que vivenciaria a liberdade, parece saber que ela se encontra, antes de tudo, em sua coragem e em seu desejo para viver outras experiências, que não apenas aquelas sancionadas pela matriz cultural heteronormativa.

Nesse sentido, interessa ver a importância da arte em sua vida, ou melhor, do palco como o lugar que o permitia escapar do mundo que o rodeava, porque lá se sentia livre, em todos os aspectos. Atentem-se, não só a esse aspecto, de sua última conversa com Sónia, antes da apresentação do bailado proposto por ele, aquele sem um desfecho predeterminado:

SÓNIA (*abraça e beija Paulo*): Coragem, Paulo Ivanov! Meu Paulo, meu amigo...
 PAULO: É o fim, Sónia.
 SÓNIA (*enérgica*): É o princípio, Paulo.
 PAULO (*infantil*): Ajuda-me, Sónia...
 SÓNIA: Eu ajudo-te, Paulo. (*Ansiosa*) Já sabes?... Já escolheste o final?
 PAULO: Não, Sónia. Ainda não sei.
 SÓNIA: Ainda não sabes?!... Que farás, Paulo? ... E, lá no palco... escolherás?
 PAULO: Lá, decidirei, Sónia.

SÓNIA: Mas, como? Que esperas? Como poderás tu ver claro nesse momento?! Se tu ainda não sabes! Ai, Paulo, tu...

PAULO (*exaltação crescente*): Verei claro, Sónia: sempre vi claro no palco. Tudo o que eu descobri em mim e nos outros, as poucas coisas definitivas que eu sei, vi-as no palco: a música, a luz, as cores, os corpos belos... penetram-me todo, em cada célula, e eu vejo claro! Sinto-me, nestes instantes, unido a uma qualquer presença eterna, a um inefável ser onnipotente, e vejo: vejo tudo num relâmpago, sob uma luz substancial e nítida! Por isso, Sónia, eu esperei até esta noite: sei, sinto que descobrirei! Tenho os meus membros soltos e livres, o corpo todo elástico e livre, cada músculo dócil e livre: a técnica não poderá pois atraíçoar-me, roubar-me ao meu êxtase... Verei claro, Sónia, tenho a certeza! De repente, no momento próprio, eu verei! (SANTARENO, 1987, v. 1, p. 119).

No palco se entrecruzam vida e arte, é fato. Logo, se é pela música que o eu lírico de Eduardo Pitta chega ao insubordinado pulsar de outra vontade, tal qual se lê na epígrafe que abre essa Cena; Paulo, por sua vez, afirma que é no palco que ele consegue se ver mais nitidamente, quando não só a música mas também a luz e as cores permeiam cada célula de seu corpo. Desse modo, o bailarino dá a entender que, ao se entregar totalmente à dança, se afasta das amarras sociais, da vida dupla, da tensão do segredo, para se aproximar de uma autonomia individual, constituída em parte pelas performances corporais.

Nesse sentido, é possível flagrar o quanto Paulo busca transcender o corpo como uma variável dada, performando-o como uma superfície de significações, como multifacetado, porque “cobre um amplo espectro de níveis de experiência e de marcos de enunciação” (BRAIDOTTI, 2004, p. 43, tradução minha)⁴⁷. Em outras palavras, ainda que o sujeito seja definido por variáveis diversas, o bailarino enuncia, diante de Sónia, que ao fim daquele bailado, seu corpo e seus desejos, antes sublimados, estariam livres da subordinação às normas que o impediam de viver sua sexualidade de forma concreta.

Especificamente sobre o espetáculo, no final do segundo ato, ouve-se uma grande ovação, palmas e gritos, mas ao leitor não é informado qual o desfecho foi escolhido para a dança, isto é, se Paulo tinha manifestado preferência por Sónia ou por Saul. Da equipe do Ballet Conde de Arcos, Wladimir Skarof comenta que gostou apenas da coreografia, porque “o argumento era nebuloso e de mau gosto, a música é quase vulgar, os cenários ‘ça va’” (SANTARENO, 1987, v. 1, p. 124). Já a famosa bailarina Olga Baclanova, agora coreógrafa, afirmava que desconhecia “as razões íntimas de cada um, pressentia-as apenas”, mas “eles viveram os papéis; arderam chamas de fogo autêntico, esta noite, naquele palco” (Ibidem, p. 125). Será no decorrer desses comentários que o final escolhido por Ivanov se tornará

⁴⁷ “[...] cubre un amplo espectro de niveles de experiencia y de marcos de enunciación” (BRAIDOTTI, 2004, p. 43).

conhecido por todos, porque Sónia entra, “a correr, passando, sem se deter, pelo Conde de Arcos. Estaca diante do Príncipe Rodolfo e olha-o em silêncio, lívida: máscara de gelo, espanto alucinado” (SANTARENO, 1987, v. 1, p. 127).

Esse encontro inesperado com um de seus fãs, que a convida para dançar no seu palácio, nos permitirá ver o estado de espírito da jovem, porque mesmo tentando disfarçar sua dor e incredulidade com uma “ligeira reverência” ao Príncipe, não consegue esconder seus “músculos flácidos, a expressão de fadiga extrema e o sofrimento”. Eis, abaixo, um pequeno diálogo, mas representativo de sua dor.

OLGA: Não, tu não estás bem, Sónia. (*Profunda, a perscrutar*) Qual dos dois finais dançaram esta noite? Onde estão o Paulo e o Saul?... (*Olha em redor.*)

SÓNIA (*rígida, a voz gelada*): O segundo, Olga. Dançamos o segundo final. Aquele em que eu fico só. (*Sorriso terrivelmente forçado, angústia e desespero*) Era o melhor, não é verdade senhor Conde de Arcos? ... (*Olhando fixamente o pavimento*) Era, era o melhor... (*Cambaleante, ampara-se numa cadeira. Esforço para se dominar.*) (SANTARENO, 1987, v. 1, p.128).

Em seguida, a jovem bailarina ainda flerta com o Príncipe Rodolfo, além de enfatizar para seu admirador incondicional que estava cansada de “génios anormais. Génios cruéis, feios e medonhos!” (Ibidem, p. 129). Talvez, porque sofria, ela se utilize de vocábulos que fazem parte de uma rede mais ampla de atos linguísticos que, em seu conjunto, contribui para reforçar a negatividade atribuída à identidade *gay*, gerada também pelas constantes polaridades produzidas por Paulo, quando ainda vivia a crise da dúvida. Na verdade, Sónia está destruída e, por isso, logo depois, quando fica apenas com Maria no camarim, “atira-se para o chão, geme, uiva, morde e rasga-se: explosão irreprimível, frenética – alternâncias de ave e fera” (SANTARENO, 1987, v. 1, p. 130), mostrando o quanto sofria por ser preterida.

Por outro lado, se Ivanov mostra que é possível escolher o que se quer viver; também se flagra a escolha, não no sentido biológico, mas como recusa em reiterar um modelo já posto. Ao invés de reprodução, reinvenção de si. Contudo, assumir-se numa sociedade extremamente preconceituosa, tem um preço e este é, quase sempre, muito alto, seja subjetivo seja físico e social. Nesse sentido, cabe indagar se a total entrega da personagem à *sua verdade* eliminará seus conflitos. Ainda que tenha se permitido também ser levado pelo desejo, conseguirá eliminar o medo e os efeitos pedagógicos da heterossexualidade compulsória? Que tipo de identidade será reafirmada no terceiro ato de *O bailarino* e como a personagem passa a se enunciar e a se relacionar com o mundo circundante, já que depois da

apresentação de seu bailado ele não retorna à cena? Será que sua orientação sexual continuará sendo motivo de vergonha, tal qual em *O pecado de João Agonia*? Estas e outras questões serão pensadas na Cena seguinte.

CENA III

Do poeta da dança ao poeta da marginalidade

E, assim, por paradoxal que pareça, este teatro radicado nos costumes, nas querenças [...] de um povo português piedoso e testicular, um teatro a que já chamaram (e porque não?) Iorquiano, simbólico e outras coisas mais – é teatro existencial, como lição de realização integral do homem, de harmonia procurada (através do desespero, da luxúria, do crime e da santidade) no encontro do indivíduo consigo. [URBANO TAVARES RODRIGUES. *O angelismo e a morte na obra de Bernardo Santareno.*]

O último ato de *O bailarino* inicia-se com uma coletiva de imprensa em que o Conde de Arcos, ladeado por Sónia, Saul, Olga e Wladimir, fala a jornalistas, dentre outras coisas, sobre a maior novidade da Companhia: o retorno de Paulo Ivanov aos palcos, após dois anos de ausência. Somente aí saberemos que ele tinha sido preso e condenado por roubo, vadiagem e maus costumes, e que seu julgamento foi o maior escândalo do ano, deixando a família, os amigos e o público sem entender o motivo de o “poeta da dança” ter se embrenhado pelo mundo do crime. Ainda assim, o Conde reafirma seu valor como bailarino, enfatizando junto com Olga, que mesmo com menos técnica, Ivanov não tinha perdido a poesia que o fez famoso.

Além deles, Sónia também declara seu apoio ao retorno de Paulo, chegando a tornar público que se sentiria muito honrada e muitíssimo feliz se ele quisesse, nesta nova fase de sua carreira, voltar a dançar com ela. A jornalista Maria Ana, contudo, aproveita para relembrar a paixão que a jovem sentia por Paulo, questionando se, mesmo depois de todos os seus crimes, Sónia teria um relacionamento amoroso com ele, o que faz com que a bailarina fique nervosa e se retire de cena. Com isso, sabe-se também que durante a ausência de Paulo, ela viveu apenas para a dança, isolando-se de todo o resto do mundo. Saul, por sua vez, aparenta viver um feliz casamento com Natália, uma mulher caracterizada como rica, fútil e que pouco se importa com o passado do marido.

Já Paulo Ivanov, quando surge na Companhia, as rubricas descrevem seu estado físico e psicológico como “menos permeável; segurança; adulto; vício marcado no rosto sempre belo, no vestuário, etc.; chama interior, frenesim oculto” (SANTARENO, 1987, v. 1, p. 136). Desse modo, nota-se que, apesar de sua beleza ter permanecido, as marcas das aventuras e desventuras, vivenciadas após abandonar o balé, são visíveis. No caso do frenesi, tal estado de arrebatamento violento que põe o indivíduo fora de si, ainda que seja subjetivo, torna-se perceptível logo à sua entrada em cena, já que ironiza a todos; se autodeprecia como alguém que poderia roubar o relógio do Conde e menospreza Saul, dizendo que ele estava mais gordo e mais velho. Além disso, Paulo enfatiza que ainda não tinha experimentado tudo que a vida poderia lhe oferecer e que não tinha certeza se deveria fechar contrato com a Companhia. Consequentemente, se Ivanov tornou-se um criminoso “cujas transgressões o excluem da sociedade convencional, produzindo uma identidade que, por estar associada com a transgressão da lei, é vinculada ao perigo, sendo separada e marginalizada” (WOODWARD, 2013, p. 47); então se entende o porquê de suas ações causarem surpresa em todos, uma vez que acreditavam que a proposta de retorno à companhia de ballet seria irrecusável para um sujeito que tinha saído da prisão há apenas dois meses.

Enquanto espera ansiosamente por Sónia, Ivanov, descrito também como “felino” e “sinistro”, manterá um importante diálogo com Saul, principalmente, para mostrar ao leitor qual era a sua verdadeira intenção ao retornar à Companhia: “cortar as últimas raízes, as mais profundas e intactas”, que o ligavam àquele mundo e àquelas pessoas. No entanto, ainda que fique angustiado diante de suas declarações, Saul não procurará saber exatamente como ele pretendia cortar os vínculos emocionais, já que estava ali, *a priori*, para assinar o novo contrato. Além disso, o tema da conversa mudará bruscamente, girando em torno não só do relacionamento amoroso vivenciado pelos dois bailarinos, mas também acerca das mudanças pelas quais suas vidas passaram desde então. Vejamos:

PAULO (*Mutação: desdém, certa afectividade*) E tu, Saul?

SAUL: Eu... abandonei a Lua. Fugi. (*Pausa*) Aquela Lua que eu te fiz conhecer, a ti, Paulo...

PAULO: (*amargo, fixando Saul*) Devo agradecer-te?

SAUL: Tu escolheste livremente, Paulo.

PAULO: Sim, Saul: livremente. Enquanto tu...

SAUL: Fui forçado, Paulo.

PAULO: Eu sei: caíste pela força da gravidade. A gravidade do teu sangue... Não é isto, Saul? [...] Fostes sempre vencido. Era o mal da tua consciência...

SAUL: Mas venci, Paulo. Curei-me.

PAULO: Ambos habitámos a Lua. E nenhum de nós lá ficou...

SAUL: Eu voltei à Terra.

PAULO: E eu segui, continuei [...].
 SAUL (*afectivo*): Até onde irás, Paulo? Até onde?... (*Pausa*) Até à santidade?
 PAULO: Até a Essência, até me fundir com a Presença.
 SAUL: És o mais forte, Paulo.
 PAULO: Sou. Subi do mal pequeno, da doença, até ao Mal puro, livre, sem limites...
 SAUL: És o mais forte e mais infeliz...
 PAULO (*desdém*): E tu és feliz, bem sei. Vives, enfim, entre as pessoas boas. (*Angústia*) Eu escolhi descer na minha sombra, até... nem eu sei até onde, Saul: até ao diamante negro, ao metal puro!
 SAUL: Arrependido?
 PAULO: Não, Saul. Cada vez mais seguro. (*Pausa*) E tu, Saul? Arrependido?
 SAUL: Não, Paulo. Eu nunca ameí a sombra: ela era para mim a fatalidade, o desespero. Hoje vivo no Sol. Tive muita sorte: encontrei alguém que me ajudou...
 PAULO: Pobre Saul! Saul gordito, Saul boa pessoa, Saul assim-assim...
 SAUL: Faço-te pena, Paulo?!
 PAULO (*frio*): Já mal te enxergo, amigo: estou tão longe!
 SAUL: Serás destruído.
 PAULO: Destruir-me-ei eu, a mim mesmo, Saul: até ser célula, até ser molécula...
 SAUL: Eu sou feliz.
 PAULO: Não duvido. Tens, enfim, a gaiola que sempre desejastes: nela comes, dormes e amas. [...] Tu amas a gaiola. Saul-castrado!... (SANTARENO, 1987, v. 1, pp. 138-140).

A partir do trecho acima, é possível dizer que, após vivenciarem o amor que ainda não ousavam dizer o nome, Saul abandona Paulo e foge daquilo que ele um dia o fez conhecer. Nessa conversa tão franca, também se percebe que enquanto Ivanov escolheu livremente viver a sua homossexualidade, Saul se diz ter sido forçado, o que é desmentido tanto por Paulo quanto pelos investimentos naquela relação, conforme foi mostrado na segunda Cena desse capítulo. Na verdade, Saul renega sua orientação sexual e seu passado com Paulo, porque era feito de fatalidade e desespero. No seu entender, ele teve a sorte de ter encontrado Natália, porque ela o ajudou a sair das sombras, que ele nunca amou, para viver no Sol.

No que se refere a esses dois símbolos, Chevalier e Gheerbrant nos informam que a “sombra” pode representar “o que se opõe à luz mas também a própria imagem das coisas fugidias, irreais e mutantes”. Já o Sol, além de ser símbolo de vida, também representa, no horóscopo, “a opressão social, a censura, de onde derivam as tendências sociais, a civilização, a ética” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 842). Ao utilizar-se da simbologia do astro do dia em oposição à sombra, Saul enfatiza que, ao invés de uma relação distante dos padrões heteronormativos, encontrou em Natália e no casamento a oportunidade de se situar numa vida “policiada e sublimada”. Não menos importante, importa considerar que ele ainda reitera

que venceu e se curou, ao se enquadrar na heteronormatividade, porque a homossexualidade era vista como uma patologia e uma perversão, tal qual ideia corrente no período em que Santareno produziu *O bailarino*. Nesse contexto, sua crença na conversão é tão arraigada que, em outro momento, reafirma Sónia como uma possível salvação de Ivanov:

SAUL (*sincero, indicando Sónia*): Ela pode salvar-te, Paulo!
 PAULO: E fazer de mim o que a Natália fez de ti? Não, muito obrigado.
 SAUL: Isso é orgulho.
 PAULO (*desdém*): E isso... é fraqueza, miséria, meu pobre Saul.
 (SANTARENO, 1987, v. 1, pp. 139-140).

Nesse pequeno diálogo, observa-se que, tal qual era defendido no Estado Novo, “o casamento é visto como a ação que permitiria aceder a um estatuto social superior e a um grau de honra mais completo” (BASTOS, 1997, p. 160). Assim, em razão de ambos adotarem comportamentos e perspectivas de vida completamente diferentes após a experiência homossexual, Saul não vê possibilidades de Paulo encontrar a felicidade a não ser ao lado de Sónia, vivendo um relacionamento heterossexual; caso contrário, teria a destruição como destino final.

Em contrapartida, Paulo se nega a ser apenas objeto do discurso, porque se afirma como sujeito desejante ao mesmo tempo em que condena as escolhas e os valores defendidos por Saul, relacionando-as à fraqueza e à miséria humana. Além disso, também deixa claro que não iria permitir que Sónia, representação da norma, fizesse dele o mesmo que Natália tinha feito: o enquadrar na heteronormatividade. Em outro momento, diante da esposa de Saul, ainda preza pela ironia, quando questiona se ela era sua médica, aquela que o tinha curado; além de se utilizar da troça, canalhice, indiscrição e grosseria para provocá-los. Se diante disso, Saul, ainda que fique pouco à vontade, demonstra carinho e desejo por Natália, recebendo, inclusive, elogios dela; Paulo, por sua vez, desdenha dele, chegando a dizer que o ex amante tinha sido “amestrado”. Nesse sentido, Ivanov parece considerar a vida moral e regulada sob o aspecto de uma coerção, que o aprisionaria numa “gaiola”, retirando, portanto, sua liberdade.

Nota-se que Paulo repudia os valores sociais e as normas de gênero defendidas por Saul, porque não podia identificá-las à sua noção singular de Bem. No entanto, não se pode esquecer de que, se combate a heterossexualidade não só com desdém, mas também demonstra amargura e angústia no momento de sua enunciação, é porque parece saber que, naquele contexto sócio-histórico, a posição de Saul representava tudo que a sociedade

compreendia como “normal” e superior. Ainda assim, ironiza o ex amante, ao dizer que ele era feliz porque vivia entre as “pessoas boas” e porque tinha, enfim, encontrado “a gaiola que sempre desejastes: nela comes, dormes e amas”. Ou seja, Paulo questiona “o processo pelo qual alguns sujeitos se tornam normalizados e outros marginalizados”, já que problematiza a necessidade constante “de reiteração das normas sociais regulatórias, a fim de garantir a identidade sexual legitimada” (LOURO, 2008, p. 49). Seu repúdio, nesse contexto, torna-se perceptível também quando o deprecia, chamando-o de “Pobre Saul! Saul gordito, Saul boa pessoa, Saul assim-assim” e Saul-castrado.

Importa lembrar que, de acordo com Jurandir Freire Costa, a castração se configura como “as várias formas de ensinar aos sujeitos como seguir regras morais”. Nessa perspectiva, pode-se dizer que Saul reestrutura sua subjetividade conforme os ideais modelares pressupostos “nas descrições do que ‘deve ser o sujeito’ e que fazem parte de toda recomendação ética” (COSTA, 1992, p. 19). Logo, se, de um lado, ele se reconstrói como um sujeito “ideal”, permitindo ao leitor ver que a homossexualidade pode dar lugar à homosociabilidade da identidade masculina convencional, que dramatiza e elimina o desejo sexual, convertendo-o em nostalgia; de outro, Ivanov se configura como a antinorma, o desvio do ideal, porque se recusa a aderir às injunções da heteronormatividade. Assim, a identidade, como nos diz Tomaz Tadeu da Silva (2013), é mais uma vez marcada pela diferença.

Nesse contexto, é preciso considerar também que, a partir do ponto de vista de Paulo, se Saul “fugiu da Lua” e das sombras, é porque sempre foi um vencido devido à sua má consciência; o que não era o seu caso, já que seguiu adiante, subindo “do mal pequeno, da doença, até ao Mal puro, livre, sem limites”. Não podemos nos esquecer ainda de que Georges Bataille, ao tratar das noites dos sabás a partir dos princípios do cristianismo, enfatiza que o “Mal é profano. Mas o fato de estar no Mal e de ser livre, de estar livremente no Mal [...] foi não apenas a condenação, mas a recompensa do culpado” (BATAILLE, 2004, p. 197). Dessa forma, ainda que o Mal seja visto como a “transgressão condenada”, Ivanov parece santificar o que poderia ser um estigma na sua constituição como sujeito. Conseqüentemente, apesar de não ser feliz e de não ter pares, a personagem se sentia mais forte e não se arrependia de suas escolhas, porque estava cada vez mais segura de que o melhor para si era a liberdade humana, possível e transgressora. Ademais, e bem diferente de João Agonia, ainda dá a entender que não havia lei que ele não se deleitasse em transgredir.

Entretanto, se em *O pecado de João Agonia*, a sexualidade de João leva a família à desonra e o protagonista à morte, tendo seu comportamento punido, inclusive em nome de Deus, já que as relações homossexuais eram vistas como “o pior dos pecados”; em *O*

bailarino, ainda que por outro viés, também se revela o caráter socialmente contingente das experiências dos sujeitos homossexuais, porque se expõe a homossexualidade como estigmatizada e estigmatizante; ou como um mal que precisa ser vencido ou uma doença que pede uma cura, levando em consideração o ponto de vista de Saul. Talvez, por isso, Paulo César dos Santos Leal defenda que, em *O bailarino*, a abordagem da homossexualidade empreendida por Bernardo Santareno “assenta-se no desvio da personalidade e na perversão sexual, consoante o ponto de vista médico” (LEAL, 1992, p. 27). No entanto, é preciso salientar que Paulo, ao fazer o elogio ao “Mal puro, livre e sem limites”, também produz uma inversão dos sentidos dos dogmas e das normas, porque busca se sacralizar como o ímpio que goza através do que é recusado socialmente.

Já não temos, é fato, um sujeito como João Agonia e todas as suas rotas boicotadas pelo medo, pela autocastração e até pelo sacrifício. Agora, estamos diante de um sujeito que abandona a sublimação para “reivindicar aquilo que todos julgavam tratar-se de um segredo impenetrável; designa-se publicamente e assume aquilo que se murmurava às suas costas” (HOCQUENGHEM, 1980, p. 12), porque, diante dos caminhos que se bifurcavam, Paulo escolheu descer na sua própria sombra, descontruindo e destruindo a si mesmo, “até ser célula, até ser molécula”. Eis assim que o “poeta da dança” se transforma no “poeta da marginalidade, da degradação e do crime”. Eis o “bailarino, ladrão, devasso e homem de escândalo” (SANTARENO, 1987, v. 1, p. 140), como ele mesmo se descreve.

Por outro lado, em decorrência das consequências de seus atos, é inegável que Ivanov deixa entrever dor e sofrimento, quando por exemplo, repete as formas como era chamado e classificado. No entanto, talvez como um subterfúgio, utiliza-se da ironia para enunciar suas chagas, assumindo-se como um vagabundo oficiante que transubstancia a dor, a perversão e a agressividade: “PAULO (*a sofrer, ironia*): Paulo Ivanov, o ladrão! Paulo Ivanov, o banido! Paulo, o... (*Agressividade sangrenta*) Sabem como eles dizem, lá na polícia? Chamam-me o nome científico... (*Riso*) Prefiro o calão: é menos frio... Entendes? É escarro ainda quente (Ibidem, p. 143). Ora, a agressividade sangrenta de Paulo deve-se ao fato de o “nome científico” aludir à doença, desvio, anormalidade, perversão” que compõem o sentido da palavra “homossexual”, já que “está excessivamente comprometida com o contexto médico-legal, psiquiátrico, sexológico e higienista de onde surgiu” (COSTA, 1992, pp. 21-24). Ainda que não negue seu investimento para se configurar como a antinorma do ideal não só de masculinidade mas também do modelo do “bom português”, Ivanov, é fato, não se vê como um doente que precisa de cura.

Além disso, é preciso considerar que nas relações de poder, a resistência se apoia sempre “na realidade, na situação que ela combate” (FOUCAULT, 2014, p. 257). Ao fazer referência à definição médica da homossexualidade, Santareno não estaria combatendo e denunciando outro tipo de força-motriz que oprimia, tal qual a religião, qualquer expressão homossexual no contexto lusitano? Ao dizer que “preferia o calão”, porque “é menos frio, é escarro ainda quente”, Paulo, com certeza, rejeita ser visto como uma espécie ou um doente. Chega, a meu ver, a roçar o descaramento, principalmente, porque ao preferir ser enunciado por um linguajar rude e grosseiro – paneleiro ou maricas, tal qual o fará Pedro, personagem prostituto de *Vida breve* – remete a todos “ao submundo, de *bas-fonds*, de comunidade estigmatizada, de gente diferente e excluída” (ALMEIDA, S.; 2010, cap. 11). Ademais, ao ser condenado por vadiagem, Paulo transforma sua condenação numa homenagem ao vadio, ao mundo marginal, porque dá visibilidade a questões que todos os sistemas de valores da sociedade e do poder em Portugal preferiam deixar à sombra, à margem. Assim, a forma como viveu sua homossexualidade torna-se, de certa forma, a expressão genuína dessa liberdade.

Contudo, em razão de simbolizar a identidade como devir, em meio aos diálogos, Ivanov de repente assume outras máscaras, reanima-se, deforma-se e muda de sentimentos, indo do ciúme por Saul à inquietação e à tristeza devido a demora de Sónia, que ainda não tinha ido vê-lo. Diante disso, Saul questiona se ele ainda gostava dela, avisando-o de que ela continuava amando-o e que ainda o esperava, porque afastou todos que quiseram retirá-la da reclusão voluntária. Ao invés de ficar feliz, Paulo age com grosseria e cinismo ao dizer que a detestava, porque era “virginal e boa, inteligente e sensível... a própria harmonia!” (SANTARENO, 1987, v. 1, p. 142). Se essa caracterização de Sónia é rejeitada e detestada por Ivanov, importa lembrar que, de outro lado, se aproxima da noção presente durante o Estado Novo de que “cabia à mulher/esposa garantir a integridade moral do homem, através da manutenção de sua pureza, apoiada na vergonha” (BASTOS, 1997, p. 160). Para tanto, Sónia possui todas as qualidades necessárias. No entanto, assim que reencontra a jovem, a dubiedade toma conta dele, porque inicialmente fica imóvel; e depois, triste e quase terno, quando ela diz que estava contente com seu retorno.

Sónia, por sua vez, inicialmente mantém a ternura ao observar as transformações físicas de Paulo Ivanov, mas depois é tomada por um misto de medo e ansiedade, porque pressente no seu olhar que ele já não gostava dela como antes. A confirmação virá quando Paulo tenta explicar o porquê de sua dúvida em assinar contrato com a Companhia, oferecendo um cigarro à jovem, que recusa, porque não fumava. Essa negativa deixa o

bailarino visivelmente triste, mas também hostil e “inimigo”, justamente porque teve a certeza de que a bailarina continuava representando tudo a que ele se opunha. Vejamos:

PAULO: [eu não estou contente] porque tu foste sempre e continuas a ser a melhor criatura humana que eu conheci. Porque és bela, nobre e generosa. Porque gostas de mim, como dantes. E porque me sinto preso a ti, porque te admiro...

SÓNIA (*feliz*): Ainda bem, Paulo!

PAULO (*terrível*): Ainda mal, Sónia. Ainda mal: para mim e para ti.

SAUL (*sempre atento*): Sónia é a raiz mais forte, não é, Paulo?...

PAULO: Sónia é a Terra: prende-me aqui em baixo, não me deixa subir; eu vivo no mais fundo da noite, entre as estrelas límpidas...

SÓNIA: Subiremos os dois...

PAULO: Não podes: as tuas asas são curtas. O meu caminho, é caminho solitário (SANTARENO, 1987, v. 1, p. 144).

Na cena acima, há uma terrível intenção e uma violência iminente nas ações e enunciações de Paulo, sendo pressentidas não apenas por Saul, mas também por Olga, uma vez que diz: “– Não há dúvida, Paulo Ivanov: tu és a guerra. Durante estes dois anos, quando nós, aqui, mostrávamos os dentes, isso queria dizer sorriso. Chegaste tu e os dentes passam a servir como armas: mostrá-los, quer dizer desejo de morder (SANTARENO, 1987, v. 1, p. 145). Ora, sabe-se que existe uma associação entre a identidade dos sujeitos e seus gostos, suas características e seus objetos. Nesse diálogo, por exemplo, tanto o cigarro, quanto a beleza, a nobreza, a generosidade, o amor e o equilíbrio de Sónia funcionam como significantes importantes da diferença e da identidade. Nesse sentido, o cigarro (ou o fato de não ser fumante) torna-se um significante associado a uma postura do bem, do regramento, da norma (WOODWARD, 2013) tanto quanto as qualidades da bailarina.

Além disso, Paulo se utiliza de dois símbolos – terra e noite – para mostrar o quanto suas trajetórias eram opostas. Logo, ao dizer que “Sónia é a terra: prende-me aqui em baixo, não me deixa subir”, aponta que, simbolicamente, a terra possui um caráter sagrado, um papel maternal e regenerador. Contudo, nada disso interessa a Ivanov, dado que vivia “no mais fundo da noite, entre as estrelas límpidas”. Chevalier e Gheerbrant informam que “a noite é rica em todas as virtualidades da existência. Mas entrar na noite é voltar ao indeterminado, onde se misturam as ideias negras” (2012, p. 640). Independente disso, Ivanov não buscava ser regenerado, tampouco desejava o que era predeterminado socialmente.

Talvez para justificar seu estado de espírito, em seguida, ele irá se utilizar da rememoração, através da qual o passado, no fundo ainda vivo, costuma emergir visivelmente no presente. Ao resumir sua vida em uma dança, com três ou quatro quadros, a personagem

trata de sua infância, quando era apenas “um menino só” que “dançava diante do espelho com o xaile multicolor da avó”; da sua adolescência, do desejo de ser bailarino, da realização desse sonho, mas também confessa:

PAULO: [...] durante algum tempo – anos! – a dança e o espelho quase lhe chegaram: dançando, gastava os anseios, os pressentimentos terríveis, os nebulosos desejos... No espelho, possuía-se a si mesmo, amante e amado: sim Narciso. (*Pausa*) Dezasseis, dezoito, vinte anos... e o nosso rapaz não conseguia viver o amor fora de si próprio (*esgar de troça e sofrimento*): virgem... (SANTARENO, 1987, v. 1, p. 146).

De antemão, é preciso levar em consideração que “a queda de Narciso nas águas em que se mira com prazer” gerou interpretações moralizantes, nas quais a flor (narciso) figura como “o emblema da vaidade, do egocentrismo, do amor e da satisfação consigo próprio” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 630). Como o espelho encontra-se aberto às profundezas do eu, nota-se que Paulo retoma, em sua enunciação, a sublimação dos seus anseios e de seus desejos por meio da dança e da imagem duplicada. Logo, enquanto o narcisismo imperava, ele “possuía-se a si mesmo, amante e amado”, diante do espelho, ao mesmo tempo em que fugia de uma relação amorosa fora de si, com outros sujeitos, porque até então bastava a si mesmo. Além disso, se era virgem era porque, naquela época, como ele enfatiza, ainda que ansiasse por amor e afeto, seus pressentimentos eram terríveis e seus desejos ainda eram ambíguos.

Diante disso, Sônia se revolta, indo até junto dele para pedir que não se expusesse como alguém que não tinha vivenciado o amor, porque também a estava expondo diante de todos. Vejamos o restante do diálogo entre ele e a bailarina:

SÓNIA – (*revoltada*) Achas que deve continuar, Paulo Ivanov?
 PAULO – (*grave*) É necessário, Sónia.
 SÓNIA – E eu?!
 PAULO – (*rígido*) Tu não estás no caminho que escolhi.
 SÓNIA – (*indo até junto de Paulo*) Tu amas-me, Paulo! Sinto-o...
 PAULO – (*hostil*) É possível... É certo. Eu amo-te.
 SÓNIA – (*violenta, abraçando Paulo*) Então não me dispas, não me exponha nua!
 PAULO (*impassível, inerte*): Mas quem se despe sou eu, Sónia?!
 SÓNIA (*que volta a sentar-se; patética*): Tu... ou eu... E não é o mesmo, Paulo?!
 PAULO – (*silêncio*) Queria fazer-te pó, ou fumo, ou pedra, Sónia. Odeio-te. (*Cruel*) Aliás, minha amiga, eu tenho me despido em circunstâncias muito piores: fui todo mensurado – cabeça, tronco e membros... – nas três vezes em que estive preso; fui interrogado, em todas as formas de análise,

pelos psiquiatras da prisão; despi-me, para o amor, nos quartos mais sórdidos, nos becos mais miseráveis...

SÓNIA (*levanta-se dum salto; correndo para a porta*): Louco! Malvado!

PAULO (*agarra Sónia, obrigando-a a sentar-se*): Ficas até ao fim, Sónia. (SANTARENO, 1987, v. 1, pp. 146-147).

Além de não esconder sua crueldade e seu desejo de eliminar a frágil e patética Sónia de sua vida, observa-se que Ivanov vai na contramão do que se prescrevia naquele contexto sócio-histórico no que se refere à discrição, porque, bem diferente dele, os sujeitos gays preferiam não expor sua sexualidade e seus desejos. De acordo com Octávio Gameiro, em entrevista a São José Almeida, mesmo na alta sociedade e no meio artístico, os sujeitos se permitiam ter o desejo e o comportamento homossexual, mas de forma alguma queriam ter uma identidade marginal, porque estava atrelada ao feio e ao proscrito, à marginália (ALMEIDA, S., 2010, cap. 1). Além disso, Paulo nos revela que sua conduta social e sexual era tomada, ao mesmo tempo como objeto de análise e alvo de intervenção (FOUCAULT, 1988). Ao ser todo mensurado “em circunstâncias muito piores nas três vezes em que esteve preso, sendo interrogado, em todas as formas de análise, pelos psiquiatras da prisão”, Ivanov é transformado numa espécie que tem seu cérebro e seu corpo medidos, escrutinados, estudados, interrogados e avaliados, porque a homossexualidade era vista como uma doença e um perigo incessante.

São José Almeida ainda aponta que, além de a psiquiatria procurar determinar as causas da homossexualidade, no sistema prisional português, até os anos 1970 do século XX, os choques elétricos ainda eram usados para punir os homossexuais (ALMEIDA, 2010). Nesse sentido, se, de um lado, a prisão e a investigação psiquiátrica tinham como objetivo global enquadrar os sujeitos na sexualidade socialmente aceita, porque defendiam que a homossexualidade era uma doença tratável e curável, inclusive com métodos invasivos; de outro lado, não podemos nos esquecer de que, na verdade, tais dispositivos regulatórios

[...] funcionam como mecanismos de dupla incitação: prazer e poder. Prazer em exercer um poder que questiona, fiscaliza, espreita, espia, investiga, apalpa, revela; e, por outro lado, prazer que se abrasa por ter que escapar a esse poder, fugir-lhe, enganá-lo ou travesti-lo. Poder que deixa invadir pelo prazer que persegue e, diante dele, poder que se afirma no prazer de mostrar-se, de escandalizar ou de resistir (FOUCAULT, 1988, pp. 52-53).

Logo, se poder e prazer não se anulam, mas excitam e incitam, as tentativas de regulação e de interdição não impediram que a personagem se despisse para o amor. Não podemos nos esquecer, contudo, que Ivanov também alude às configurações de subculturas

homossexuais e suas redes de socialização, dentre elas, bares, prostíbulos, espaços sociais miseráveis e sórdidos. Com isso, Santareno parece chamar a atenção não só para o lugar que o desejo homossexual ocupava dentro de uma sociedade opressiva como a lusitana; como também alude a alguns aspectos do que se chamava de “gueto gay” no século XX, porque se refere “de modo geral, aos sujeitos envolvidos no sistema de trocas do “mercado homossexual” (Hooker) e aos locais onde as atividades relacionadas com sua prática sexual (e geralmente também existencial) se exercitarem com frequência consuetudinária” (PERLONGHER, 1987, p. 66). Não se trata, é claro, de se especificar limites geográficos, nem de se determinar outros aspectos de forma precisa, já que os sujeitos flutuam e se nomadizam à procura de sexo ocasional (nem sempre comercial), baseado nos intercursos sexuais efêmeros entre homens, sem vinculação afetiva ou amorosa prévia.

Consequentemente, em *O bailarino*, ainda que se revele “a intensidade, a força e a autenticidade do amor e dos sentimentos vividos às margens dos pactos sociais aceitos” (COSTA, 1992, p. 46), há também o deslocamento da personagem homossexual do centro para a submundo/periferia do sistema sociocultural. Nessa perspectiva, pode-se dizer que, nesse texto santareniano, de um lado, há referências a um corpo, desejos e práticas sexuais que não se adéquam aos valores morais e sociais impostos por uma sociedade heterocêntrica; de outro, em virtude de se tratar de práticas e sujeitos considerados como abjetos, Paulo se desloca à margem da sociedade. Em razão disso, pode-se dizer que *O bailarino* mostra que “fora da degradação, da prostituição e da marginalidade, não há nenhuma possibilidade efetiva de se estruturar um relacionamento homoerótico” (BARCELLOS, 2006, p. 306). Nessa perspectiva, se o quarto sórdido, sujo e os becos mais miseráveis erguem-se como a grande metáfora do lugar social que a homossexualidade parece inexoravelmente ocupar no mundo ficcional santareniano – à margem; por outro lado, não se pode esquecer de que o corpo indócil de Ivanov se tornou outro meio de enunciar a subversão dos valores e códigos heteronormativos.

Apesar de tal enunciação ser vista por Sônia como uma prova de sua loucura e, pelo Conde de Arcos, como desnecessária e deselegante naquele contexto, Paulo continuará contando o restante de sua trajetória, tendo inclusive o apoio de Saul para que o faça, ainda que Natália estivesse presente. Vejamos:

PAULO: Então, continuo. Terceiro quadro: o bailarino tornou-se rapidamente célebre: imenso, fenômeno, divino... tudo isso lhe chamaram. O bailarino cresceu pois depressa; mas mais depressa ainda crescia o homem: não, o espelho já lhe não mostrava a mesma imagem – esta era cada vez

mais opaca, mais suja de nuvem. E a certa altura, quando se olhava no espelho, passou a ver três rostos – o seu, o duma mulher como Sónia, e o dum homem como Saul! Nunca mais o espelho o reflectiu único, mas tripartido. Compreendem? Por outro lado, cada vez menos a dança o esvaía, lhe gastava a força: não, dançar não chegava [...] O nosso bailarino estava pois subdividido em quatro: ele próprio, a outra, o outro e a dança. Até que um dia tornou-se urgente escolher. Mas como escolher? Da maneira mais autêntica, é claro. (*Profundo*) Foi um terrível bailado, o deste quadro, não foi Saul?

SAUL (*transido*): Um terrível bailado.

CONDE DE ARCOS: Então, os dois finais... ah, compreendo!...

PAULO: Uma esquisitice... sangrenta. (SANTARENO, 1987, v. 1, pp. 147-148).

Umberto Eco defende que “a magia dos espelhos consiste no fato de que sua extensividade-intrusividade não somente nos permite olhar melhor o mundo, mas também ver-nos como nos veem os outros” (ECO, 1989, p. 18). Tal experiência singular em *O bailarino*, contudo, serve para mostrar os conflitos de Ivanov, porque se o espelho já foi apontando como o símbolo da contemplação do eu e de sublimação dos seus desejos; na cena acima, nos permite vislumbrar um sujeito dividido entre continuar a ser bailarino e se tornar “homem”, entre Saul e Sónia.

Dividir-se em dois, viver tripartido ou subdividir-se em quatro, nesse sentido, mostra não só como Ivanov vai se reconfigurando como sujeito, sempre em busca de si mesmo, de uma identidade em que pudesse investir, mas também aponta para o outro como pluralidade. Se ser bailarino era uma forma de sublimar o desejo, se dançar era um modo de esvaír-se, então se entende também que, ao propor o bailado, ele já não dominava nem conseguia sublimar seus desejos, porque o homem crescia depressa (vencia a luta). Tanto é assim que o espelho já não mostrava a mesma imagem – esta era cada vez mais opaca, mais suja de nuvem –, mas também nunca mais o refletiu único, já que estava subdividido em quatro: ele próprio, a outra (Sónia), o outro (Saul) e a dança.

Eis, é fato, uma batalha entre o amor, o desejo, a sublimação, a dor e a angústia que se configura nesse jogo de espelhos, reflexos e posições identitárias. Findada a luta, Ivanov descobre que tal reflexo não era um outro, mas a representação de si mesmo. À sua maneira, portanto, e por “um caminho imerso ao da mística”, tal qual Narciso, “descobre na dor, a alienação constitutiva de sua imagem própria. Privado de Um, não tem salvação; a alteridade abriu-se nele próprio” (KRISTEVA, 1988, p. 144). Assim, aquele “terrível bailado” ou aquela “esquisitice sangrenta”, como um esforço de decifração, o levará ao conhecimento, ao autoconhecimento. Contudo, não o guiará ao equilíbrio, porque Ivanov, logo depois, irá

afirmar que era a vertigem do Mal, uma espécie de desregramento, que passou a guiá-lo, sensivelmente, após escolher Saul:

PAULO: [...] O seu mal, o mal da sua consciência, dia a dia se tornava mais nítido, mais clarificado e fatal. O... outro não chegava: quebrei as amarras e segui. Mais só e mais livre. Então, o nosso bailarino abandonou a dança, trocou o oiro dos palcos pela água suja das valetas e... viveu. Viveu terrivelmente o mal que nele habitava, abandonou-se inteiro, esgotou o seu mal... E não ficou ainda. Seguiu: não estava ainda satisfeita a medida de sua ansiedade. Ele sabia, pressentia que havia mais... Então passou do seu mal pequeno, particular, para o outro, o grande, o imenso Mal – divindade, essência! E amou-o, desde então, com fé, livremente, entendem? Passou de vítima, de doente de seu mal, para crente, sacerdote do Mal infinito. (*Gargalhada*) Que é isso, Wladimir? Estás nervoso?... Não percebeste, pois não Olga?... (*Gargalhada*) Sou louco? Não, senhor Conde, creio que não sou... (*Violência, jacto.*) Escolhi-me mau; preferi, de mim todo, a sombra e só esta; do fundo do nada para onde a minha abjecção me tinha levado, eu recriei-me como ladrão, perverso e mendigo... escolhi-me, conscientemente, como piolho e excremento! Entendem, agora? (*Pausa*) E desde então, todo o mal que eu fiz, o fiz em plena liberdade, com fé, por amor. (*Gargalhada*) “Paulo Ivanov, preso! Paulo Ivanov, ladrão!” [...] (*sinistro*) Quando? Quando “Paulo Ivanov assassino?!” (SANTARENO, 1987, v. 1, pp. 147-148).

Se o sujeito fala sempre “de um lugar e um tempo particulares, desde uma história e uma cultura que nos são específicas” (HALL, 1996, p. 68), então é possível notar que Paulo Ivanov, ao ver a identidade como uma produção em devir, continua pondo em xeque as experiências identitárias que eram lançadas às margens no contexto sócio-histórico do Estado Novo. Cabe lembrar que na época em que Santareno escreveu *O bailarino*, o homossexual “era equiparado à prostituta, ao proxeneta, ao reincidente em crimes dolosos e ao vadio”, principalmente, porque suas performances promoviam “o questionamento dos códigos de conduta masculinos e femininos”, além “da ameaça de contaminação moral do ‘bom português’” (BASTOS, 1997, p. 222). Susana Pereira Bastos ainda informa que, durante a ditadura salazarista, se projetaram determinados atributos sobre o sujeito homossexual, o que levou à produção de uma ficção, uma espécie de mito negativo, transformando-o num tipo irreal, uma essência.

Guardadas todas as proporções, parece que Ivanov incorpora alguns aspectos referentes à experiência identitária homossexual que foram cristalizados pelo regime salazarista, dentre eles, o “mito da individualidade”, já que o bailarino, ao quebrar as amarras, romper seu relacionamento com Saul e seguir adiante “mais só e mais livre”, recusava explicitamente manter laços afetivos e contratos sociais. Intimamente ligado a esta solidão

(procurada e desejada) sobrepunha-se “um narcisismo exacerbado, o primado do princípio do prazer e do agora” (BASTOS, 1997, p. 273), como vem sendo demonstrado no decorrer desse capítulo. Ademais, se, de um lado, o Salazarismo projetava sobre a figura do homossexual o “mito da errância”; de outro, tem-se Ivanov o incorporando, já que suas ações se configuram “numa espécie de anarquismo e promiscuidade permanentes, sem lei nem chefe, sem casamento nem família, sem pátria nem Deus” (Ibidem, p. 273). No entanto, ao performar aquele que trocou o oiro dos palcos pela água suja das valetas para viver terrivelmente o mal que nele habitava, abandonando-se por inteiro, até esgotá-lo, Ivanov não se dá por satisfeito, passando de seu mal pequeno e particular – a homossexualidade – para outro, “o grande, o imenso Mal – divindade e essência”, corporificando uma espécie de mito negativo, muito além do que fora desenhado pelo Estado Novo.

Além disso, também não se pode negar que, tal qual as representações oficiais dos vadios na época do Estado Novo, o projeto (em devir) de vida de Ivanov apresenta-se como essencialmente narcísico (se centrado em seu individualismo), opondo-se ao projeto social e nacionalista do salazarismo, no qual os interesses nacionais sobrepunham-se aos dos sujeitos e dos grupos que o compunham. Nesse sentido, Bastos (1997) também informa que, ao acrescentar, aos seus atributos “anti-sociais”, a fórmula do “antinacional”, o regime reforçava ainda o rótulo de “perigosidade social” projetada no vadio, no homossexual e na prostituta. No caso santareniano, pode-se dizer que o dramaturgo se utiliza de um dos clichês constitutivos da pretensa “identidade homossexual”, ao associar anticonvencionalismo sexual e rebeldia moral, já que por meio das performances de Paulo se constrói o lugar comum que enuncia o homossexual como um sujeito naturalmente disposto a subverter moralmente a sociedade, além de ser caracterizado como narcisista e atormentado.

Contudo, parece-me que, em *O bailarino*, Paulo também performatiza “um *outsider* cuja preferência amorosa desfaz o silêncio tecido pela sociedade em torno de sua existência”. Logo, a defesa explícita do sujeito homossexual “como um marginal e um rebelde” é levada ao extremo, porque Ivanov, o anti-herói, “odeia as máscaras das convenções sociais” (COSTA, 1992, p. 45). Como protótipo do contestador, não só transgredir todas as normas sociais como também escolhe viver às margens da sociedade. Nesse contexto, cabe questionar: ao se recriar como ladrão, perverso e mendigo, e se escolher, conscientemente, como piolho e excremento, Paulo não estaria negando todo um modo de pensar dominante? Não é através dessa permanente recriação que ele afirma uma identidade móvel e outras faces possíveis do “eu”?

A meu ver, Ivanov parece sugerir que, ao se escolher como mau, ao preferir a sombra, ele não se destrói, mas se recria do fundo do nada para onde a abjeção e a discriminação social o tinham levado. Ao enfatizar que “todo o mal que fez, o fez em plena liberdade, com fé, por amor”, Paulo ainda se utiliza da ironia para problematizar as posições de sujeito que somos obrigados a assumir, se quisermos nos enquadrar nas normas de sociais, sexuais e de gênero. Na verdade, para se tornar outros, a personagem santareniana adota uma disposição para se auto-rasurar, como se nos dissesse que o novo só pode surgir com o apagamento do que ficou para trás: “o célebre bailarino: imenso, fenômeno, divino”.

Ao mesmo tempo, não se pode deixar de observar que Paulo se apodera das marcas da infâmia de forma consciente e orgulhosa, porque prefere ser ladrão, perverso e marginal, ao invés de se enquadrar nas normas que regiam a sociedade portuguesa. Talvez pudéssemos ver “nessa reação primária, o estado ético da revolta, tal qual Sartre viu em Jean Genet, porque se limita a um tipo de “dignidade” que se opõe à dignidade comum e se aproxima de uma dignidade que pode ser vista como a “reivindicação do Mal” (BATAILLE, 1989, p. 153), uma vez que reivindica tudo que era condenado pela sociedade heteronormativa.

Ora, o fato de Paulo se dedicar ao Mal, enquanto aqueles sujeitos se achavam defensores do Bem, é uma experiência cujo absurdo é patente à primeira vista. No entanto, algumas experiências identitárias reiteram que “nós buscamos o Mal na medida em que o tomamos pelo Bem” (BATAILLE, 1989, p. 152). Isso nos leva a perceber a reviravolta subjetiva da personagem, uma vez que assumia o Mal gloriosamente, ao mesmo tempo em que negava a ordem estabelecida. Conseqüentemente, se, de um lado, este absurdo é o que torna Ivanov mais interessante, ainda que difícil de decifrar; de outro, durante sua exposição, Sônia se mantém muito triste, em lágrimas, enquanto Saul sente medo, chegando a dizer, em coro com ela e o Conde, que ele estava doente e que deveria ir ao médico, antes de fazer a estreia. Em contrapartida, Ivanov será tomado pela fúria, ao explicar, mais uma vez, que a dança não poderia ser, para ele, “um fim. É apenas um meio. Como um apóstolo cristão prega e reza, entende? Escolhi-me místico do Mal, faço a minha ascese na sombra. (*Pausa. Frio. Acende um cigarro.*)” (SANTARENO, 1987, v. 1, pp. 146-147). Nesse sentido, pode-se dizer que o misticismo a que se refere Ivanov se trata, na verdade, de “estados místicos” que exprimem “uma experiência infinitamente profunda, infinitamente violenta, as tristezas e alegrias da solidão” (BATAILLE, 1989, p. 25), vivenciadas desde que abandonou o balé.

Nesse caso, nota-se que o 3º ato de *O bailarino* traz à tona sentimentos pungentes de Ivanov, mas também um estado de alma perturbado e angustiado, levado à exaltação intensa. Em razão desse excesso, o Conde de Arcos, ainda que fique embaraçado, deixa entrever sua

dúvida quanto à sua contratação. Sónia, por sua vez, tomada por um forte desejo, irá implorar, mas também será firme ao dizer que se Paulo não ficasse, o Conde teria de dispensá-la da Companhia. Como não deseja perder a primeira bailarina do ballet, ele aceita inclusive a proposta de Ivanov de que só ficaria na Companhia se fosse permitido a ele escolher os bailados, as coreografias, os cenários e até os bailarinos, para que cada dança fosse um ritual e um louvor ao Mal.

Ainda que Paulo deixe claro que não existia mais nada à sua medida, uma vez que só faltava se transformar num assassino para completar o ciclo do Mal; o Conde, extremamente cansado e pressionado por Sónia, aceita as suas condições, enquanto Wladimir se mostra motivado com o retorno do bailarino. Contudo, como se pressentissem as intenções de Ivanov, Olga se mostra visivelmente deprimida, além de Natália enfatizar que também estava cansada daquela “novela negra”, daquelas “esquisitices de artista”, saindo de cena junto com as outras personagens. Por isso, na última passagem de *O bailarino*, estará apenas em cena “outra vez o triângulo”, como anuncia, de forma satânica, Paulo Ivanov. Vejamos como a tensão, elevada ao máximo, rompe e estraçalha definitivamente as relações entre os três bailarinos:

SÓNIA: Confessa, Paulo: pudeste esquecer-me nestes dois anos? Não, não pudeste. Eu sabia, eu sentia que era assim: por isso esperei.

PAULO (*as mãos nos ombros de Sónia*): Sim, não te esqueci, Sónia: tu estiveste comigo, em cada dia, em cada hora...

SÓNIA (*feliz*): Já vês!... (*Reparando na expressão de Paulo*) Que tens tu, Paulo?! Tu não estás bem, tu estás doente...

PAULO (*sinistro*): Tu, Sónia, és o repouso, a paz, a alegria...

SAUL (*às voltas em redor de Paulo e de Sónia; terror*): Deixa-a, Paulo!

PAULO (*abraçando Sónia, com súbita violência*): Tu és a mais doce, a mais pura, a melhor criatura que eu jamais vi...

SÓNIA (*medo e fascínio*): Eu amo-te, Paulo...

PAULO: Também te amo, Sónia.

SAUL (*transido*): Foge, Sónia: ele odeia-te!

SÓNIA: Mentas, Saul!

PAULO (*que percorre com as mãos, sádico, o corpo de Sónia*): É verdade, Sónia, eu odeio-te.

SÓNIA: Tu magoas-me, Paulo... deixa-me!...

SAUL (*sempre em redor de Paulo e de Sónia: angústia máxima*): Ele mata-te, Sónia!

SÓNIA: Ele ama-me!

PAULO (*com as mãos no pescoço de Sónia*): Sim, Sónia, eu amo-te...

SÓNIA (*medo*): Que fazes, Paulo?... Ai, Paulo...

PAULO (*apertando mais o pescoço de Sónia*): Possuo-te, Sónia!

SAUL (*a gritar*): Larga-a, Paulo, larga-a!

PAULO (*estrangeira Sónia, cujo corpo cai, inerte, a seus pés*): Eu... amo-te... Sónia!

SAUL (*que recuou até a parede, horrorizado*): Assassino!

PAULO: Sim, Saul: assassino, enfim...

SAUL: Tu estás louco, louco!

PAULO (*fé, força, interior*): Só. Agora, sim... estou completamente só. Cortei todas as amarras... todas... Só. Estou só!
 SAUL (*abrindo a porta*): Foge, Paulo! Foge, foge depressa!...
 PAULO (*terrível, iluminado, indicando o telefone*): Chama a polícia, Saul. (*Pano rápido*) (SANTARENO, 1987, v. 1, pp. 152-153).

Na leitura desse fragmento, observa-se que Paulo justifica seu desejo de morte, reiterando algumas características de Sônia, tais como ser a pessoa “mais doce, a mais pura, a melhor criatura” que já conheceu; representar “o repouso, a paz, a alegria” e por, paradoxalmente, ser objeto de seu amor. Nesse contexto, pode-se dizer que, ao invés do encontro amoroso, é a morte da bailarina que surge como uma espécie de realização capaz de trazer ordem e paz à sua vida (WILLIAMS, 2002), porque poderia libertá-lo totalmente de qualquer ligação com aquela sociedade e seus valores. Assim, se, de um lado, Sônia, entre o medo e o fascínio, se permite ser enredada no plano arquitetado por aquele que ela amava incondicionalmente; de outro, vê-se que Paulo busca, na morte da bailarina, exorcizar os fantasmas que ainda o assediavam, impedindo-o de alcançar a plenitude do ser.

Logo, pode-se dizer que, ao escolher o assassinato como seu último ato de coragem e de enfrentamento, tem-se uma personagem que é guiada por princípios muito próprios, uma vez que, na tentativa de concretizar sua identidade como marginal, não se desespera nem sente remorso diante do corpo frágil e inerte de Sônia. A morte, assim como a vida, condiciona um novo instante que o transformará definitivamente num pária, num assassino. Por isso, ainda que Santareno sinalize para seu sadismo – no sentido de extrema crueldade, porque se trata de ter prazer com a destruição contemplada e mais amarga que é a morte de outrem (BATAILLE, 1989) –, é preciso considerar que o destino que se cumpre em *O bailarino* foi escolhido pelo protagonista e não imposto pela sociedade.

Em virtude disso, é possível notar que os valores trágicos que emergem de *O bailarino* são bem diferentes de *O pecado de João Agonia*. Se, neste texto dramático, as ações dos algozes de João apoiam sua sentença em códigos de honra, princípios morais e religiosos; no outro, Bernardo Santareno cria uma personagem que se liberta desses preceitos e rompe com os elos que o remetiam a um passado opressor com o intuito de fechar o ciclo do Mal, ainda que estivesse se condenando a retornar para a prisão como assassino. Há, de fato, em Paulo Ivanov uma vontade de ruptura com o mundo circundante, para melhor enlaçar vida, morte e marginalidade em sua plenitude.

Na segunda parte dessa Tese, continuaremos investigando a constituição dos sujeitos santarenianos, presentes em *A confissão*, *Monsanto* e *Vida breve em três fotografias*. Nesse sentido, importa, de antemão, informar que, se durante o Estado Novo, Bernardo Santareno

produz textos dramáticos nos quais as personagens homossexuais são subjugadas pela (auto) rejeição, pelo estigma do pecado e pela discriminação; as peças teatrais produzidas depois do regime autoritário e repressor, contidas no volume *Os Marginais e a Revolução* (1979), já apontam para outra perspectiva adotada pelo dramaturgo português: se se produziu uma revolução pautada na abertura democrática, também se criaram novos marginais e/ou mantiveram os anteriores ao 25 de abril acorrentados aos velhos grilhões.

SEGUNDA PARTE

TRAVESTIS, LÉSBICAS, PUTAS E PUTOS: OU DAQUELES QUE NÃO FORAM CONVIDADOS PARA A GRANDE FESTA

As peças [tratam] do personagem marginal, daquele que, apesar da liberdade trazida pelos cravos de Abril, ainda não teve seu espaço concretizado nos cenários portugueses, ou que ainda não chegou a gozar das benesses sociais prometidas pela Festa concretizada em 1974. [JORGE VALENTIM. *Nomear o desejo...*]

Miguel Vale de Almeida afirma que, mesmo após a Revolução dos Cravos, havia pouco espaço em Portugal “para a discussão do que hoje se chamaria a política da vida ou a política sexual” (ALMEIDA, M., 2010, p. 180). Desse modo, se a homossexualidade, por exemplo, só deixa de ser crime em 1982, também não se vislumbrava um terreno fértil para o feminismo e muito menos para as questões LGBTs, inexistentes nas pautas políticas ao longo das décadas de 1970 e 1980⁴⁸. De acordo com António Fernando Cascais, citado por São José Almeida, isso se deve ao fato de as elites partidárias portuguesas terem uma formação universitária e política que não incluía a defesa dos direitos das minorias. Assim, se de um lado, contestavam a ditadura como sistema político, tornando-se os construtores do sistema democrático pós 25 de abril (ALMEIDA, S.; 2010, cap. 14); de outro, ainda mantinham a homossexualidade enquanto doença e estigma, além de reiterarem que não havia lugar, na Festa, para putas, putos, paneleiros, travestis e lésbicas.

Na contramão do movimento que insistia em manter na invisibilidade e na marginalidade os sujeitos que divergiam das normas sociais, culturais, de gênero e de sexualidade, Bernardo Santareno irá escrever, para compor o volume, os textos dramáticos *Restos*⁴⁹, *A confissão*⁵⁰, *Monsanto*⁵¹ e *Vida breve em três fotografias*⁵². Nesse mundo de marginais, o dramaturgo tratará não só da questão trans, da lesbianidade, da homossexualidade e da prostituição, mas também da desigualdade e da marginalização social que se explica, “em última análise, como resultado final das contradições de um sistema socialmente opressivo e sem esperança na falsidade dos valores que postula” (BARATA, 2014, p. 46). Não é por acaso, portanto, que esses textos santarenianos põem em cena jovens

⁴⁸ Ana Cristina Santos enumera os raros e pequenos acontecimentos dispersos de mobilização “lesbigay” em Portugal, ocorridos após o 25 de abril, dentre elas: a publicação, no dia 13 de maio de 1974, do manifesto do Movimento de Ação Homossexual Revolucionária (MAHR), intitulado “ Liberdade para as minorias sexuais”; Seis anos depois, em 25 de outubro de 1980, nasce o Coletivo de Homossexuais Revolucionários (CHOR); também na década de 80, acontece o primeiro ciclo de debates “ Ser (Homo)sexual”, além do I e o II Congresso Nacional de Sexologia, nos quais a homossexualidade foi tema de discussão (SANTOS, 2003, p. 354).

⁴⁹ O texto dramático *Restos* foi representado pela primeira vez em 14 de junho de 1979 pela *Seiva Trupe*, numa encenação de Júlio Cardoso, com cenário de José Rodrigues e interpretação de Estrela Novais (Misu) e Rui Madeira (Tó Mané) (REBELLO, 1987, p. 143).

⁵⁰ Representada pela primeira vez em 19 de janeiro de 1980 pela *Seiva Trupe*, *A confissão* contou com a encenação de Júlio Cardoso, cenário de José Rodrigues, figurinos de Rosa Ramos e a interpretação de Rui Madeira (Françoise), António Reis (Confessor), Estrela Novais (Mulher) e Josefina Ungaro (D. Filipa) (Ibidem).

⁵¹ *Monsanto*, “dramaticulo mais curto do volume (com apenas 14 páginas) foi escrito para a revista *P’ra Trás Mija a Burra* (com o título *O Senhor Silva*), mas não utilizado então. Incluído, com o título *Na Berma do Caminho* no espetáculo colectivo *Ao Qu’Isto Chegou*, estreou pelo grupo *A Barraca* em 12 de dezembro de 1977, numa encenação de Augusto Boal, com interpretação de Paula Guedes (Amélia), Manuel Marcelino (Sr. Silva) e Luís Lello (Zé Grilo)” (REBELLO, 1987, p. 143).

⁵² Até 1987, o texto *Vida Breve em Três Fotografias* ainda não tinha sido representado. Em 1999, a diretora e encenadora Fátima Ribeiro junto com a produtora David & Golias, em coprodução com a R.T.P., realizaram a adaptação audiovisual do drama. O vídeo está disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=R8A8jqHrBCw>>.

drogados à espera da morte num quarto de hotel; outros que se prostituem, roubam e matam; lésbicas⁵³ que se prostituem para sobreviver; e sujeitos que transitam entre os gêneros e embaralham noções tradicionais sobre sexualidade.

Nesse contexto, Luiz Francisco Rebello defende que as personagens desse volume santareniano são “ao mesmo tempo transgressores da ordem social e dela vítimas, embora não inocentes [...]” (REBELLO, 1991, p. 396). Ao mesmo tempo, verifica-se que algumas personagens incorporam a marginalidade de tal forma que se veem como os “restos” da sociedade, sobras da revolução, sentindo-se, como Tó Mané, personagem de *Restos*, “menos que um leproso, menos que um animal... Uma coisa; uma coisa estragada, sem préstimo” (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 152). Outras, contudo, ousam falar, ocupam outros espaços, forjam outras festas, porque Santareno, sem dúvidas, cria personagens que viveram o 25 de abril e que, diferente de Tó Mané, tentam renegociar uma nova história, ainda que se deparassem com discursos e práticas que insistiam em marginalizá-las.

Nesse sentido, é possível ver que a importância do teatro santareniano reside tanto na ousadia “de nomear o desejo proibido nos palcos”, vide *O pecado de João Agonia* e *O bailarino*, quanto na necessidade de defender “a participação de outros personagens que também queriam seu lugar e seu papel no cenário da Festa, fora da dimensão da marginalidade” (VALENTIM, 2011, p. 98). Logo, se, por um lado, “o período democrático padecia da desatenção das elites políticas em relação às questões LGBTs, que só surgiram no espaço público a partir da pandemia da sida e da adesão do país à União Europeia” (OLIVEIRA, 2010a, p. 45)⁵⁴; de outro, temos um dramaturgo que, antes e depois da Revolução dos cravos, punha em cena as questões gay, lésbica e transgênero⁵⁵.

Assim, na segunda Parte desse trabalho, irei me ater, mais propriamente, à construção das personagens principais de *A confissão*, *Monsanto* e *Vida breve em três fotografias* e às suas trajetórias de vida: Françoise, uma mulher trans, que atua como dançarina e, às vezes,

⁵³ De acordo com Jules Falquet, “ainda que muitas vezes se usem de forma relativamente indistinta os termos lésbica, homossexual feminina e mulher gay, existe um debate político em torno do tema, derivado da reflexão feminista”. Nesse sentido, concordamos com a autora quando afirma que “usar o termo lésbica permitirá evitar a confusão entre práticas que, embora sejam homossexuais, não têm em absoluto o mesmo significado, as mesmas condições de possibilidade nem, sobretudo, o mesmo alcance político, consoante o sexo de quem as realizam” (FALQUET, 2006, pp. 21-22, tradução minha).

⁵⁴ João Manuel de Oliveira esclarece que “a partir dos anos 1990, as questões LGBT tornaram-se visíveis em Portugal graças ao crescimento do movimento social que rapidamente aderiu à agenda internacional do século XXI, centrada já não só na auto-aceitação, na construção de comunidade, no reconhecimento identitário ou na denúncia de situações de homofobia mas também na pedagogia anti-homofóbica e sobretudo na exigência da igualdade de direitos, nomeadamente no que à conjugalidade e família diz respeito” (OLIVEIRA, 2010a, p. 45).

⁵⁵ Segundo Eliane Borges Berutti, transgênero é um “termo guarda-chuva usado para designar as pessoas que desafiam os papéis rígidos estabelecidos pelo gênero. Entre a diversidade que compõe essa comunidade estão as *drag queens*, os *drag kings*, as travestis, as *butches*, as transexuais não-operadas, pré-operadas e pós-operadas”, assim como outros sujeitos que rasuram e/ou deslocam as normas de gênero (BERUTTI, 2003, p. 55).

prostituta; Amélia, lésbica que sustenta a si e a seu pai com a prostituição; Pedro, Pau-Santo e Formiga, jovens que vivem à margem da sociedade, se prostituindo, roubando e matando. Buscarei demonstrar que, ao problematizar os resultados concretos do 25 de abril, especialmente, para os sujeitos que viviam à margem da sociedade, desde o Estado Novo, Bernardo Santareno aborda relações de poder estabelecidas em submundos, dando destaque não só àquelas personagens, mas também a homossexuais, chulos, desempregados, ex-prisioneiros e criminosos.

Por conseguinte, continuar-se-á investigando os processos pelos quais as identidades dessas personagens são construídas no interior da linguagem e como essas expressões identitárias deslocam não apenas gênero, sexualidade e corpo para os domínios da ambivalência, mas também problematizam a marginalização social em que estavam inseridas. Com isso, será possível analisar como esses sujeitos questionam categorias e a assunção compulsória de uma identidade; como a diferença é sustentada pelas identidades hegemônicas e de que formas a dramaturgia de Santareno enuncia a violência simbólica e social também contra lésbicas, transexuais, putas e putos.

Em *A confissão*, por exemplo, Santareno promoverá uma radical desnaturalização do binarismo de gênero, para problematizar como “a identidade de gênero, as sexualidades e as subjetividades só apresentam uma correspondência com o corpo quando é a heteronormatividade que orienta o olhar” (BENTO, 2006, p. 22). Nesse sentido, pode-se dizer que, ao criar Françoise, o dramaturgo nos brinda com uma figura que desloca gênero, sexualidade e corpo para os domínios da ambivalência. Eis, aí, segundo Jorge Valentim, “um dramaturgo *avant la lettre*, já que põe em cena a discussão em torno das subjetividades possíveis e tangentes às sexualidades, que estariam em voga, sobretudo nos meios acadêmicos, nos anos de 1990” (VALENTIM, 2011, p. 111). Dito isso, faz-se necessário enfatizar também que as categorias travesti e transexual são problematizadas pelas performances e discursos da personagem santareniana. Valentim, um dos primeiros estudiosos a se debruçar sobre esse texto dramático, por exemplo, enfatiza que

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

De fato, parece que a personagem se encontra em fase de transição para a transexualidade. Todavia, pode-se propor outros questionamentos: a personagem seria uma

transexual não operada, por isso, travesti? Ou simplesmente uma mulher transexual, ainda que não tivesse realizado a cirurgia de transgenitalização⁵⁶? O que essas categorias podem nos dizer sobre Françoise, afinal? Marcos Renato Benedetti, em *Toda feita*, por exemplo, não dá uma definição categórica das travestis. Antes, prefere deixar suas informantes se enunciarem, ao mesmo tempo em que se diferenciam das transexuais:

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

Levando em consideração tal depoimento, nota-se que a diferenciação é realizada, sobretudo, com base no desejo de adequação do corpo ao gênero identificado⁵⁷. Todavia, e porque não há apenas uma única forma de vivenciar o trânsito entre os sexos e os gêneros, em que categoria se “enquadrará” as mulheres e os homens que se enunciam como trans, mas não desejam realizar procedimentos cirúrgicos para readequar seus corpos? A identidade desses sujeitos é menos “autêntica” do que aquela que deseja ou realiza todos os procedimentos de adequação do corpo ao gênero para se sentir “completa”? Não seria justamente o ato de (re)construir o corpo, o gênero e, por consequência, a identidade o que lhes confere autenticidade?

Jorge Leite Jr. também andou por esse terreno movediço. Contudo, conseguiu se desviar do desejo de enquadrar tais experiências identitárias em blocos rígidos:

Enquanto eu estava preocupado tentando recortar meu ‘objeto de estudo’, ‘travestis’ ou ‘transexuais’, não reparava que o campo me trazia justamente a fluência, as alianças e os conflitos entre tais ‘identidades’. Em especial, a

⁵⁶ De acordo com Berenice Bento, tal cirurgia “é uma das etapas do processo transexualizador. Também conhecida como mudança de sexo, redesignação sexual (SRS), readequação sexual, cirurgia corretiva. Para os transexuais masculinos, consistem na histerectomia, mastectomia e na construção do pênis. [...] Nas transexuais femininas, a cirurgia destina-se à produção da vagina e de plásticas para a produção de pequenos e grandes lábios” (BENTO, 2008, p. 187). Em outro momento, Bento esclarece como ocorre tal cirurgia: “a produção da vagina é realizada mediante o aproveitamento dos tecidos externos do pênis para revestir as paredes da nova vagina. Tecidos selecionados do escroto são usados para os grandes e pequenos lábios. O clitóris é feito a partir de um pedaço da glândula. Depois da cirurgia, deve ser usada uma prótese por algum tempo, para evitar o estreitamento ou o fechamento da nova vagina” (BENTO, 2006, pp. 50-51).

⁵⁷ Por gênero identificado (gênero de destino ou gênero adquirido), entende-se “aquele que a pessoa transexual reivindica o reconhecimento. ‘Gênero atribuído’ é o que nos é imposto quando nascemos referenciado nas genitálias” (BENTO, 2008, p. 185).

maneira como elas são interpretadas e constantemente recriadas. Mas afinal, a quem interessa este discurso da identidade? E, principalmente, a quem (e a quê) interessam os claros e precisos limites entre tais identidades? (LEITE JR., 2011, p. 26).

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

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

[...] o termo transexualidade abarca os indivíduos que se identificam como sendo de outro gênero que não o sexo biológico de pertença. [...] Para qualificar um transexual considera-se suficiente mudanças provocadas por tratamento hormonal, sem ser necessária intervenção cirúrgica. A transexualidade implica, contudo, um desejo de viver uma experiência de vida de acordo com que é convencionalmente atribuído a outro gênero (OLIVEIRA, 2010b, p. 20).

Ou, como sugere Berenice Bento – ao confrontar as definições da medicina e das ciências da psique que qualificam a experiência trans como doença – “a transexualidade é uma experiência identitária, caracterizada pelo conflito com as normas de gênero” (BENTO, 2008, p. 18). Nesse sentido, ainda que nenhuma categoria dê conta das experiências identitárias dos sujeitos que transitam entre ou para além dos gêneros, arrisco-me a dizer que Françoise e as travestis de modo geral podem ser também enunciadas como mulheres trans, uma vez que muitas vivem as experiências atribuídas ao gênero feminino. Quando falo em Françoise, contudo, não vislumbro simplificar um universo tão vário, justamente porque a personagem acentua a pluralidade inerente à experiência trans.

Por outro lado, faz-se necessário considerar que as travestis e transexuais, porque não mantêm a coerência compulsória entre corpo-sexo-gênero-desejo, mesmo que compartilhem valores e códigos do sistema binário de gênero, costumam ser discriminadas como identidades inviáveis. Tal rejeição deve-se à necessidade de regular os sujeitos e de produzir a heterossexualidade, concretizada em corpos-homens e em corpos-mulheres (BENTO, 2006),

por meio de dispositivos regulatórios que não admitem nenhuma circunstância de mediação, tampouco a instabilidade performativa de gênero.

No que tange especificamente à lesbianidade, cabe trazer, antes de tudo, a pensadora Simone de Beauvoir, não só porque é pioneira nos estudos sobre as mulheres, mas também porque “todos os significados modernos de gênero se enraízam em sua observação de que ‘não se nasce mulher’, [além, é claro, das] condições sociais do pós-guerra que possibilitaram a construção das mulheres como um coletivo histórico, sujeito-em-processo” (HARAWAY, 2004, p. 211). Em *O segundo sexo: a experiência vivida*, especialmente no capítulo *A lésbica*, Beauvoir enfatiza que “em sua imensa maioria, as mulheres ‘danadas’ são constituídas exatamente como as outras mulheres. Nenhum ‘destino anatômico’ determina sua sexualidade” (BEAUVOIR, 1967, p. 144). Rosi Braidotti, por sua vez, ao tecer algumas considerações referentes à identidade das mulheres, às quais podem servir para se pensar também a experiência lésbica, amplia o pensamento de Beauvoir, afirmando que

[...] o sujeito mulher, porque não é uma essência monolítica definida de uma vez para sempre, se apresenta como *locus* de um conjunto de experiências múltiplas, complexas e potencialmente contraditórias, definido por variáveis justapostas tais como a classe, a etnia, a idade, os estilos de vida, a preferência sexual, a consciência política etc. (BRAIDOTTI, 2004, p. 214, tradução minha)⁵⁸.

Nessa perspectiva, Adrienne Rich (2010), poeta e pensadora feminista norte-americana, defende a necessidade de se problematizar, sobretudo, “o reforço da heterossexualidade para as mulheres como um meio de assegurar o direito masculino de acesso físico, econômico e emocional a elas” (RICH, 2010, p. 34). De acordo com Rich, um dos muitos mecanismos de imposição desse rígido sistema é, evidentemente, exigir e causar a invisibilização da lesbianidade, inclusive dentro do movimento feminista, além de deslocá-lo para o domínio do desvio e da doença (Ibidem). Ao abordar a lesbianidade sob a perspectiva do *continuum lésbico*, que une todas as mulheres que se afastam da heterossexualidade, Rich, num dos ensaios de *Sobre mentiras, secretos y silêncios*, também esclarece que usa o conceito de lésbica para se referir “à mulher que se auto-elege, a essa proibida ‘intensidade primária’

⁵⁸ “[...] el sujeto ‘mujer’ no sea una esencia monolítica definida de una vez para siempre, sino más bien el sitio de un conjunto de experiencias múltiples, complejas y potencialmente contradictorias, definido por variables yuxtapuestas tales como la clase, la raza, la edad, el estilo de vida, la preferencia sexual, la conciencia política etcétera” (BRAIDOTTI, 2004, p. 214).

que se dá entre mulheres e também à mulher que tem se recusado a obedecer, aquela que diz ‘não’ ao pai” (1983, p. 238, tradução minha)⁵⁹.

Tanto quanto Adrienne Rich, interessam da mesma forma as considerações de Monique Wittig, teórica e escritora francesa radicada nos Estados Unidos, dado que, ao questionar as bases de estudos feministas, denuncia a heterossexualidade como um regime político que se baseia na submissão e na apropriação das mulheres, administrando corpos e vidas (WITTIG, 2006). Com uma análise firmemente ancorada no feminismo materialista francês⁶⁰, Wittig retoma a noção de “classes de sexo” para mostrar que mulheres e homens são categorias políticas interdependentes, porque uma não pode existir sem a outra. Nesse sentido, sugere a supressão das categorias de gênero e de sexo, em que se baseia a própria noção de universalidade, para reivindicar o ponto de vista lésbico como universal com o intuito de destruir a heterossexualidade. Nessa perspectiva, Wittig explica:

[...] lésbica é o único conceito que conheço que se encontra além das categorias de sexo (mulher e homem), pois o sujeito designado (lésbica) não é uma mulher nem econômica, nem politicamente, nem ideologicamente. O que constitui uma mulher é uma relação social específica com um homem, relação que outrora temos chamado “servidão”, relação que implica exigências pessoais e físicas, bem como as obrigações econômicas [...], relação da qual escapam as lésbicas, por recusar a tornarem-se ou a permanecerem heterossexuais. Somos desertoras de nossa classe, da mesma forma que os escravos fugitivos norte-americanos, quando escapavam da escravidão e se tornavam livres. Isso é para nós uma absoluta necessidade, assim como para elas e eles; nossa sobrevivência nos obriga a contribuir com todas nossas forças para a destruição da classe – as mulheres – por meio da qual os homens se apropriam das mulheres. E só se pode conseguir isso através da destruição da heterossexualidade como um sistema social baseado na opressão e apropriação das mulheres pelos homens, um sistema que produz um corpo de doutrinas sobre a diferença entre os sexos para justificar essa opressão (WITTIG, 2006, p. 43, tradução minha)⁶¹.

⁵⁹ “[...] a la mujer que se auto-elige, a esa prohibida ‘intinidad primaria’ que se da entre mujeres y también a la mujer que há rehusado obedecer, a la que disse ‘no’ al padre” (RICH, 1983, p. 238).

⁶⁰ Conhecido também como lesbianismo radical, essa é uma das três grandes correntes que tratam do tema. Há ainda lesbianismo feminista e lesbianismo separatista. Para um breve resumo de algumas teorias lésbicas, dentre elas algumas teóricas da corrente *queer*, ver Falques (2006). Contudo, conforme salienta Penedo, “na década de 80, o feminismo radical, liberal e socialista/marxista foram identificados como as três áreas mais importantes do feminismo. Todavia, desde então tem surgido muitas outras correntes como o feminismo pós-moderno, defendido pelas defensoras da identidade racial, o feminismo lésbico, o feminismo cultural, o feminismo da igualdade, o feminismo global, o feminismo anti-racista, o feminismo do poder, o feminismo da vitimização e inclusive, o feminismo da nova era” (PENEDO, 2008, p. 105, tradução minha).

⁶¹ “[...] lesbiana es el único concepto que conozco que está mas allá de las categorías de sexo (mujer y hombre), pues el sujeto designado (lesbiana) no es una mujer ni económicamente, ni políticamente, ni ideológicamente. Lo que constituye a una mujer es una relación social específica con un hombre, una relación que hemos llamado servidumbre, una relación que implica obligaciones personales y físicas y también económicas (“asignación de residencia”, trabajos domésticos, deberes conyugales, producción ilimitada de hijos, etc.), una relación de la cual las lesbianas escapan cuando rechazan volverse o seguir siendo heterossexuales. Somos desertoras de nuestra clase, como lo eran los esclavos americanos fugitivos cuando se escapaban de la esclavitud y se volvían libres. Para nosotras, ésta es una necesidad absoluta; [...] nuestra supervivencia exige que nos dediquemos con todas

Levando em consideração tal reflexão, importa salientar ainda que Wittig cria as bases para uma teoria autônoma, dado que a lésbica se torna uma desertora de sua classe, ao se negar a sustentar a matriz heterossexual (como mulher). Observa-se que seu argumento parte da necessidade de se lutar pela destruição do sistema social da heterossexualidade ao mesmo tempo em que desloca as lésbicas para fora de sua economia política. Nesse ínterim, Beatriz Preciado também reitera a declaração de Wittig de que “as lésbicas não são mulheres”, porque se configuram como

[...] um recurso que permite opor-se à ‘desidentificação’, à exclusão da identidade lésbica como condição de possibilidade de formação do sujeito político do feminismo moderno. Identificações estratégicas. As identificações negativas como ‘sapatas’ ou ‘bichas’ são transformadas em possíveis lugares de produção de identidades resistentes à normalização, atentas ao poder totalizante dos apelos à ‘universalização’ (PRECIADO, 2011, p. 15).

Todavia, é preciso considerar que, dentro desse âmbito teórico, “as lésbicas certamente escapam à apropriação privada por parte dos homens, mas não se livram da apropriação coletiva, o que as vinculam à classe das mulheres e implica lutas conjuntas” (FALQUET, 2006, p. 29, tradução minha)⁶². Logo, em virtude de a identidade heterossexual ser a dominante, faz-se necessário criar estratégias políticas conjuntamente para reavaliar os lugares ocupados pelos sujeitos do feminismo, seja ele qual for.

Além disso, não obstante “a sexualidade lésbica ser tão construída como qualquer outra forma de sexualidade dentro dos regimes sexuais contemporâneos” (BUTLER, 2002a, p. 135, tradução minha)⁶³, importa lembrar que a lesbianidade é vista como uma experiência discursiva que desestabiliza a cultura, justamente porque está “fora da legitimidade cultural, ainda no interior da cultura, mas culturalmente marginalizada” (BUTLER, 2013, p. 132). Por outro lado, viver a experiência lésbica pode ser visto como um posicionamento crítico que rompe com as relações dominantes de gênero e rasura as normas, ainda que os sujeitos, quando se pensam como desertores, acabem por se encontrar circunscritos aos ditames regulatórios. Por isso, faz-se necessário sublinhar também que a realidade, a partir das

nuestras fuerzas a destruir esa clase – las mujeres – con la cual los hombres se apropian de las mujeres. Y esto sólo puede lograrse por medio de la destrucción de la heterossexualidad como un sistema social basado en la opresión de las mujeres por los hombres, un sistema que produce el cuerpo de doctrinas de la diferencia entre los sexos para justificar esta opresión” (WITTIG, 2006, p. 43).

⁶² “[...] las lesbianas ciertamente escapan a la apropiación privada por parte de los hombres, pero no se libran de la apropiación colectiva, lo que las vincula a la clase de las mujeres e implica luchas conjuntas” (FALQUET, 2006, p. 29).

⁶³ “[...] la sexualidad lesbiana está *tan* construida como cualquier otra forma de sexualidad dentro de los regímenes sexuales contemporâneos” (BUTLER, 2002a, p. 135).

experiências desses sujeitos, é muito mais complexa, porque as influências e as múltiplas ideologias tornam difícil uma definição unívoca de suas identidades.

Nesse contexto, é pertinente a indagação que Navarro-Swain faz: “o que é uma lésbica?” “É a recusa do domínio masculino e da submissão feminina ligados às imposições de gênero”? (1999, p. 1227). Ou a lésbica encontra-se além dos dois gêneros, não sendo nem homem nem mulher, como defende Wittig (2006)? Seria a lesbianidade uma escolha pessoal e existencial, “efetuada no coração de um conjunto complexo e assentando numa livre decisão”, como sugeriu Simone de Beauvoir (1967, p. 158)? Ou é uma posição política frente à heterossexualidade? Guardadas todas as proporções, é fato que “nem o sexo biológico, nem o gênero, nem as práticas sexuais podem dar uma definição do ser humano, atestando uma essência qualquer ou uma substância estável de homogeneidade individual” (NAVARRO-SWAIN, 1999, p. 1228).

Por conseguinte, embora mulheres se identifiquem como *lésbicas*, essa categoria classificatória será usada nesse trabalho como via de acesso às relações sociais e sexuais estabelecidas pela personagem Amélia, uma vez que as diferentes trajetórias afetivo-sexuais apontam para muitas possibilidades de vivenciar a lesbianidade (FACCHINI, 2009). Nessa perspectiva, Teresa de Lauretis é bem esclarecedora no que se refere às possibilidades de vivenciar a experiência lésbica:

[...] algumas mulheres ‘sempre’ foram lésbicas. Outras, como eu, se ‘tornaram’ lesbianas. Tanto construção sociocultural como efeito das primeiras experiências da infância, a identidade sexual não é nem inata nem *simplesmente* adquirida, mas dinamicamente (re)estruturada por formas de fantasias privadas e públicas, conscientes e inconscientes, que estão culturalmente à disposição e são historicamente específicas (DE LAURETIS, 1995, p. 43, grifo da autora/tradução minha)⁶⁴.

Sem dúvidas, encontramos-nos diante do múltiplo, cuja identidade delimita-se, muitas vezes, pelas imposições dos valores sociais e culturais. Por isso, ainda que a lesbianidade seja entendida como prática sexual e afetiva entre mulheres, não se defende aqui uma identidade lésbica normativa, fixa e imutável, já que “[...] traçar um perfil da lésbica ou das lésbicas é uma tarefa impossível, pois não há substância à qual se prender, não há um bloco homogêneo e monolítico de coerência, não existe experiência unívoca que possa tomar o lugar de um

⁶⁴ “Algunas mujeres “siempre” han sido lesbianas. Otras, como yo, han “devenido” lesbiana. Tanto construcción sociocultural como efecto de las primeras experiencias de la infancia, la identidad sexual no es ni innata ni simplemente adquirida, sino dinámicamente (re)estructurada por formas de fantasía privadas y públicas, conscientes e inconscientes, que están culturalmente a disposición y son historicamente específicas” (DE LAURETIS, 1995, p. 43).

referencial estável” (NAVARRO-SWAIN, 1999, p. 1236). Ademais, não obstante as práticas sexuais não definirem a orientação sexual dos sujeitos, é preciso considerar que a personagem santareniana problematiza qualquer definição estanque, porque se prostitui no Parque Monsanto, tendo apenas homens como clientes.

Nesse sentido, cabe ainda pensar, brevemente, a prostituição⁶⁵, porque é uma temática que perpassa não só *Monsanto*, mas também *Vida breve em três fotografias* e *A confissão*, estando ainda aliada à marginalização social das personagens Amélia, Françoise, Pedro, Pausanto e Formiga. Como quase tudo que vimos tratando, é inegável também que seus sentidos vêm se modificando a depender do contexto sócio-histórico, da cultura e da moral vigente. Na Antiguidade, por exemplo, a religião regulava as modalidades de prostituição, porque ela era vista como uma prática sagrada, exercida por mulheres que “em contato com o sagrado, em lugares eles mesmos consagrados, tinham um caráter análogo ao dos sacerdotes” (BATAILLE, 2004, p. 209), não estando, portanto, destinadas ao desprezo. Já na Idade Média, o ato perde seu caráter sagrado e passa a ser visto como repulsivo. Exercida com fins lucrativos, em bordeis e casas de banho, a prostituição, contudo, era tolerada porque era vista como necessária tanto para afirmar a masculinidade, quanto para evitar que os homens se aproximassem das “mulheres respeitáveis” da sociedade.

Se até a metade do século XX, ainda se mantinha a preocupação social e científica para se determinar as causas da prostituição, que são muitas e variáveis a depender do contexto, é fato que devido à liberação sexual da década de 1960, essa prática só veio a se aperfeiçoar e a se sofisticar, porque “a imagem da prostituta sofrida, malcuidada e infeliz é substituída pela garota de programa, jovem, bonita e bem vestida” (LINS, 2012, p. 256). Ainda que saibamos que uma não substituiu a outra, porque coexistem em nossa sociedade, a noção previamente construída de que “a prostituição é contrária à dignidade humana; era opressão, objetificação e falta de oportunidades para as mulheres” (OLIVAR, 2013, p. 30) começa a ser desconstruída, diante do crescente número de agências de encontros em que as garotas adotam “nomes politicamente corretos como *call* ou *scort girls*”, além de pertencerem

⁶⁵ Segundo Norma Reyes Terán (2011), existem três perspectivas a respeito da prostituição: o proibicionismo, sistema que se baseia, principalmente, na repressão penal do consumo e da facilitação da prostituição; a regulamentação, que defende sua aceitação como intercâmbio voluntário de serviços sexuais, entre pessoas adultas, em troca de dinheiro, mas defende sua legalização como uma forma de salvaguardar os direitos das/dos trabalhadoras/es do sexo; e o abolicionismo normativo, proposta que faz uma crítica à estrutura de subordinação e exploração sexual subjacente à prostituição, uma vez que se defende que tal prática se sustenta num sistema de dominação e de submissão sexual que sofrem as mulheres vítimas da exploração masculina. Importa esclarecer que, se tais posturas frente ao tema têm variado historicamente, mudando de um modelo a outro ao longo do tempo, nesse trabalho, preferimos nos guiar pelas personagens santarenianas.

a “todas as classes sociais, algumas com formação universitária, e falando mais de um idioma” (CECCARELLI, 2008, p. 7).

Dessa forma, parece evidente que, ao estabelecerem categorias de mulheres que atuam na prostituição, busca-se “hierarquizar-las, tanto pelo comportamento como pelo local de frequência e pela quantidade e posição social do cliente” (GASPAR, 1985, p. 89). Essa demarcação de fronteiras, contudo, aponta para distinções importantes que organizam a atividade, definida no *Dicionário Houaiss*, das seguintes formas: 1) atividade institucionalizada que visa ganhar dinheiro com a cobrança por atos sexuais e a exploração de prostitutas; 2) meio de vida principal ou complementar de prostitutas e prostitutos; 3) aviltamento, desonra, rebaixamento (HOUAISS, 2009, *on-line*). Ora se, de um lado, tais significados apontam para uma atividade laboral baseada no comércio de serviços sexuais; de outro, é evidente não só sua associação à noção de exploração das mulheres, mas também a ênfase nos traços morais que tanto condenaram a prática no Ocidente.

Sobre a prostituição masculina, por sua vez, parece que foi tida como um dos “meios de vida”, já que na Grécia Antiga existiam “os *pórnoi*, isto é, homens prostituídos, que atendiam homens e mulheres e estavam sujeitos ao pagamento de taxas nos bordéis de Atenas” (CECCARELLI, 2008, p. 11). De lá para cá, se percebe que, ao invés de pesar a ideia de exploração, a condenação moral se tornou bem maior, principalmente quando se trata da “prostituição viril”. Nesse contexto, o termo cunhado por Nestor Perlongher, em *O negócio do michê*, serve

[...] para diferenciar esta variante de prestação de serviços sexuais em troca de uma retribuição econômica, de outras formas vizinhas de prostituição homossexual, tanto da exercida pela travesti [...], quanto de outros dois gêneros francamente minoritários: o homossexual efeminado que vende seu corpo (chamado *michê-bicha*); e um tipo de transição, que parece estar emergindo ainda timidamente: o *michê-gay* (PERLONGHER, 1987, p. 18, grifo do autor).

Importa salientar que, apesar de existir um *continuum* entre estes tipos de prostituição, a diferenciação empreendida por Néstor Perlongher e as performances das personagens santarenianas nos possibilitarão entender as circunstâncias singulares nas quais a masculinidade é posta à venda no mercado do sexo. Se, em *Vida breve*, iremos nos deparar com dois jovens que se dizem heterossexuais, mas que se prostituem, tendo como clientes, principalmente, homossexuais; então parece-me que Bernardo Santareno trata do surgimento dos michês no contexto lusitano, “uma espécie *sui generis* de cultores da prostituição: varões geralmente jovens que se prostituem sem abdicar dos protótipos gestuais e discursivos da

masculinidade em sua apresentação perante o cliente” (PERLONGHER, 1987, p. 17). Como no dispositivo da prostituição se atualizam aliás outras virtualidades sociais, veremos como tal prática está associada não só à marginalização e à ordem econômica, já que surge como trabalho necessário à sobrevivência; mas também à busca pelo prazer e aos riscos inerentes ao negócio.

No que se refere à prostituição de travestis, Larissa Pelúcio enfatiza que esta modalidade

é entendida de diversas formas pelas travestis: (1) como uma atividade desprestigiada, com a qual só se envolveriam por necessidade, saindo dela assim que possível; (2) como uma forma de ascender socialmente e ter conquistas materiais e simbólicas; (3) como um trabalho, sendo, portanto, geradora de renda e criadora de um ambiente de sociabilidade (PELÚCIO, 2005, p. 223).

No caso específico desses sujeitos, é preciso ainda considerar que tais posições não são estanques nem definitivas, porque se trata, muito mais, de pontos de vista e percepções que se entrecruzam e dialogam, a depender da trajetória de vida de cada uma. Logo, ao invés de pensar a personagem Françoise como integrante de um grupo heterogêneo, iremos considerar as circunstâncias que a levaram a se prostituir, inicialmente, com apenas 13 anos de idade. Nessa perspectiva, faz-se necessário considerar, sobretudo, que a prática e “a palavra prostituição demarcam um tipo de relação que, claro, são milhares de relações; que muda de forma, tom e natureza, até o ponto de deixar de sê-lo sem percebermos” (OLIVAR, 2013, p. 33). Não obstante reconhecer que há certos mecanismos similares entre os três tipos de prostituição abordados por Bernardo Santareno, é preciso ainda não só problematizar a relação entre prostituição e pobreza, mas também levar em consideração sua relação com classe, gênero, geração, parentesco, etnia, trocas afetivas, sexuais e corporais, como nos sugere José Miguel Nieto Olivar (2013).

Além disso, se, de um lado, é notório o entendimento da prostituição, seja ela qual for, como “uma troca explícita e negociada de dinheiro e outros bens materiais por serviços que, generalizando as formas e as perspectivas, chamamos sexuais [...]; um trabalho que deve ser respeitado, protegido e legitimado social e legalmente” (OLIVAR, 2013, p. 34); de outro, é preciso considerar que Santareno produziu *Os marginais e a Revolução* num momento em que não havia uma legislação específica que regulasse o trabalho sexual. Além disso, as figuras da prostituta e do prostituto não só estavam associadas à vadiagem, mas também incorporavam o perigo, a ameaça pública e a depravação moral, já que podiam contaminar o “bom português”, como nos diz Susana Pereira Bastos (1997). Na verdade, em Portugal, a

prostituição só foi descriminalizada em 1982 pelo Decreto Lei n. 400/82, de 23 de setembro, com entrada em vigor em 1 de janeiro de 1983. Com isso, “o exercício da prostituição deixa de ser punível, mas o seu fomento, favorecimento, facilitação ou exploração (lenocínio e tráfico de pessoas) são criminalmente sancionados” (SILVA, 2007, p. 799), ainda que a legislação ignorasse por completo a prostituição masculina.

Em virtude disso, reitera-se que a prostituição será pensada como *locus* em que se operam relações de poder, dando especial atenção não só às trajetórias das personagens santarenianas e aos fatores que se imbricam em suas experiências identitárias, mas também atentando para o papel da sociedade e suas instituições na constituição desses sujeitos. Talvez nos deparemos com vestígios de “um novo contexto sócio-cultural, político e ideológico, caracterizado por uma maior abertura, extensível à conceptualização da sexualidade” (Ibidem). Ou ainda nos defrontaremos com o entendimento de que essa prática era imoral, além de subjugar os sujeitos e seus corpos?

Nesse sentido, importa também considerar o corpo, de modo geral, não como algo natural, mas como “uma entidade socializada, codificada culturalmente; longe de ser uma noção essencialista, constitui o *locus* de intersecção do biológico, o social e o linguístico, isto é, da linguagem compreendida como o sistema simbólico fundamental de uma cultura” (BRAIDOTTI, 2004, p. 16, tradução minha)⁶⁶. Logo, se por um lado, o sujeito surge como uma entidade material corporizada; por outro, pode-se compreender seu corpo como uma interface, onde se imbricam múltiplos códigos linguísticos, culturais e sociais, como Berenice Bento também esclarece:

Antes de nascer, o corpo já está inscrito em um campo discursivo determinado. Ainda quando se é uma ‘promessa’, um devir, há um conjunto de expectativas estruturadas numa complexa rede de pressuposições sobre comportamentos, gostos e subjetividades que acabam por antecipar o efeito que se supunha causa. A história do corpo não pode ser separada ou deslocada dos dispositivos de construção do biopoder. O corpo é um texto socialmente construído, um arquivo vivo da história do processo de produção-reprodução sexual (BENTO, 2006, p. 87).

Nessa perspectiva, tal qual João Agonia e Paulo Ivanov, por exemplo, as personagens Françoise e Amélia, ao nascerem, tiveram um sexo imediatamente atribuído aos seus corpos e, junto com essa atribuição, veio a antecipação de uma ilusória coerência entre sexo-gênero-

⁶⁶ “El cuerpo nos es una cosa natural; por el contrario, es una entidad socializada, codificada culturalmente; lejos de ser una noción esencialista, constituye el sitio de intersección de lo biológico, lo social y lo lingüístico, esto es, del lenguaje entendido como el sistema simbólico fundamental de una cultura” (BRAIDOTTI, 2004, p. 16).

desejo. Nesse sentido, é preciso considerar que, dentre as estratégias que levam à materialização do sexo, os enunciados performativos iniciadores e a pressuposição de uma subjetividade e de comportamentos ditos masculinos ou femininos (BUTLER, 2002a; 2002b) trabalham para lhes fazer crer que o sexo é a verdade interior das identidades.

Contudo, é possível manter essa verdade performativamente sempre ordenada? De acordo com Judith Butler, a estabilidade é apenas uma ilusão, uma vez que tal “significação, (ao ser) liberta da interioridade e da superfície naturalizadas, pode ocasionar o jogo subversivo dos significados do gênero” (BUTLER, 2013, pp. 59-60). Por consequência, gays, lésbicas, travestis, transexuais, *drag queens* e *drag king*⁶⁷ podem ser vistas/vistos como expressões identitárias que promovem tal jogo, porque “revelam divergências com as normas de gênero, uma vez que são fundadas no dimorfismo, na heterossexualidade e nas idealizações” (BENTO, 2008, p. 20). Tais expressões, por sua vez, rompem com o binarismo, questionam a essencialização, cruzam fronteiras ou se deslocam para além delas.

Especificamente sobre as experiências identitárias trans, Juliana Gonzaga Jayme ainda enfatiza que os sujeitos, por meio de

corpos-significantes, revelam que o corpo vai muito além do físico, porque se configura como um sistema-ação vinculado à experiência, à vivência cotidiana e à formulação da identidade pessoal e de uma nova subjetividade que mostra (por meio do controle do corpo) o que significa (JAYME, 2004, p. 14).

Bento, por sua vez, mais especificamente sobre o “dispositivo da transexualidade”, chama a atenção para as formas como ele “é alimentado pelas verdades socialmente estabelecidas para os gêneros”, o que a faz sugerir que, “na formulação dos saberes que o estruturam, nada existe que seja conhecimento neutro” (BENTO, 2006, p. 23). Ou seja, se, de um lado, o corpo não é concebido de forma rígida e essencialista como algo que não se pode contestar; de outro, sua reformulação parte de pressupostos compartilhados cultural e historicamente pelos sujeitos.

No caso da prostituição, nota-se que os/as profissionais do mercado sexual, devido a separação entre sexo, prazer e afeto, têm uma concepção mais instrumentista e menos hedonista do corpo, uma vez que é visto como mercadoria de trabalho. Conforme Rogério Araújo (2006), dentre as diversas regras que orientam o aprendizado e o exercício da

⁶⁷ Sem a pretensão de buscar uma definição precisa para as *drag kings*, Berutti esclarece que “este performer pode ser uma mulher heterossexual que assume uma persona masculina apenas para fazer show, uma *butch* que encontra uma forma de expressar sua masculinidade, ou até mesmo um homem gay” (BERUTTI, 2003, p. 55).

prostituição, o treinamento corporal e o disciplinamento da subjetividade são fundamentais para impedir que se cruze as fronteiras entre trabalho e prazer, por exemplo. Sobre a relação entre cliente e prostitutas/os, Olivar defende que “não há passividade possível na relação, porque são todos guerreiros atentos, [...] cheios de saberes, agenciamentos, truques e manhas” (2013, p. 130). No entanto, é preciso considerar que o corpo também pode se tornar o *locus* da violência, da opressão e da subjugação de mulheres, travestis e homens que se prostituem, perspectiva também contemplada por Bernardo Santareno.

Nesse sentido, vale ressaltar que as personagens do volume *Os marginais e a Revolução* serão pensadas como estando em processo, ou seja, para além de categorias que possam vir a engessar suas experiências identitárias, ainda que se lance mão delas nesse trabalho. Logo, no Ato I, dessa 2ª Parte, que tem como *corpus* *A confissão*, buscar-se-á estudar a personagem a partir de suas experiências como sujeito que transita entre os gêneros, além de observar e problematizar como ela se enuncia e é enunciada em contextos que prezam pela dicotomia sexual. Com isso, poderemos analisar as relações de poder nas quais ela investe e pelas quais é subjugada, ao mesmo tempo em que busca inteligibilidade social num mundo que já predeterminou os lugares sociais destinados a ela.

Para tanto, tomo de empréstimo um importante operador de leitura para o campo dos Estudos Culturais – o termo *entre-lugar* (SANTIAGO, 2002) –, porque acredito que a personagem santareniana pode ser melhor compreendida como um ser singular que corporifica o *entre-lugar*, uma vez que nem as categorias homem/mulher, nem as categorias travesti/transsexual dão conta de sua experiência identitária. Leva-se em consideração também o fato de a personagem e suas performances provocarem a dispersão de premissas e princípios da matriz cultural heteronormativa, o que pode significar sua resistência às normas que só a empurram para o terreno do inumano.

Em diálogo com a perspectiva de Homi K. Bhabha, pode-se ainda pensar Françoise como uma personagem que profere, em *A confissão*, discursos de *entre-lugar*, ou seja, aqueles “discursos produzidos e proferidos na articulação das diferenças” (BHABHA, 1998, p. 18). Ademais, o afastamento das singularidades de gênero ou de sexualidade, como categorias rígidas, pode resultar em uma percepção mais crítica das posições de sujeito – de gênero, classe social, geração, localidade geopolítica, orientação sexual – que possibilitam a constituição identitária de Françoise (Ibidem). Transitando para além das fronteiras, é fato, que a personagem se constitui no interstício. Talvez, esteja aí um dos caminhos para se pensar o movimento e a fluidez inerente a ela. Vejamos, na Cena I, alguns aspectos do texto santareniano e quais são os lugares, quando há, destinados à Françoise.

ATO III

O travesti está na moda, em Lisboa.
[BERNARDO SANTARENO. *A confissão.*]

CENA I

Não há lugar para o entre-lugar, Françoise?

Pronunciar y mostrar la alteridad dentro de la norma (la alteridad sin la cual la norma no se ‘sabría a sí misma’) muestra el fracaso de la norma para ejercer el alcance universal que representa, muestra que podríamos llamar *la prometedora ambivalencia de la norma*. [JUDITH BUTLER. *Lenguaje, poder e identidad*.]

Vimos demonstrando neste trabalho o quanto a dramaturgia de Bernardo Santareno possibilita lidar com identidades plurais e diversas, assim como os estilos de vida que a elas estão associados. No caso de *A confissão*, o dramaturgo recupera uma prática longeva, a da confissão, pensada e problematizada por Michel Foucault (1988) como uma das técnicas mais importantes nas sociedades ocidentais para produção da verdade. Contudo, parece que esse rito é parodiado por Santareno para mostrar como a instituição católica já não possuía o mesmo poder que deteve por séculos: o poder de enquadrar os sujeitos que se desviassem de seus mandamentos e dogmas. Além disso, pode-se dizer que o modo confessional serve para dar um pouco da sensação de liberdade oferecida pela revolução política a personagens como uma Mulher pobre com cerca de 30 anos, que deseja se divorciar do marido, e a Françoise, enunciada no texto como travesti⁶⁸.

Assim, se em *O pecado de João Agonia*, por exemplo, não vemos encenado um contexto sócio-histórico em que seus direitos fossem respeitados ou em que ele pudesse falar; em *A confissão*, as personagens, ainda que não tenham adquirido direitos representativos de suas demandas, conseguem questionar o poder da religião/confissão para produzir verdades sobre gênero, sexualidade e comportamentos. No caso específico de Françoise, importa

⁶⁸ Ainda que Bernardo Santareno utilize, nas rubricas, e a personagem Françoise, em algumas falas, o substantivo *travesti* como pertencente ao gênero gramatical masculino, seguiremos a perspectiva adotada por Marcos Benedetti, utilizando, em nossas análises, o termo no sentido feminino. Adota-se, assim, uma atitude político-discursiva, uma vez que uma das reivindicações dos movimentos organizados é justamente o respeito e a garantia da construção do feminino entre as travestis e transexuais (BENEDETTI, 2005). Jorge Valentim também lança mão dessa perspectiva, sinalizando o seguinte, a partir da rubrica inicial que descreve Françoise: “ainda que o autor apresente a condição da personagem com adjetivos no masculino (‘loiro’ e ‘vestido’), logo a subjetividade transitória surge com as suas qualidades no feminino (‘La belle’ e ‘decidida’), corroborada, inclusive, por outras expressões no feminino nas rubricas indicativas da fala (da) personagem [...]” (VALENTIM, 2011, p. 110).

considerar também que esse texto santareniano se aproxima muito do que ocorria em Portugal, porque, se antes da Revolução, as travestis portuguesas não dispunham de inteira liberdade para se assumirem publicamente sem correrem o risco de serem vilipendiadas, humilhadas, ostracizadas (BRUM, 2010), além de serem vítimas de atos de violência concreta; após o 25 de abril, os shows de travestis e transformismo tornaram-se moda em Lisboa, dando lugar a uma explosão de eventos realizados em clubes lisboetas. Eduardo Brum (2010) e Bruno Horta (2009) nos informam que os espetáculos que traziam travestis como atração principal teve forte expressão em Portugal no fim do século XX, chegando a se tornar popular e chique nas décadas de 70 e 80. Ainda assim, Bruno Horta salienta que, no geral, as travestis estavam reduzidas a dois tipos de trabalho: vedetes em clubes noturnos ou à prostituição, tal qual nos será apresentado em *A confissão*.

Ao ser produzida e contextualizada num momento histórico pós-Revolução dos cravos, é extremamente importante que o embate entre Françoise e o Confessor, e as ações que compõem o texto santareniano ocorram num espaço católico, descrito da seguinte forma na primeira rubrica: “uma igreja católica. Música de órgão. Visível no interior do templo e destacando-se no escuro, um vitral com o tema de ‘Jesus e S. João Evangelista, o discípulo amado’” (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 163). Nota-se que a música suave, a penumbra e a imagem maior do amor cristão, compõem uma ambiência serena, de paz e de acolhimento. No entanto, Jorge Valentim (2011), por exemplo, já enfatizava que a ironia santareniana ganha espaço quando esse encontro ocorre num ambiente religioso.

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

Ao se configurar como o *entre-lugar* de sexo e gênero, Françoise ainda possibilita a problematização do não-lugar, do não reconhecimento social de que são objeto travestis e transexuais. Logo, se por um lado, o leitor defronta-se com a personagem e sua ousadia em se mostrar para reivindicar uma maior autonomia para gerir seu corpo, sua sexualidade e sua vida; de outro, nos deparamos, na primeira rubrica de *A confissão*, com o confessionário

santareniano: “[...] fechado num dos lados por uma placa de madeira com metal perfurado na parte superior e inteiramente aberto no outro. As mulheres confessam-se do lado protegido e os homens, naturalmente, do outro, ajoelhando-se aos pés do sacerdote sem qualquer intercepção” (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 163), para confessar todos os seus medos, pecados e culpas.

Nesse sentido, se “o gênero é na verdade a representação de uma relação de pertencer a uma determinada classe, um grupo, uma categoria, atribuindo a uma entidade certa posição dentro de uma classe [...]” (DE LAURETIS, 1994, pp. 210-211), em que lugar poderão se confessar os sujeitos que transitam entre os gêneros? Eis, sem dúvidas, um dos espaços normativos que, assentado em princípios religiosos e heterossexuais, postula uma determinação natural das condutas ao mesmo tempo em que nega reconhecimento social àqueles que se afastam das normas de gênero. Flagra-se, assim, logo na primeira rubrica do texto, a instituição religiosa como uma das “tecnologias de gênero”, uma vez que marca e delimita lugares, investindo na produção de sujeitos inteligíveis e viáveis, com o intuito de reiterar os dispositivos da matriz cultural heteronormativa.

Levando em consideração a exclusão destinada a sujeitos que transitam entre os gêneros, Guacira Lopes Louro é categórica: “não há lugar para aqueles homens e mulheres que, de algum modo, perturbem a ordem ou dela escapem” (LOURO, 2008, p. 88). A personagem santareniana não escapará dessa lógica, uma vez que se defronta com discursos e práticas de instituições sociais – como a família, a escola e a igreja – que investiam, reiteravam e consolidavam a necessidade do caráter citacional dos gêneros. No entanto, ainda que os sujeitos sejam constantemente vigiados e policiados para que não transgridam, sabe-se que eles existem, se apresentam e falam. As consequências, como veremos a partir das experiências de Françoise, são muitas, constantes e desafiadoras:

FRANÇOISE: [...] Já quando era pequeno, com dois ou três anos, a minha mãe me chamava de sua ‘menina’... mais tarde, na escola, todos os miúdos me gritavam aquele ‘maricas!’ que tanto me fazia doer... E eu todo ferido, a sofrer, sem compreender nada....! [...] Depois, na padaria... Esquecia-me de lhe dizer que tive empregado numa padaria, entre os doze, treze anos... Na padaria, todos os fregueses me chamavam a *Padeirinha de Aljubarrota!* A loja ficava perto de Alcobaça, em Aljubarrota. Eu era a *Padeirinha de Aljubarrota* [...] (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 185).

Previamente, chama a atenção o posicionamento da mãe de Françoise, porque parece que o fato de ter tido uma criança, a qual nomeou de Francisco Caetano, não a fez reduzi-la a sua genitália nem gerou suposições e expectativas sobre seu gênero. Ao invés disso, levando

em consideração a interpelação “minha menina”, ela rasura a suposição de uma essência interior para seu filho, tanto quanto desconstrói um conjunto de expectativas sobre um futuro idealizado para aquele corpo. Logo, desloca as normas do binarismo de gênero, possibilitando a produção do entre-lugar. Percebe-se também que, bem diferente de Paulo Ivanov, Françoise não sofre com o posicionamento de sua mãe, uma vez que, ao rememorar sua infância, pretende afirmar que, desde sua tenra idade, já se podia flagrar seus conflitos com as normas de gênero. No entanto, se sua mãe não a discriminava, de outro lado, estavam o pai e o irmão que cortaram relações, porque a consideravam “a vergonha da família” (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 182), posto que não fazia seu gênero tão corretamente quanto eles.

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

Judith Butler, em *Criticamente subversiva*, trata desse tipo de interpelação insultante, chamando a atenção para a produção de subjetividades instauradas por este ato linguístico, que produz e fixa diferenças. Como modalidade de um discurso autoritário, o enunciado performativo “maricas” obtém êxito porque se configura como “[...] o eco de uma ação anterior que acumula o poder da autoridade através da repetição ou citação de um conjunto de práticas autoritárias precedentes” (BUTLER, 2002b, p. 58, tradução minha)⁶⁹. Em razão disso, Françoise, tal qual João Agonia, torna-se vítima de uma estratégia de poder que vem sendo usada, ao longo do tempo, em instituições como a escola e a família, para degradar e discriminar os sujeitos que desestabilizam as normas de gênero.

O fato de não compartilhar do modelo de masculinidade hegemônica, seu modo de ser, sua forma de agir num espaço extremamente heteronormativo, com condutas e posturas consideradas inadequadas para seu gênero parecem justificar o lugar social destinado a ela no ambiente escolar. Ao mesmo tempo, as práticas discriminatórias, que geram dor e sofrimento, constituem-na como *o outro*, estranho e indesejado, justamente porque rasura o sistema rígido de gênero, desvelando o que se pretendia invisível.

⁶⁹ “[...] el eco de una acción anterior y acumula el poder de la autoridad a través de la repetición o cita de un conjunto de prácticas autoritarias precedentes” (BUTLER, 2002b, p. 58, grifo da autora).

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

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

Não obstante a personagem não informar se já se travestia de mulher na adolescência, o fato de os clientes denominarem-na de a Padeirinha de Aljubarrota⁷⁰ dá a entender que ela estava construindo e vivenciando sua identidade como feminina. Por outro lado, a alusão a um dos mitos portugueses, que encena a vida de Brites de Almeida, serve para promover a comparação entre sujeitos que performam gêneros opostos em circunstâncias e com objetivos completamente diferentes. Se Françoise reproduzia atos que supunha verdadeiros para o gênero com o qual se identificava, rasurando um conjunto de idealizações sobre ser homem/mulher; Brites, por sua vez, encarnou o soldado Almeida para poder lutar pelo seu povo na Batalha de Aljubarrota, acontecida durante a denominada Revolução de 1383-1384, que alçou ao poder uma nova dinastia de reis, a de Avis.

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

⁷⁰ De acordo com Inês Moura, “a Padeira de Aljubarrota é, efetivamente, uma das mais singulares personagens da História Nacional. [...] Mito com base verdadeira ou integralmente produto da imaginação, a verdade é que esta figura conquistou o carinho dos portugueses, simbolizando a audácia do povo e sendo retratada em inúmeros relatos ao longo dos tempos” (MOURA, s/d).

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

Levando em consideração sua importância para a história portuguesa, nota-se que Brites de Almeida é valorizada e transformada em mito, porque performa o gênero masculino para defender Portugal, sem pôr em jogo o nacionalismo e as normas de gênero, tampouco a hierarquia masculina. Diante disso, parece-me que Françoise, aos 29 anos de idade, relembra como a interpelavam no ambiente escolar e na padaria também para enfatizar como sua experiência identitária já era motivo de incompreensão e de escárnio nos espaços sociais em que vivia. Por isso, se Brites conseguiu um lugar de destaque na história portuguesa; para Françoise, foram destinadas apenas a abjeção e a zombaria, uma vez que não se performava uma personagem que morreria pelo seu país, mas alguém que punha em xeque a imagem heteronormativa dos sujeitos lusitanos.

Para fugir da tortura empreendida pelo pai e pelos irmãos, além do assédio que sofria na Padaria, Françoise conta ainda que saiu de casa, abandonou o emprego e começou a se prostituir quando tinha apenas 13 anos, destino imputado a muitos sujeitos trans ainda hoje. Nessa perspectiva, nota-se que no teatro santareniano – vide *O pecado de João Agonia* e *O bailarino* –, a infância e a adolescência não são apenas estágios necessários para se atingir a maturidade; são o motor da angústia daqueles que se encontram perdidos em um mundo onde, aparentemente, não há um lugar, reconhecido culturalmente, para eles.

Por conseguinte, surgem outros lugares: o da violência e o da abjeção, mas também o espaço da resignificação e da problematização. No que tange a Françoise, as experiências na infância e na adolescência, na escola, em casa e fora do lar heterocentrado serão decisivas para sua constituição como sujeito, especificamente para fazê-la entender que, em razão de não performar o homem “de verdade”, não seria posicionada legitimamente na ordem de gênero. Nem poderia, já que um sistema rígido como o binário nem sequer a vê como uma possibilidade.

Nesse sentido, consoante Judith Butler, em *El género en llamas: cuestiones de apropiación y subversión*, é possível afirmar que textos culturais (como *A confissão*) tratam da subjugação de sujeitos que transitam entre os gêneros, “em uma cultura que se dedica sempre e de todas as maneiras a aniquilar o ‘anômalo’, o ‘anticonvencional’ (*queer*)”. Butler, contudo, ainda afirma que as mesmas condições de submissão produzem simultaneamente

“espaços ocasionais em que se pode parodiar, reelaborar e ressignificar as normas aniquiladoras e os ideais mortíferos de gênero [...]” (BUTLER, 2002a, pp. 183-184, tradução minha)⁷¹. Françoise atua nesses espaços. Ainda que se criem situações em que lhe são impostos custos altos, tanto morais quanto econômicos e sociais, parece que Bernardo Santareno busca reescrever uma dinâmica que, se não for de todo subversiva, fissa o privilégio da ficção heterossexual, no que se refere à naturalização e à originalidade dos gêneros socialmente aceitos.

Como já foi sinalizado no início desse tópico, uma de suas estratégias críticas centra-se em posicioná-la num ambiente normativo que, até hoje, não acolhe os sujeitos que transitam entre os gêneros, nem gays e lésbicas, como integrantes do rebanho. Por consequência, ao colocar em cenas duas entidades antagônicas, o conflito será inevitável. Ainda assim, antes do embate final, que será analisado no último tópico desse capítulo, Françoise se enuncia como uma católica em busca de um padre que, além de deter o poder de absolvê-la de seus pecados, fosse humanamente compreensivo diante das angústias e das dores que marcaram sua vida (SANTANA, 2014). Contudo, se o fato de vivenciar experiências interditas já tinha lhe provado que não havia limites para a humilhação, o sofrimento, a exclusão e o abandono; em nenhum momento, adiantamos, a personagem de *A confissão* deseja renunciar ou negar sua experiência identitária nem sua sexualidade.

Entretanto, ao se defrontar com o confessor santareniano, apesar de investir para ser reconhecida como membro legítimo do gênero identificado, sua insegurança a faz vacilar quanto a posição identitária tão desejada. Veja-se:

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

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

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

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

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

⁷¹ “Después de hacer esta formulación quisiera pasar a considerar el filme *París en llamas* y lo que esa película sugiere sobre la producción y el sojuzgamiento simultáneos de los sujetos en una cultura que parece arreglárselas siempre y de todas maneras para aniquilar lo “anómalo”, lo “anticonvencional” (*queer*), pero que aún así produce espacios ocasionales en los que pueden parodiarse, reelaborarse y resignificarse esas normas aniquiladoras, esos ideales mortíferos de género y raza” (BUTLER, 2002a, pp. 183-184).

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

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

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

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

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

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

FRANÇOISE (*aflita*): Qual estado?

CONFESSOR: Assim com vestes de mulher!

FRANÇOISE: Mas eu, verdadeiramente, sou mulher! É a minha natureza autêntica, mais profunda...

(SANTARENO, 1987, v. 4, pp. 169-171).

Françoise torna-se o incômodo e o inconveniente que fissa a presunção de homogeneidade social e de gênero. Nesse sentido, é possível flagrar a encruzilhada em que ela se encontra: há o desejo que a impulsiona para o lugar destinado às “mulheres”, mas como se vê como a inviável-ininteligível, no contexto em que se encontra, retorna ao enquadramento compulsório delegado a seu corpo historicamente.

Por outro lado, ainda que a hesitação da personagem reforce, de certa forma, as práticas regulatórias de gênero e de sexualidade, paradoxalmente, sua visibilidade e materialidade evidenciam “o caráter inventado, cultural e instável de todas as identidades” (LOURO, 2008, p. 23). Nessa perspectiva, pode-se dizer que as posições de sujeito, nas quais Françoise é forçada a investir, são problematizadas em *A confissão*, porque se trata de “[...] representações construídas ao longo de uma ‘falta’, ao longo de uma divisão, a partir do lugar do Outro e que, assim, não podem nunca ser ajustadas – idênticas – aos processos de sujeito que nelas são investidos” (HALL, 2013, p. 112). Todavia, faz-se necessário frisar que, não obstante ser convocada a assumir o lugar destinado a seu corpo, a personagem só o fará para não constranger o Confessor.

Não investe, é fato, nessa identidade, mas se assujeita, temporariamente, para não aumentar o incômodo e a perplexidade. Por isso, ao assumir uma posição de sujeito que não condiz com seu desejo – “eu sou homem” – a personagem nada mais faz do que repetir um discurso que a precede, impondo a si um gênero com o qual não se identificava. Contudo, antes de Françoise, a construção de identidades já operava pelo jogo da exclusão. Assim, mas não só por isso, não é possível a um representante da Igreja católica reconhecê-la como uma

pessoa trans. Tampouco pode se verificar a força de sua citação, porque sua performatividade discursiva é desautorizada quando o sujeito inteligível não é constatado pelo Confessor.

Ademais, se atualmente os representantes das instituições sociais se mostram incapazes de entender não só que o comportamento não se vincula ao sexo, mas também que as identidades sexuais e de gênero já não estão subordinadas aos corpos, como poderia o padre santareniano, adepto do Estado Novo, agir de forma compreensiva? Logo, em razão também de sua formação religiosa, não será possível ao sacerdote compreender que aquele sujeito que teve o gênero masculino imposto no momento de seu nascimento, desde a infância começou a viver os conflitos com as normas de gênero, ou melhor, se sentia como uma mulher prisioneira em um corpo masculino.

É óbvio que se travestir foi e continua sendo aceito em alguns contextos específicos como no teatro, desde a Grécia; e nas festas populares, entre elas, o carnaval. No palco, essa prática iniciou-se porque a mulher, considerada um ser inferior, era proibida de atuar. Já no carnaval, os foliões aproveitam o relaxamento das normas sociais para praticar o travestismo e a paródia de gênero. Desse modo, nota-se que, ao dizer que “a confissão é um sacramento, não é uma teatralada ou um jogo de carnaval!” (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 170), o Confessor assevera que, à exceção desses contextos específicos de tempo e de espaço, vestir-se como o gênero oposto continuava sendo uma prática abominável. Para ele, as roupas, signos de gênero e de *status*, ainda regulavam e vigiavam as fronteiras entre sexo e gênero (LEITE JR., 2011).

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

Sobre esse aspecto, Jaqueline Gomes de Jesus esclarece que “identidade de gênero e orientação sexual são dimensões diferentes e que não se confundem. Pessoas trans podem ser heterossexuais, lésbicas, gays ou bissexuais, tanto quanto as pessoas cisgênero⁷²” (JESUS,

⁷² Cisgênero é um “conceito ‘guarda-chuva’ que abrange as pessoas que se identificam com o gênero que lhes foi determinado antes ou quando de seu nascimento” (JESUS, 2015, p. 95).

2015, p. 95). Eis, contudo, ainda hoje, a manutenção dessa confusão pautada no condicionamento da transexualidade ao campo da sexualidade e ao corpo biológico. No caso do Confessor santareniano, vê-se que ele busca entender Françoise como uma mulher (porque se veste como tal), mas homossexual porque, a seu ver, ainda era um homem que se relacionava com outros homens.

Entretanto, como essa vontade de ordenação pode sobrepor-se aos sujeitos que vivem à deriva, no que tange às normas de gênero? Disfarçar, fantasiar, mascarar, contrafazer, emendar, falsificar, mudar, torcer, transformar, trocar: eis Françoise – o descontínuo que não conta com a compreensão, mas rasga o tecido social heteronormativo, deixando arestas críticas e afiadas por onde passa. Eis a ambiguidade que sai dos bastidores também para questionar valores e práticas discursivas constantemente reiteradas por diversas instituições sociais. Logo, o ato de travestir-se é subversivo, porque “[...] reflete na estrutura imitativa mediante a qual se produz o gênero hegemônico e porque desafia a pretensão de naturalidade e originalidade da heterossexualidade” (BUTLER, 2002a, p. 185, tradução minha)⁷³, reiteradas por discursos e práticas cotidianamente. Por conseguinte, a sujeitos singulares como as travestis e transexuais quase sempre é dedicado o desamparo, quando não a destruição, porque não há lugar social e cultural para as Françoises.

Ainda assim, ao longo e para além das fronteiras, ela continua a promover deslocamentos⁷⁴: “Sou uma mulher com corpo de homem”. Logo, reafirma-se o entre-lugar, dado que as performances da personagem fissuram o sistema binário, ao não reproduzir a ideia de que o sexo se materializa nos corpos irrevogavelmente. Além disso, sua performatividade discursiva tanto desvela o caráter ficcional das normas de gênero quanto fissa a crença numa natureza determinista. Em outras palavras, a singularidade de Françoise nos permite ver “que o gênero está em disputa com o corpo-sexuado”, uma vez que “a suposta correspondência entre o nível anatômico e o nível cultural não encontra respaldo” (BENTO, 2006, p. 106); ou seja, o corpo já não serve para posicioná-la dentro da matriz cultural heteronormativa. E se “a heterossexualidade se inscreve reiteradamente por meio de operações constantes de repetição e de recitação dos códigos socialmente investidos como

⁷³ “[...] el travestismo es subversivo por cuanto se refleja en la estructura imitativa mediante la cual se produce el género hegemónico y por cuanto desafia la pretensión a la naturalidad y originalidad de la heterossexualidad” (BUTLER, 2002a, p. 185).

⁷⁴ A tese de Berenice Bento (2006), de que a experiência transexual se caracteriza pelos/nos deslocamentos, também é utilizada por Jorge Valentim, uma vez que aponta alguns deslocamentos empreendidos pela personagem santareniana, dentre eles, rasurar as categorias homossexual, travesti e transexual. O estudioso ainda salienta que “é um certo deslocamento que também motiva a personagem a sair da marginalidade e poder transitar no espaço da absolvição”, sem abrir mão “de sua condição de sujeito *trans*” (VALENTIM, 2011, p. 112).

naturais” (Ibidem, p. 88), é entre a submissão às normas e o afrontamento que Françoise tanto embaralha as variantes formais de gênero, quanto subverte a sacralização do “original”. Assim, naquele lugar aparentemente sagrado, ela rasura o determinismo biológico presente na declaração anterior – “eu sou homem”. Com isso, também se desloca, é fato, de uma frágil zona de conforto para o domínio da abjeção.

Todavia, não obstante um homem vestido de mulher ser inconcebível à luz dos princípios religiosos, Françoise continua a promover deslocamentos ainda mais arriscados, quando afirma: “– Mas eu, verdadeiramente, sou mulher! É a minha natureza autêntica, mais profunda” (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 171). Importa ver que, ao se configurar como “um deslocamento entre corpo e sexualidade, entre corpo e subjetividade, entre o corpo e as performances de gênero”, Françoise nega, “que os significados que atribuem aos níveis constitutivos de sua identidade sejam determinados pelas diferenças sexuais” (BENTO, 2006, p. 77). É possível observar ainda que, ao falar em natureza, a personagem não se refere a um aspecto incontornável contra o qual não se pode operar nenhuma modificação porque, nesse caso, não se trata da natureza anatômica/biológica, mas daquela que diz respeito ao gênero identificado.

Em outra passagem de *A confissão*, é possível observar que, ao explicar o motivo de sua hesitação diante dos lugares predeterminados no confessionário santareniano, Françoise também problematiza as categorias e marcas de gênero, tanto quanto as classificações e ordenações dos sujeitos devido à aparência de seus corpos:

FRANÇOISE: Sim, Padre. Eu hesitei. Entre duas mentiras, escolhi a que as pessoas acham mais verdadeira! Porque, para todos os efeitos, enquanto eu não for operada, sou um cidadão do sexo masculino (*careta de repugnância*). Está assim no bilhete de identidade, no registro civil, no registro criminal, nos avisos dos impostos...! Estou constantemente a ser traumatizada com um nome horroroso – Francisco, Francisco Caetano! – que é, infelizmente, o meu verdadeiro nome. Claro, que isto é só nos papéis; porque na vida, nos contatos pessoais, toda a gente me conhece por Françoise! [...] Mas, enfim, oficialmente, sou Francisco (*careta*). Por isso, para ser mais verdadeira, vim aqui para o genuflexório dos homens... (*Levantando-se*) Mas agora, visto que o Padre me põe à vontade, vou já para o lado das senhoras, reencontro a minha identidade... (*executa*) Jesus, Maria, José, que grande alívio! (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 172).

Nota-se que a personagem está cônica de que não será posicionada em nenhum dos gêneros disponíveis e respeitados socialmente, porque, consoante suas experiências, a travesti não é considerada nem homem nem mulher, justamente porque vive o trânsito entre os

gêneros. A esse respeito, no documentário *Questões de gênero*⁷⁵, uma mulher trans dá um depoimento que pode servir para se pensar Françoise, porque se define da seguinte forma: “Eu sou única. Eu sou um ser que tem um corpo feminino, uma voz mais ou menos feminina, tenho gestos e gostos masculinos e femininos. Eu sou única” (NAJAR, 2009). Assim como a personagem do filme, Françoise parece entender que não é possível, de forma simplista, fazer a opção entre o lugar destinado aos homens e aquele destinado às mulheres, uma vez que se habilita como o próprio entre-lugar.

Não é à toa que, na passagem acima, ela, ainda que não seja aceita em sua diversidade, se considera um ser singular e, por isso, coloca os sujeitos viáveis, portanto, as categorias de gêneros, sob rasura, ao pensá-las como duas mentiras. De outro modo, diferente do desejo de Françoise, a personagem de *Questões de gênero* enfatiza que se negar a ser um homem e a manter-se presa na categoria sexo nem sempre significa buscar e/ou alcançar um ideal fantástico, como diria Butler (2013). Importa, de fato, conseguir sobreviver, ao escapar de sua programação inicial, rasurando a noção de gênero como essencialista e natural.

Importa ver também que, no trecho supracitado de *A confissão*, Françoise ainda chama atenção para o fato de o uso (por terceiros) do nome de batismo “[...] funcionar como uma interpelação que a recoloca, que ressuscita a posição de gênero da qual luta para sair” (BENTO, 2006, p. 57). Com isso, Françoise é constrangida ao ser identificada – “no bilhete de identidade, no registro civil, no registro criminal, nos avisos dos impostos” –, por um nome que a distancia de sua identificação de gênero. Na verdade, ainda que tenha adotado o uso do nome social antes do reconhecimento judicial, a personagem só se depara com reconhecimento de sua experiência identitária no ambiente de trabalho. Desse modo, parece entender também que entre exigir ser tratada pelo nome social, conforme sua identidade de gênero, e oficializar tal prerrogativa, havia um longo caminho a ser percorrido para a conquista de seus direitos.

Contudo, embora esse tipo de interpelação discriminatória e desrespeitosa seja reiterado constantemente por várias instâncias de poder, tornando-se eficaz para a produção do constrangimento, não se mostra decisivo para a personagem santareniana. Prova disso é que ela enfatiza sua rejeição ao nome de batismo, destacando que, a exceção dos “papéis”, ela se autorizava a constituir sua identidade nas relações sociais como Françoise. Além disso, quando diz que “reencontrou sua identidade”, a personagem problematiza a noção de uma

⁷⁵ *Questão de Gênero* (NAJAR, 2009) é um documentário que acompanha, durante um ano, a vida de sete pessoas que têm em comum o sentimento de que nasceram com um corpo inadequado ao gênero com o qual se identificavam. Os sujeitos contam como se descobriram transexuais e como buscam viver sua verdadeira identidade de gênero.

identidade fixa e imutável, aliviando, diante do Confessor, o sentimento de não-pertencimento ao gênero com qual se identifica.

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

Em verdade, a noção de identidade já não dá conta das pluralidades de práticas de gênero, se é que deu em algum momento. Nesse sentido, reencontrar sua identidade é estar no lugar destinado ao gênero feminino; é autorreconhecer-se como singular, ainda que seu nome de batismo e seu corpo estejam, quase sempre, lembrando-a do gênero imposto no momento de seu nascimento. Outrossim, para Françoise, a aparência não é apenas uma ilusão. Pelo contrário, é devido a sua configuração exterior que ela se aproxima daquilo que comumente se entende por mulher. Desse modo, a personagem coloca a noção de natureza sob rasura, uma vez que a destotaliza, deslocando-a como marca inscrita no corpo para o domínio do desejo. Françoise negocia outras rotas de fuga.

Contudo, em virtude de não gozar do *status* de sujeito, ocupando posições inferiores devido a hierarquias de respeitabilidade, Françoise, muitas vezes, reitera uma enunciação de si que a desqualifica. Ao lembrar como a sociedade a enxergava, por exemplo, ela nos diz que “um travesti não é homem, nem mulher, é um nada. Tem a cor do vestido que lhe vestem. Não tem cabeça. Ninguém quer que ele pense” (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 180). O discurso de gênero e seu poder, é fato, alicerçam a delimitação daquilo que pode ser considerado humano, diz Butler (2001a). Françoise, por sua vez, em virtude de se ver associada à anormalidade, além de vivenciar uma profunda inadequação entre sua anatomia e sua subjetividade, sente-se excluída e incorpora a abjeção, o que a leva a questionar sua própria humanidade. Em sua fala, implicitamente, também há referência aos dispositivos regulatórios que visam a impedir que sujeitos como ela lutem por seu reconhecimento ou questionem os parâmetros utilizados para empurrá-los para a marginalidade. Uma das estratégias, sem dúvidas, é impedir que tenham direito a uma identidade, a um discurso e, por consequência, à vida.

Tudo isso deve-se, é fato, ao contexto em que todos nós nos encontramos inseridos, como bem salienta a Travesti Reflexiva, em sua página no facebook: “[...] A sociedade considera essa classe improdutiva e imunda; o meio até permite que a travesti viva, contanto que ela morra” (Travesti Reflexiva, 2015)⁷⁶. No caso de Portugal, em 2008, o Grupo de Intervenção Política (GIP) e o Grupo de Intervenção e Reflexão sobre Transexualidade (GRIT), da Associação ILGA Portugal⁷⁷, chamam a atenção para a forma como a transexualidade ainda é representada na mídia e no imaginário coletivo português, uma vez que as pessoas transexuais estão relacionadas a “estereótipos de fetiche sexual, prostituição, doença mental, criminalidade, toxicodependência, exclusão social voluntária e baixo nível sócio-económico” (Associação ILGA Portugal, 2008, p. 11). Em virtude disso, os grupos e associações reafirmam que a integração desses sujeitos pressupõe a difusão de uma imagem mais realista e positiva da transexualidade. Só assim, se poderá combater ações de instituições políticas e religiosas, que incitam ao ódio e à discriminação desmedidos, bem como a apatia social em relação à transfobia⁷⁸.

Se, atualmente, ainda se luta por representatividade e por melhores condições de vida para as pessoas trans em Portugal; imagine-se em 1979, ano em que Santareno escreveu *A confissão?* No seu texto, por exemplo, Françoise fala de muitas experiências dolorosas pelas quais passou até se encontrar no confessionário, dentre elas, a que ocorreu durante as manifestações em prol da derrocada do regime ditatorial do Estado Novo. Veja-se:

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

⁷⁶ A página é administrada por Sofia Favero, estudante de psicologia. 27/02/2015. Disponível em: <https://www.facebook.com/TReflexiva/posts/280458158791473>

⁷⁷ Importa informar que “a seção portuguesa da *International Lesbian and Gay Association* iniciou suas atividades em 1995, obtendo reconhecimento oficial em novembro de 1997 com a inauguração do novo Centro Comunitário Gay e Lésbico, em um espaço concedido pela Câmara Municipal de Lisboa. [...] Hoje é a maior associação lesbogay portuguesa, tanto em números de sócios [...], quanto pelo número de iniciativas que tem desenvolvido” (SANTOS, 2003, p. 355).

⁷⁸ De acordo com Jaqueline Gomes de Jesus, “transfobia é o preconceito e/ou discriminação em função da identidade de gênero de pessoas transexuais ou travestis. Não confundir com homofobia nos casos em que a pessoa é discriminada por viver papéis de gênero em desacordo com os estereótipos determinados pela sociedade” (JESUS, 2015, p. 100).

que passei! (*Pausa. Triste*) É uma recordação inesquecível. (*Mutação rápida*) Até o Padre está com vontade de rir. É ou não verdade?

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

FRANÇOISE (*Ironia triste*): Está perdoado. Eu sou irresistível... (*Pausa. Cada vez mais, o travesti vai-se desfazendo*). Ninguém me quer. Todos me desprezam [...] (SANTARENO, 1987, v. 4, pp. 181-182).

Se em outra passagem, Françoise não afirma a noção de natureza como algo incontornável; no trecho acima, a personagem nos remete ao corpo anatômico como o parâmetro fundamental para a oposição essencialista entre natureza e antinatureza, sob a perspectiva dos sujeitos que se enquadram no ideal da heteronormatividade. A partir de seu relato, também é possível problematizar “a autenticidade como uma medida que se emprega para julgar qualquer representação dentro das categorias estabelecidas” (BUTLER, 2002a, p. 189, tradução minha)⁷⁹. Levando em consideração que a reconstrução de um corpo é demorada, parece que, se a identidade primeira de Françoise foi descoberta, é porque ela estava vivendo uma fase do processo que as mulheres trans comparam à androginia, ou seja, “apresentava características, traços ou comportamento imprecisos, entre masculino e feminino” (HOUAISS, 2009; NAJAR, 2009). Em razão disso, aos olhos dos sujeitos heterossexuais que participavam da passeata, Françoise não conseguiu ser habilidosa a ponto de parecer crível nem como um sujeito do sexo masculino nem do feminino.

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

Em razão disso, não obstante a personagem tentar se passar por mulher, os manifestantes parecem ter identificado marcas do gênero masculino (e vice-versa), o que a deixou vulnerável à violência transfóbica, sem uma saída digna, a não ser a fuga. As formas

⁷⁹ “[...] la “autenticidade” no es exactamente una categoría en la que se compite; es una medida que se emplea para juzgar cualquier representación dada dentro de las categorías establecidas” (BUTLER, 2002a, p. 189).

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

Interessa ainda notar como esses atos são justificados com base nas normas predefinidas para os gêneros e a partir de uma lógica binária que vê os deslocamentos como provocação. De fato, a estilização do corpo, os gestos e os movimentos corporais, ou melhor, o corpo “montado”, no campo da heterossexualização naturalizada, na maioria das vezes, é compreendido como uma afronta ao corpo “real”, ainda que compartilhe sistemas simbólicos socialmente significativos para os gêneros (BENTO, 2002). Nesse sentido, os agressores parecem acreditar que Françoise merece ser agredida porque, além de transgredir as normas, ousou sair do âmbito do privado, causando “enganos” com sua feminilidade (LEITE JR., 2011). Logo, se não havia lugar para Françoise na igreja católica, em meio às passeatas, muito menos.

Importa considerar também que todas essas situações de violência, sem dúvida, geram angústias que acabam na introjeção, de forma destrutiva, de imagens como pária da sociedade, aberração e um ser abjeto. Prova disso é que, em razão de não se enquadrar no sistema de hábitos sociais nem se adequar às demandas formuladas pela sociedade para os sujeitos viáveis, Françoise sofre constantemente com os olhares e os risos inquisidores, como se fosse culpada de “um duplo engano: por um lado, se faz passar por mulher, sendo anatomicamente homem”; de outro, em razão de ainda manter seus genitais, pode vir a executar “o papel de penetrador ativo que a sua aparência desmente (PERLONGHER, 1987, p. 112). Por isso, muito mais do que a realização pessoal, a personagem busca fugir do domínio da abjeção:

FRANÇOISE: [...] Deus criou-me diferente. Por quê? Sou diferente da maioria e tenho de levar esta diferença às costas o resto da vida: é a minha cruz. Tenho de aguentar a minha diferença... com dignidade. Mal eu digo esta palavra, toda a gente se começa a rir. Parece que estou a ouvi-los! É uma gargalhada horrível... uma gargalhada que me corta toda por dentro! (*Levantando a voz.*) Eu quero viver a minha diferença com dignidade! (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 176).

Ainda que institua a repetição estilizada de atos, Françoise sabe que não goza do *status* de sujeito porque, aos olhos de uma sociedade heteronormativa, o modo como se presentifica não só reflete a disputa entre corpo e gênero, como também se configura como uma transgressão ao que foi instituído como natural para o sujeito inteligível. Em razão de ser vista, em muitos contextos, como uma cópia degradante que se desloca e se apropria das “mulheres” (BUTLER, 2002a)⁸⁰, Françoise encontrar-se-á, como todos os seres considerados abjetos, em zonas de desconforto físico e social.

Entretanto, não obstante “a fixação de uma determinada identidade como a norma se transformar numa das formas privilegiadas de hierarquização das identidades e diferenças” (SILVA, 2013, p. 83), Françoise, no final de sua fala, quase gritando, reafirma seu maior desejo: viver sua diferença com dignidade! Portanto, ainda que sofra com o preconceito, apesar de saber indesejável, ela reivindica um “direito à diferença que exija a especificidade sem desvalorização, a alternativa sem culpabilização [...]” (SANTOS, 2003, p. 339). Em contraponto, a vida também vem lhe mostrando que subverter e transitar nos territórios da identidade, contrapondo-se à essencialização e à rigidez do sistema binário, faz com que sua luta para ser respeitada em sua *diferença* seja contingenciada pelos discursos e práticas inerentes à matriz cultural heteronormativa.

Nesse sentido, seu esforço em representar uma mulher “de verdade”, de acordo com os padrões hegemônicos, pode se constituir como o *locus* da promessa fantasmática (BUTLER, 2002a), de um resgate da discriminação em função de sua identidade de gênero, hoje denominada de transfobia. Vejamos, no tópico seguinte, mais detalhadamente, como Françoise busca manter a “continuidade entre sexo, gênero, práticas sexuais e desejo, por intermédio dos quais a identidade é reconhecida e adquire efeito de substância” (ARÁN; MURTA, 2009, p. 33). Ou seja, na Cena seguinte tratar-se-á dos investimentos realizados pela personagem para a adequação de seu corpo ao gênero identificado com o intuito de conseguir inteligibilidade de gênero e social.

⁸⁰ Judith Butler critica o posicionamento de teóricas feministas como Marilyn Frye e Janice Raymond, porque sustentam o travestimento como ofensivo para as mulheres e o veem como uma imitação baseada no ridículo. De acordo com Butler, Raymond, em particular, “afirma que nas práticas travestis e transexuais as mulheres são o objeto de ódio e de apropriação, além de afirmar que não há nada de respeitável e edificante nesse tipo de identificação. Por outro lado, nesse raciocínio teórico, o lesbianismo não é mais que o deslocamento e a apropriação dos homens e, portanto, é fundamentalmente uma questão de odiar os homens, de misandria” (BUTLER, 2002a, pp. 186-187, tradução minha).

CENA II

Um corpo nômade pode alcançar inteligibilidade social?

Assim como as superfícies corporais são impostas como o natural, elas podem tornar-se o lugar de uma performance dissonante e desnaturalizada, que revela o *status* performativo do próprio natural. [JUDITH BUTLER. *Problemas de gênero*.]

Nós ficamos mais autênticas quanto mais nos parecemos com o que sonhamos que somos. [PEDRO ALMODÓVAR. Agradado em *Tudo sobre minha mãe*.]

Se a trajetória de Françoise mostra o quanto as travestis e transexuais desconstroem a ilusão de um eu permanentemente marcado pelo sistema binário de gênero; então, não há como negar que são essas vidas precárias que nos falam, paradoxalmente, da precariedade das identidades e da ficção do sujeito como um bloco monolítico. Contudo, ainda que questionem o sistema binário, desnaturalizem identidades de gênero e sexual, esses sujeitos conseguem modificar um conjunto de normas? Judith Butler nos responde:

Isto de “ser homem” ou “ser mulher” são questões internamente instáveis. Estão sempre assediadas pela ambivalência precisamente porque toda identificação tem um custo, a perda de algum outro conjunto de identificações, a aproximação forçada a uma norma que a pessoa nunca escolhe, uma norma que nos escolhe, mas que nós ocupamos, invertemos e resignificamos, já que a norma nunca consegue determinar-nos por completo (BUTLER, 2002a, p. 186, tradução minha)⁸¹.

É possível notar que Butler rechaça a crença de que existe um núcleo psicológico íntegro e, por consequência, uma identidade coerente e verdadeira que se adquire por meio da assunção de um sexo. Na verdade, coexistem, na constituição dos sujeitos, orientações,

⁸¹ “Esto de “ser hombre” o “ser mujer” son cuestiones internamente inestables. Están siempre acosadas por la ambivalencia precisamente porque toda identificación tiene un costo, la pérdida de algún otro conjunto de identificaciones, la aproximación forzada a una norma que uno nunca elige, una norma que nos elige, pero que nosotros ocupamos, invertemos y resignificamos, puesto que la norma nunca logra determinarnos por completo” (BUTLER, 2002a, p. 186).

atitudes e sentimentos muitas vezes contraditórios. Logo, se toda identificação é sempre um processo ambivalente, é preciso considerar que qualquer sujeito pode ressignificar ou inverter normas de gênero, além de não se encontrar limitado totalmente às práticas sexuais impostas pela matriz heteronormativa.

Consequentemente, ainda que se nasça com o sexo biológico masculino e, justamente por isso, o sujeito venha a ser enquadrado como parte constituinte do gênero masculino, sabe-se que nem a biologia nem os dispositivos regulatórios são capazes de nos definir por completo. Françoise, por exemplo, nos prova que normas podem ser ressignificadas a todo o tempo, não obstante ter de lidar com estratégias que trabalhem constantemente para fazê-la reiterar a ordem compulsória sexo-gênero-desejo.

Importa enfatizar também que se assumir como ambiguidade no seio do binarismo de gênero é uma poderosa estratégia política para se questionar a identidade como algo fixo, inalterável e unitário. Além disso, a personagem santareniana rasura a convicção de que é no corpo biológico, organizado em torno do sistema binário, que se encontram os destinos dos sujeitos. Sua potência, nesse sentido, encontra-se nas possibilidades daquilo que há de vir, de acontecer no futuro, o que fissa a noção de destino como “tudo que é determinado pela providência ou pelas leis naturais” (HOUAISS, 2009, *on-line*), portanto, preestabelecido. Deslocar-se para além das fronteiras, refazendo-se continuamente: eis o itinerário desse corpo híbrido santareniano.

Antes, contudo, cabe pensar brevemente o ato de nomear o sujeito por outra perspectiva, que não apenas aquela que o vê como interpelação iniciadora de gênero, porque, afinal, se eu fui nomeada como Solange ao nascer, este nome me define? Produzirá, com o tempo, aquilo que nomeia? Determina o que serei, o que experimentarei e como gozarei? Poder-se-ia responder que um nome não define minha identidade de gênero nem a forma como viverei minha sexualidade. No entanto, o fato de ter sido enquadrada no gênero feminino, desde meu nascimento, também por meio da nomeação, cria uma série de expectativas para meu corpo. Por conseguinte, o nome não é apenas mais um penduricalho que se agrega à constituição dos sujeitos. Pelo contrário, é um dos atos performativos, dentro de um conjunto enorme de dispositivos regulatórios, que nos impulsionam a uma posição sexuada dentro da linguagem.

Por outro lado, se homens e mulheres são categorias vazias, como afirma Scott (1991)⁸², ou, como prefiro, folhas-corpos-em-branco à espera de inscrições culturais, é

⁸² “Só podemos escrever a história desse processo se reconhecermos que homem e mulher são ao mesmo tempo categorias vazias e transbordantes; vazias porque elas não têm nenhum significado definitivo e transcendente;

possível dizer que, ao mesmo tempo em que somos coagidos a sê-los, também podemos reescrever a dinâmica que nos constitui como sujeitos. Decerto, assumir-se como Françoise não pode ser visto simplesmente como a construção de uma figura ficcional, como o faz, por exemplo, a *drag queen*. Pelo contrário, a repulsa da personagem santareniana a seu nome deve-se à consciência de que havia uma descontinuidade entre seu corpo e sua subjetividade, como pode ser observado na passagem abaixo:

FRANÇOISE: [...] Porque, para todos os efeitos, enquanto eu não for operada, sou um cidadão do sexo masculino (*careta de repugnação*). Está assim no bilhete de identidade, no registro civil, no registro criminal, nos avisos dos impostos...! Estou constantemente a ser traumatizada com um nome horroroso – Francisco, Francisco Caetano! – que é, infelizmente, o meu verdadeiro nome. Claro, que isto é só nos papéis; porque na vida, nos contatos pessoais, toda a gente me conhece por Françoise! [...] Mas, enfim, oficialmente, sou Francisco (*careta*). [...] (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 172).

Se o nome de batismo a aprisiona numa identidade imposta antecipadamente, fica claro que o aceitar torna-se uma negação de si no que há de mais singular. Por isso, se, conforme aponta Pierre Bourdieu (2007), o ato de nomear tem, em si mesmo, o efeito de criar, a adoção de um nome de mulher equivale a viver na linguagem a condição feminina, assim como proceder com o apagamento de marcadores da masculinidade. Em *A confissão*, Françoise ainda cita Dominique e Marlene, duas personagens trans que adotaram nomes tidos como femininos e significativos para suas experiências identitárias⁸³. No caso dos homens trans, o filme *Meninos não choram* (PEIRCE, 1999) também traz um excelente exemplo para a discussão, uma vez que a personagem Teena Brendon (Hilary Swank) passa a adotar o nome Brandon Teena, além de se vestir e se comportar de acordo com o modelo masculino heterossexual, como estratégias de reivindicação da identidade masculina.

Não se pode duvidar, contudo, que o que move sujeitos como Françoise e Brandon Teena é o desejo de encontrar um plano de significação para fugir da abjeção. Por isso, se, por um lado, buscam criar para si imagens glamourizadas de mulher ou masculinizadas; por outro lado, “não há um heroísmo desconstrutivista ou denunciata nessas ‘escolhas’, mas um

transbordantes porque, mesmo quando parecem fixadas, elas contêm ainda dentro delas definições alternativas negadas ou suprimidas” (SCOTT, 1991, p. 21).

⁸³ Importa lembrar que o processo para o reconhecimento do novo nome e a retificação dos documentos de travestis e transexuais, em Portugal, não é tão simples, porque, assim como no Brasil, não há legislação específica sobre transexualidade. De acordo com Documento elaborado em conjunto pelo Grupo de Intervenção Política (GIP) e Grupo de Intervenção e Reflexão sobre Transexualidade (GRIT) da Associação ILGA Portugal, “as pessoas transexuais veem-se obrigadas a recorrer aos tribunais para poder mudar o registo do sexo e nome, sujeitando-se à decisão discricionária de um juiz, uma vez que é utilizada a figura jurídica que permite ao juiz decidir conforme o faria se estivesse a legislar sobre a matéria” (2008, p. 10).

assujeitamento às normas na expectativa de se fazer coerente” (MISKOLCI; PELÚCIO, 2007, p. 262). Assim, a adoção de um novo nome torna-se um dos meios para se aproximar do gênero identificado, ao mesmo tempo em que se assujeitam a marcações que delimitam as experiências de gênero entre masculinas e femininas. Contudo, é preciso considerar o que nos diz uma das personagens do documentário *Questões de gênero*: “poder usar o nome desejado é como ter o direito de ir e vir” (NAJAR, 2009). Ou melhor, é ter o direito de adequar-se à sua constituição emocional e psicológica, independente do corpo e das formas que escolhe para viver sua sexualidade.

Em busca de uma imagem feminina, adotando, inclusive, nomes de mulheres, figuras como Françoise investem também na reelaboração corporal e nas repetições de características culturais do grupo com o qual se identifica. Por isso, faz-se necessário pensar a apropriação de outras marcas de feminilidade – as vestimentas e acessórios que cobrem o corpo-sexuado –, às quais antecedem, de forma geral, o uso de hormônios e/ou cirurgias (BENTO, 2006). No entanto, não obstante “nossa era está marcada pelo fenômeno da ‘hibridização de gênero’, ou melhor, pelo gradual apagamento das diferenças entre os sexos na moda, na aparência corporal, no penteado e no comportamento em geral”, como enfatiza Rosi Braidotti (2004, p. 142)⁸⁴; no contexto sócio-histórico santareniano pregava-se que a roupa e o sujeito deveriam estar intimamente conectados, sendo um a expressão do outro, porque às roupas também são atribuídos gêneros.

Toda regra, contudo, pode ser posta em xeque e ressignificada, independente dos dispositivos regulatórios que cerceiam os sujeitos e suas práticas cotidianas. Por consequência, visando a promover o apagamento de Francisco e ser reconhecida socialmente como mulher, a personagem se produz diariamente com roupas comuns ao gênero feminino. Retomemos a rubrica que a descreve quando chega à Igreja – “*Aproxima-se Françoise, La Belle Françoise: travesti loiro, vestido de negro e roxo, com o exagero habitual de maquilagem, rendas, veludos e cetins*” (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 169) –, para observar como a agência da personagem sobre o que cobre seu corpo, ainda que não possua o poder de modificar o sistema de gênero, deixa claro que

o sentido que se atribui às roupas e aos acessórios liga-se a um campo mais amplo de significados que extrapola a ideia de um ‘gosto pessoal’, vinculando-se às normas de gênero que estabelecem determinadas formas de

⁸⁴ “[...] nuestra era está signada por el fenómeno de la ‘hibridización del género’, es decir por la gradual borradura de las diferencias entre los sexos en la moda, en la apariencia corporal, en el peinado y en el comportamiento en general” (BRAIDOTTI, 2004, p. 142).

cobrir os corpos-sexuados. As roupas não cumprem exclusivamente um papel funcional (BENTO, 2006, pp. 162-163).

Pelo contrário, as vestimentas sinalizam para escolhas e exclusões, além de apontar o nível de feminilidade em que se encontra Françoise. Nesse aspecto, ainda que travestis e transexuais “subvertam inteiramente a distinção entre os espaços psíquicos interno e externo”, não se pode dizer que a personagem santareniana pretenda achincalhar “efetivamente o modelo expressivo de gênero”, mesmo que problematize “a ideia de uma verdadeira identidade de gênero” (BUTLER, 2013, p. 195). A meu ver, a aparência externa é, para Françoise, um meio estruturador de suas performances que pode vir a possibilitar sua transgressão e/ou inclusão no sistema binário de gênero. Ademais, se promove a desnaturalização ao mesmo tempo em que mobiliza os marcadores de gênero tradicionais, é porque não há outra forma de se materializar em sua singularidade.

Chama a atenção também o final da rubrica que apresenta Françoise – “*com o exagero habitual de maquilagem, rendas, veludos e cetins*” – porque parece que Santareno sinaliza para sua dificuldade em encontrar um “ponto de equilíbrio” na composição estética do gênero com o qual a personagem se autoidentifica. Este elemento, consoante Berenice Bento, é fulcral no universo trans, porque

[...] entrar no mundo do gênero escolhido e encontrar um “ponto de equilíbrio” na composição de um estilo é uma tarefa que exige observação e critérios. Algumas vezes, este processo é lento. Quando saber que não está “demais”, que são muitos acessórios? Como combinar as cores das roupas com o sapato? Qual a roupa apropriada para cada ocasião? Qual o estilo que permitirá ser reconhecida/o como mulher/homem? (BENTO, 2006, p. 171).

Se, por um lado, sua vontade de se passar por uma mulher trans apoderada do corpo que deseja é perceptível em todo o texto santareniano, por outro, aquela rubrica enfatiza que Françoise não é discreta na forma de se maquiar nem nas escolhas das roupas que cobrem seu corpo, como se houvesse uma única forma de vivenciar a feminilidade ou como se ela não adotasse os critérios adequados e necessários para sua permanência no mundo feminino. Se os sujeitos que aceitam sua identidade de gênero normativa não se fecham num único modo de ser e viver a feminilidade/masculinidade, por que à travesti ou à transexual ordena-se que se evite o excesso ou que seja criteriosa em suas escolhas?

Nessa perspectiva, a atuação da personagem permite também que a noção de paródia de gênero seja problematizada. Entretanto, importa, de antemão, esclarecer que em *Problemas*

de gênero, ao tratar da repetição dos construtos heterossexuais nas culturas sexuais gays, Butler salienta que “a repetição imitativa do ‘original’ [...] revela que o original nada mais é do que a paródia da ideia do natural e do original” (BUTLER, 2013, p. 57). Crucialmente, é importante frisar que a paródia de gênero de que trata Butler não pressupõe a existência de um original que está sendo parodiado, tampouco a agência voluntária de um “eu”, posto que revela os sujeitos sociais como construções condicionadas pela matriz heterossexual, por meio de códigos linguísticos e representações culturais (DE LAURETIS, 1994). Por isso, ao comparar Françoise com as *drag queens*, será possível melhor compreendê-la como um sujeito em construção, que nutre, em cada gesto, o paradoxo inerente a sua condição. Sobre este aspecto, Miskolci e Pelúcio, ao tratarem da performatividade a partir de uma etnografia entre travestis, sugerem o seguinte:

ainda que desestabilizem o binarismo de sexo/gênero, [as travestis] paradoxalmente, o reforçam em seus discursos e ações. Porém, é somente pelo paradoxo que elas podem expressar seu conflito com as normas de gênero vigentes. O paradoxo é a condição de sua ação (ou agência) (MISKOLCI; PELÚCIO, 2007, p. 261).

Nesse sentido, é possível perceber que as *drag queens* encenam a paródia de gênero porque “imitam e exageram, aproximam-se, legitimam e, ao mesmo tempo, subvertem o sujeito que copia” (LOURO, 2008, p. 85). Em razão disso, ainda que realize atos performáticos relacionados ao feminino, a *drag* é uma personagem que não quer ser confundida nem ficar parecida com mulheres, tal qual o modelo hegemônico. Da mesma forma, muito mais que uma prática que dismantela a presunção heterossexual por meio do excesso, algumas performances *drags* possibilitam uma “crítica do regime unívoco do sexo, ou seja, a distinção entre a verdade ‘interna’ da feminilidade, considerada como uma disposição psíquica ou um núcleo do Eu, e a verdade ‘externa’, considerada como aparência ou representação” (BUTLER, 2002b, p. 69, tradução minha)⁸⁵. A performatividade das *drag queens*, pois, expõe as práticas regulatórias pelas quais os gêneros são construídos e forjados nos corpos para promover a reflexão sobre a inexistência de uma expressão feminina original.

Mas é possível pensar Françoise, o sujeito trans santareniano, tal qual a *drag queen*? Vejamos. A partir da exteriorização de gênero, tanto a/o *drag* quanto Françoise promovem aquela crítica ao regime unívoco do sexo de que fala Butler (2002b). Para tanto, uma de suas estratégias é o processo minucioso de montagem do corpo. Contudo, o uso de vestimentas

⁸⁵ “[...] en una crítica del régimen unívoco del sexo, un régimen dominante que considero heterosexistista: me refiero a la distinción entre la verdad “interna” de la feminidad, considerada como una disposición psíquica o un núcleo del Yo, y la verdad “externa”, considerada como apariencia o representación” (BUTLER, 2002b, p. 69).

exuberantes, muita maquiagem e acessórios – que, sem dúvida, perturbam as associações binárias sexo/gênero, sexo/performance e gênero/performance –, não deve ser visto, necessariamente, como uma falta de estilo da personagem santareniana. Na verdade, ao pretender se “passar por mulher”, ela vive sempre num processo contínuo de reconstrução de si, adequando-se a um modelo preexistente que, muitas vezes, nem as mulheres cisgêneros dão conta de sua representação ideal.

Além disso, se “a drag é, fundamentalmente, uma figura pública, isto é, uma figura que se apresenta e surge como tal no espaço público” (LOURO, 2008, p. 84), adotando, durante o dia, performances masculinas; Françoise, por sua vez, não vive como uma personagem. Pelo contrário, reivindica uma identidade de gênero; não pretende embaralhar fronteiras (ainda que o faça); nem usa, conscientemente, seu corpo como contradiscurso às normas regulatórias (ainda que seja lida dessa forma pela teoria). Por isso, a personagem santareniana – ainda que se encontre submersa em uma heterossexualidade normalizadora e não negue que o gênero imposto a ela é o masculino –, afirma que faz e fará muitos investimentos para se transformar numa mulher. Observe-se:

CONFESSOR (*tentando dominar a situação*): Bom, esteja calma. Responda-me com sinceridade. Diga só sim, ou não. É verdade que não é o que parece?
 FRANÇOISE: Sim, é verdade.
 CONFESSOR: Bom. Quer portanto dizer que não é uma mulher?
 FRANÇOISE (*sincera, angustiada*): Sou e não sou. Porque eu...
 CONFESSOR (*benzendo-se*): Ai, Minha Nossa Senhora!... Responda: é ou não é anatomicamente uma mulher?
 FRANÇOISE: Anatomicamente, não sou.
 CONFESSOR: Bom. É então um homem?
 FRANÇOISE: Anatomicamente, sou. Infelizmente. E por pouco tempo, se Deus quiser! Já tenho a operação marcada, em Londres.
 CONFESSOR: Que operação?
 FRANÇOISE (*envergonhada*): Mudança de sexo. Vão tirar-me isto e fazer uma vagina artificial. Artificial é uma maneira de dizer, porque em mim é natural, a coisa mais natural do mundo [...] (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 171).

É perceptível que as performances de Françoise possuem um potencial subversivo porque desloca “‘as noções de real’ (como verdade) e ‘fictício’ (como mentira)”, instalando a dúvida em quem pretende classificá-la ou enquadrá-la num dos gêneros disponíveis. Com isso, ao mesmo tempo em que o Confessor reduz o gênero à aparência superficial, porque reconhece em Françoise padrões e referenciais culturais, ele se assusta ao perceber que as vestimentas e “o corpo já não [eram] rotas seguras para posicionar os sujeitos no mundo polarizado dos gêneros” (BENTO, 2006, p. 108). Na verdade, o corpo e seus contornos,

marcados por códigos específicos de coerência cultural e sexual, tornam-se, em *A confissão*, o campo da instabilidade.

Sônia Weidner Maluf esclarece que, nessa busca pela perfeição, a tensão é recorrente para a maioria dos sujeitos transexuais: “dá-se pelo conflito entre ocultamento e descoberta que se fundamenta em outra tensão: ou se é homem ou se é mulher, e a prova [será sempre] o corpo anatômico, substantivo, objetificado” (MALUF, 2002, p. 145). No caso de Françoise não é diferente, uma vez que o fato de ser anatomicamente homem, investindo cotidianamente na desconstrução desse ponto de origem, aprimorando gestos, afinando traços e submetendo-se às normas preestabelecidas; e, concomitante a tudo isso, ainda ter de viver apreensiva com a aprovação daqueles que não admitem a ambiguidade e o trânsito entre os gêneros –, se torna a maior tensão vivida pela personagem santareniana.

Nesse sentido, tal tensão, aliada à angústia que a define naquela cena, nos leva a questionar como Françoise poderia explicar seu sofrimento e se fazer compreender num mundo regido por binarismos, por uma heterossexualidade compulsória e seus acirrados defensores? Como fazê-los entender que o incoerente em sua vida, naquele momento, era não ter um corpo condizente com sua subjetividade? Sem dúvidas, sentir-se, agir e viver como mulher, ainda que fosse anatomicamente homem, não era incoerente para a personagem. Era, é fato, uma forma de se reencontrar.

Essa luta constante contra a natureza e o essencialismo, entretanto, é permeada por dores e medos constantes. Prova disso é que as mulheres trans se sentem ameaçadas, não só pela sociedade e suas práticas regulatórias, mas também pela barba (pelos), por exemplo, uma vez que as lembram, a todo instante, que têm um corpo masculino. Ademais, quase todas relatam a relação incômoda com o espelho, principalmente no processo de transição, porque, ao invés da imagem desejada, podem se deparar com uma mulher masculinizada (NAJAR, 2009). Nesse sentido, entende-se o porquê de sujeitos como Françoise terem sua história de vida marcada por conflitos, principalmente porque os discursos de gênero, sociais e culturais estabelecem as fronteiras do corpo, naturalizando certos *tabus* referentes aos limites, posicionamentos e gestos que, *a priori*, deveriam defini-lo.

Nesse contexto, importa não esquecer que Judith Butler, ao problematizar a ordem compulsória sexo-gênero-desejo, enfatiza que, não obstante a suposição da estabilidade do sexo binário ser constantemente reiterada, “não decorre daí que a construção de ‘homens’ aplique-se exclusivamente a corpos masculinos, ou que o termo ‘mulheres’ interprete somente corpos femininos” (BUTLER, 2013, p. 24). Ou seja, o corpo não pressupõe identidade de gênero predefinida. Nessa perspectiva, pode-se dizer que a dúvida, entre dizer se era homem

ou mulher, só vem constituir Françoise como uma identidade em trânsito, além de apontar para um sujeito cômico de que ainda não havia lugar para seu corpo híbrido num mundo em que o sexo é marcado pelo gênero.

Ainda que não haja uma única forma de vivenciar as experiências travesti e transexual, é fato que a trajetória da personagem nos mostra que os empecilhos são incontáveis para os sujeitos que se constroem, desconstruindo um corpo, cheio de significados prévios, e um gênero imposto desde seu nascimento. Por consequência, também se reitera o paradoxo em que vivem as Françoises, já que

ao mesmo tempo em que elas desestabilizam com suas experiências o binarismo de gênero, mantêm-se submersas em uma heterossexualidade normalizadora, o que as levam a se reconhecerem como homens, mas que desejam “passar por mulher”. Isso significa mais do que estampar no corpo atributos físicos tidos como legítimos da mulher biológica, mas investir em uma educação corporal e moral que conforma um *ethos* próprio (MISKOLCI; PELÚCIO, 2007, p. 261).

No caso de *A confissão*, nota-se que Françoise se reconhece como homem apenas porque ainda possuía marcadores da dita masculinidade, dentre eles, o nome e as genitálias. Ao mesmo tempo, pode-se dizer que ela rasura a heterossexualidade normalizadora quando se enuncia como mulher, mesmo tendo um corpo meio masculino, meio feminino. Nesse aspecto, suas experiências reafirmam o que Berenice Bento considera como “uma contradição entre corpo e subjetividade” (BENTO, 2006, p. 44), que vem sendo resolvida pelo investimento no processo de rematerialização de seu novo corpo.

Para tanto, Françoise fez uso de hormônios⁸⁶ responsáveis pelo desenvolvimento de características femininas, além de aplicar injeções de parafina⁸⁷ para aumentar os seios que, consoante Bento (2006), são vistos como fonte de desejo das transexuais femininas e de repulsa dos transexuais masculinos. Se as mulheres trans buscam essa plasticidade como uma forma de se aproximar do feminino, lançando mão de recursos, muitas vezes, duvidosos; os homens trans, por sua vez, fazem de tudo para escondê-los sob coletes compressores, machucando-os e negando-os para que não sejam denunciados como uma “farsa” ou por

⁸⁶ De acordo com Bento, “a terapia hormonal é fundamental para modificar as características secundárias do corpo. São administrados androgênios para os transexuais masculinos e progesterona ou estrogênio para as transexuais femininas, em quantidades variadas” (BENTO, 2006, p. 49),

⁸⁷ Importa lembrar que a automedicação é uma forma de os sujeitos *trans* burlarem, de diferentes maneiras, a burocracia, os protocolos e as dificuldades encontradas no processo de readequação de seus corpos. Em contrapartida, colocam em risco a própria saúde, visto que substâncias como silicone líquido, parafina, vaselina e hidrogel, obtidos no “mercado negro”, para aumentar o volume dos seios, quadril e nádegas, podem causar lacerações e até mesmo a perda dos membros do corpo (LIMA, 2014). Para melhor compreender tais práticas e suas consequências, sugiro o documentário *A bombadeira, a dor da beleza*, longa de estreia do diretor baiano Luis Carlos de Alencar.

medo de sofrer represálias. Em razão disso, percebe-se que, não obstante a constante recriação de si, o projeto de construção dos novos corpos encontra-se limitado pelos imperativos heterossexuais: vagina-seios-mulher; pênis-homem. Ainda assim, nos deparamos com corpos que não se cansam de ser nômades, como nos diz Rosi Braidotti (2004) e Larissa Pelúcio (2009).

Nesse sentido, nota-se que a personagem santareniana rejeita seu corpo, porque acredita que é “donde os principais signos corporais que localizam os sujeitos no mundo, as genitálias, são as causas de excluí-la do mundo visível dos gêneros” (BENTO, 2002, pp. 72-73)⁸⁸. Por isso, se a parte do corpo que causa repulsa ao homem trans é o seio; para Françoise, o órgão genital masculino é seu maior problema, porque acredita que mulher e pênis não condizem. Com isso, reitera também que os sujeitos podem ser aquilo que as novas/velhas genitálias informam. Logo, em razão de lidar com um sistema que prega a coerência entre corpo, gênero e sexualidade, parece que, guardadas todas as proporções, é essa mesma coerência que é perseguida por Françoise, figura que, paradoxalmente, fatura e problematiza as normas de gênero.

Outro aspecto importante, presente no trecho supracitado de *A confissão*, é o uso do pronome demonstrativo “isto”, usado pela personagem para se referir ao pênis, o que expõe sua rejeição a uma parte de seu corpo que delimita as possibilidades de vivenciar o gênero “mulher”. Por isso, mais do que dar vida através de um ato linguístico (AUSTIN, 1990), a palavra “pênis” parece promover o retorno de Françoise a uma categoria que despreza, reforçando ainda mais a crise em que vive. Se o pênis é o marcador sexual que a impossibilita de assumir o feminino, então essa parte de seu corpo deve ser extirpada. Em seu lugar, fabricarão uma vagina, ou seja, aquilo que ela acredita que afirmará sua corporalidade como veículo e sentido da experiência. Ou de modo mais material possível, o retoque final para que o corpo fique com a aparência do que deseja ser. Sim, o corpo é um signo cultural. E na nossa cultura a presença da vagina ou do pênis pressupõe um sexo e um gênero.

No entanto, ao explicitar que “artificial é uma maneira de dizer, porque em mim é natural, a coisa mais natural do mundo [...]” (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 171), Françoise rompe com a oposição entre falso e verdadeiro, revelando que o “natural” em seu corpo era justamente a intervenção, ou melhor, o processo de transformação a que vinha se submetendo.

⁸⁸ Berenice Bento, em sua pesquisa, entra “en contacto con historias de vida marcadas por conflictos, por no saber quién se es, por no reconocerse delante del espejo vivenciando un proceso de construcción de una auto imagen marcada por la abyección a su propio cuerpo, donde los principales signos corporales que localizan los sujetos en el mundo, los genitales, son las causas de sacarles del mundo visible de los géneros” (BENTO, 2002, pp. 72-73).

Nessa perspectiva, mesmo que ainda não tenha alcançado o corpo desejado, pode-se dizer que Françoise “habita um corpo pós-humano, isto é, um corpo reconstruído artificialmente, [...] que se distancia da essência biológica; se trata de uma encruzilhada de forças intensivas, de uma superfície donde se inscrevem os códigos sociais” (BRAIDOTTI, 2004, p. 111, tradução minha)⁸⁹. O posicionamento da personagem, além da noção de corpo pós-humano, remete, inevitavelmente, ao monólogo da personagem Agrado, do filme *Tudo sobre minha mãe* (1999), de Pedro Almodóvar, uma vez que ela também problematiza a noção de autenticidade dos gêneros⁹⁰. Veja-se:

Chamam-me de Agrado porque, a vida inteira, só pretendi tornar a vida dos outros agradável. Além de agradável, sou muito autêntica. Olhem só que corpo. Tudo feito sob medida. Olhos amendoados: 80 mil. Nariz: 200 mil. Jogados no lixo, no ano seguinte ficou assim depois de outra surra. Sei que me dá muita personalidade, mas, se soubesse antes, não mexeria nele. Continuo. Peitos: dois, porque não sou nenhum monstro. 70 mil cada um, mas eles já estão amortizados. Silicone em lábios, testa, nas maçãs do rosto, quadris e bunda. O litro custa 100 mil. Calculem vocês, porque eu já perdi as contas. Redução de mandíbula: 75 mil. Depilação definitiva a laser, porque as mulheres também vêm dos macacos, tanto ou até mais que os homens. 60 mil por sessão. Dependendo de quanto cabeluda se é. O normal é entre duas a quatro sessões. Mas, se é uma diva do flamenco, precisará de mais, claro. Bem, como eu estava dizendo, sai muito caro ser autêntica. E, nestas coisas, não se deve ser avarenta, porque se é mais autêntica quanto mais se parece com o que sonhou para si mesma [...]. Tudo o que tenho de verdadeiro são meus sentimentos e os litros de silicone que me pesam toneladas (ALMODÓVAR, 1999).

No que se refere ao processo de construção do corpo a que Agrado e Françoise se submetem, é possível perceber que os cortes físicos e os investimentos corporais também podem ser simbólicos, uma vez que muitas mulheres trans acreditam que eliminarão signos corporais que as denunciam como membros do gênero masculino. No entanto, há dois aspectos que diferenciam as personagens: o fato de Agrado não buscar o ocultamento de uma identidade transgênero, exibindo seu corpo exatamente pelo o que ele é – transformado, fabricado e sempre inacabado (MALUF, 2002), nem tampouco desejar realizar a cirurgia de transgenitação. Por isso, Sônia Weidner Maluf enfatiza que a personagem de Almodóvar “revela que a autenticidade de seu corpo estaria no processo que o fabricou; revela que o autêntico nela é justamente produto de sua criação, da intervenção de seu desejo” (Ibidem, p. 4). Françoise, por sua vez, deseja alterar sua anatomia de forma definitiva, por meio da

⁸⁹ “[...] habitan un cuerpo posthumano, esto es, un cuerpo reconstruído artificialmente. [...] el cuerpo en cuestión dista mucho de ser una esencia biológica; se trata de una encrucijada de fuerzas intensivas, de una superficie donde se inscriben los códigos sociales” (BRAIDOTTI, 2004, p. 111).

⁹⁰ Para um melhor entendimento da temática no filme de Almodóvar, ver Maluf (2002).

cirurgia, posto que acredita que este investimento a levará ao encontro de uma categoria (mulher) com a qual poderá falar de si, além de conseguir inteligibilidade de gênero e o respeito da sociedade.

Reivindicar a vagina, portanto, é requerer o direito àquilo que ela acredita estruturar a identidade transexual, já que reitera a genitália como a porção corporal que define o que é ser mulher. De outro modo, tal qual um sujeito à deriva, importa ver também que a personagem santareniana, ao desejar atingir outra corporalidade, desvela a fictícia unidade universal no que tange à construção das identidades feminina e masculina. Dessa forma, Françoise reitera também o fato de “o sujeito ser múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido” (DE LAURETIS, 1994, p. 208). Em consequência, ao longo da fronteira, o ilícito se refaz para implodir “os blocos monolíticos ‘homem/mulher’, cedendo lugar a uma multiplicidade de possibilidades de construir novos significados para a experiência de gênero” (BENTO, 2002, pp. 73-74)⁹¹. Eis o sujeito singular, educado na infância para ser homem, que se assume como travesti, porém busca a transexualidade para se tornar mulher.

Tais deslocamentos promovidos pelo processo de criação como mulher trans, em busca da harmonização entre seu corpo e o gênero autoidentificado, nos permite ver que a personagem vem reestruturando sua identidade, saindo de um polo da matriz heterossexual – ser homem – para o outro – ser mulher – em busca de seu objetivo de feminilização absoluta (VALENTIM, 2011; SANTANA, 2014). Com isso, parece que a paródia de gênero, em *A confissão*, não se configura como “uma forma de rechaço, mas, muito mais, como a afirmação de um sujeito não essencializado, isto é, não sustentado na ideia de ‘natureza’ humana [ou masculina], mas que, no entanto, é capaz de ações éticas e morais” (BRAIDOTTI, 2004, p. 114, tradução minha)⁹². Logo, a paródia empreendida por Françoise ao mesmo tempo em que endossa a matriz cultural heteronormativa, também é potencialmente política porque subverte os códigos dominantes.

O processo de rematerialização dos corpos e, por consequência, de construção de uma nova identidade, contudo, é muito complexo. Prova disso é que, em virtude de não se enquadrar no sistema de hábitos sociais nem se adequar às demandas formuladas pela sociedade para os sujeitos considerados viáveis, muitas mulheres trans – vide a modelo Lea

⁹¹ “[...] los bloques monolíticos de “mujer/hombre” ceden lugar para una multiplicidad de posibilidades de construir nuevos significados para la experiencia de género” (BENTO, 2002, pp. 73-74.)

⁹² Para Rosi Braidotti, a prática da paródia “no es una forma de rechazo sino, más bien, la afirmación de un sujeto no esencializado, vale decir ya no sustentado en la idea de “naturaleza” humana o femenina, pero capaz, no obstante, de acciones éticas y morales” ((BRAIDOTTI, 2004, p. 114).

T.⁹³ e alguns sujeitos do documentário *Questões de gênero* – afirmam que acreditavam que a cirurgia de redesignação sexual iria resolver todos os seus problemas. No entanto, ainda que se trate da “[...] possibilidade concreta de se reconhecer no corpo, de agregar humanidade a corpos que são interpretados como impossíveis de existir pelas normas de gênero (BENTO, 2008, p. 64), a eficácia da cirurgia é questionada porque o acesso à masculinidade ou à feminilidade (e a todos seus direitos sociais) não está, de fato, garantido pela existência de um pênis ou uma vagina. Tanto é assim que, após o procedimento cirúrgico, algumas mulheres trans percebem que a cirurgia soluciona apenas um aspecto de seu corpo, uma vez que o preconceito continua vigorando, ainda que por outras estratégias.

Transformar a vagina num pênis, é fato, não impede que seus corpos continuem sendo vistos como corpos abjetos, além de não evitar que sejam censurados e afetados por atos de violências simbólica, física e psicológica. No caso santareniano, se a personagem vive o dilema de ser prisioneira de um corpo que não reconhece como seu; tampouco os outros reconhecem esse corpo, em processo de fabricação, como pertencente ao gênero feminino, uma vez que destoa da ilusão de unidade. Prova disso é que Françoise, devido à discriminação vivenciada cotidianamente, se define da seguinte forma:

FRANÇOISE: [...] Um travesti é uma massa de batom, rímel, nádegas e mamas... postiças. Diga-me Padre, o que acontece a um preto numa terra de brancos que não gostam de pretos? Claro, o pobre do homem só pensa na cor da sua pele. Muito mais do que os brancos. É normal ser-se branco, nessa tal terra. É o mesmo com os travestis. [...] (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 180).

Em virtude de viver cerceada por discursos que a marginalizam, para assegurar a hegemonia heterossexual, Françoise localiza em si a explicação para suas dores: o fato de ter, inscritos em seu corpo, elementos postiços, ou seja, considerados artificiais e falsos pelo sistema binário de gênero. A materialização de seu corpo – uma massa de batom, rímel, nádegas e mamas postiças –, portanto, não governada pela “autenticidade” de gênero, nos leva a ver que é o corpo viável que produz o corpo abjeto e vice-versa. Como a produção do abjeto não se esgota em Françoise, a personagem ainda recupera outro exemplo do que pode ser considerado a abjeção do corpo: os afrodescendentes.

Não é por acaso que Jeffrey Jerome Cohen afirma que “a raça tem sido, da Época Clássica ao século XX, um catalisador quase tão poderoso para a criação de monstros quanto a cultura, o gênero e a sexualidade” (COHEN, 2000, p. 36). Com isso, a personagem

⁹³ Lea T. é o nome artístico de Leandra Medeiros Cerezo, estilista e modelo transexual brasileira que se tornou famosa na Europa como uma das estrelas da campanha da grife francesa Givenchy, em 2010. Sua cirurgia para mudança de sexo foi realizada em 2012, na Tailândia.

santareniana alude, além da categoria sexo, a outro tipo de “operação de redução que toma uma parte pelo todo, uma parte (a cor, o sexo) pela qual tem que passar todo um grupo como se fosse um filtro” (WITTIG, 2006, p. 28, tradução minha)⁹⁴. Eis modos pelos quais, durante muito tempo e ainda hoje, produz(iu)-se corpos e vidas que não importam, sempre lançados ao domínio da marginalidade.

O desejo de enquadramento de Françoise poderia nos deixar, portanto, numa encruzilhada porque, se de um lado, ela se constitui num sujeito singular; de outro, busca a inteligibilidade, ou seja, as condições de reconhecimento como pertencente ao gênero feminino. Berenice Bento, nesse sentido, é categórica quando inquire:

[...] porque exigir das pessoas que vivem a experiência transexual que sejam subversivas, quando também compartilham sistemas simbólicos socialmente significativos para os gêneros? Será que a própria experiência já não leva em si um componente subversivo, na medida em que desnaturaliza a identidade de gênero? (BENTO, 2002, p. 84).

Não há como negar que a transgressão é inerente a Françoise, porque ela rasura a legitimidade das normas regulatórias, destronando-as com seu corpo nômade e com o trânsito intrínseco à sua identidade. No entanto, ainda que a paródia de gênero, no caso da performatividade de Françoise, não pretenda gerar o riso como um dos seus efeitos, ele pode vir à tona a depender da audiência. Se nos deslocamos para o campo da recepção, é possível flagrar, sob o olhar de uma sociedade heteronormativa, o que a presença de Françoise pode provocar: o riso sarcástico, destruidor e de zombaria. Diante disso, questiona-se: Françoise quer ser a imprópria? Quer ridicularizar e rechaçar, tal qual o/a *drag*, o que imita? Ou investe para se tornar uma “mulher”?

Importa também frisar que, nos estudos de Butler, há uma potencial dificuldade em distinguir entre paródia subversiva e paródia corriqueira (SALIH, 2012), o que possibilita pensar Françoise, mais uma vez, como entre-lugar. Assim, por mais investimento que fizesse no processo de construção da identidade trans, a personagem parece ter consciência de que não será possível eliminar algumas características masculinas, “porque se constitui em um constante fluir entre esses polos” (BENEDETTI, 2005, p. 96). Logo, ao se apropriar das normas (subvertendo-as, conseqüentemente), Françoise nos mostra como ela é, ao mesmo tempo, apropriação e subversão, ou melhor, uma ambivalência atrelada a uma tensão que não

⁹⁴ “[...] operación de reducción, como en el caso de los esclavos negros, tomando una parte por el todo, una parte (el color, el sexo) por la cual tiene que pasar todo un grupo humano como a través de un filtro” (WITTIG, 2006, p. 28).

se pode resolver tão facilmente. Por isso, nos deparamos, é fato, com um sujeito singular que, além de privar “a cultura hegemônica da reivindicação de identidades de gênero naturalizadas ou essencializadas” (BUTLER, 2013, p. 197), mostra-se paradoxal porque acredita, contra todas suas experiências, que alcançará um modelo de gênero coerente.

É preciso considerar, contudo, que ao buscar a autenticidade, incorporando as normas e se aproximando de uma representação dos ideais do sistema binário, a ponto de o artifício da imitação das normas não conseguir ser lido como tal (BUTLER, 2002a), Françoise almeja ser reconhecida socialmente como membro do gênero identificado. Quer ser crível, na verdade. Nesse sentido, importa lembrar também que “acentuar nos corpos e performances públicas traços considerados característicos de cada gênero seria uma forma de assegurar sua inteligibilidade e, portanto, sua humanidade” (PELÚCIO, 2009, p. 87). Entretanto, mais uma vez, outros questionamentos irrompem: afinal, como a busca por um *ideal fantástico* pode ser bem-sucedida? Como é possível assegurar sua inteligibilidade de gênero num espaço normativo regido por princípios religiosos?

Pensando também nessas questões, no tópico seguinte, tentar-se-á ainda problematizar a relação entre gênero, sexualidade e religião, por meio do embate final entre o Confessor (princípios normativos religiosos) e Françoise (sujeito em trânsito). Se de um lado, o dramaturgo tenta rasurar a prática da confissão e sua produção de verdades; de outro, também nos parece possível que Santareno esteja falando, por meio de Françoise, da diferença como terreno de luta política. As armas: a performatividade discursiva (juntamente com a de gênero) e o caráter transgressivo de sua experiência identitária. Nesse sentido, a performatividade pode ser bastante útil para se pensar também como os atos discursivos são realizados pelo corpo que fala, visando o estabelecimento, criação, recriação e eventual subversão de relações de poder. Assim, é possível que os diálogos em que Françoise atua (como materialidade textual) venham a se configurar como uma espécie de palco de negociações, em um embate entre técnicas micro e macro-políticas.

Importa lembrar também que a relação entre sexualidade e religião na dramaturgia de Bernardo Santareno é sempre conflituosa, vide *O pecado de João Agonia*. No entanto, o embate final de *A confissão* pede um olhar atento, porque é justamente por viver num momento pós-revolucionário que Françoise pode emergir e falar, questionando valores, desconstruindo verdades e reivindicando direitos dos sujeitos trans, não obstante, 40 anos depois de *A confissão*, muitos ainda não terem sido conquistados. Logo, esse foco de análise também estará intimamente ligado ao tecido social, às regras e valores da sociedade portuguesa.

Ademais, arrisco a dizer que ter em perspectiva como as questões de gênero e de diversidade sexual eram discutidas na sociedade lusitana da época em que Santareno escreveu *A confissão* torna-se importante para pensarmos Françoise como sujeito *queer*, ainda que naquele momento nem se vislumbrasse tal teoria, tal reversão e desconstrução de valores e verdades. Por isso, interessa também questionar as fronteiras entre a submissão ao outro e a afirmação de si tão inerente à lógica confessional, especialmente em função de uma articulação entre singularidade e assujeitamento (CUNHA, 2002, p. 1). Se atravessar fronteiras de gênero ou permanecer nelas é sempre um movimento de resistência, vejamos, pois, como a presença do subalterno em *A confissão* está atrelada a seu direito de falar, gritar e se defender, se apoderando e empoderando-se por meio de um discurso combativo e de resistência, ainda que a Revolução dos cravos não tenha contemplado seus direitos e lutas.

CENA III

Da diferença como terreno de luta política

Desculpa a linguagem, Padre, mas a verdade, às vezes é obscena. [BERNARDO SANTARENO. *A confissão.*]

Eis a resposta rebelde de Caim, perante a tentativa de sedução divina: “Hipócrita! Não me compras com as tuas escorregadias palavras de perdão... Vou-me embora, sim! Pode ser que tenha filhos! Pode ser que seja feliz! Que te perdoe, que chame por ti! Mas não há-de ser onde tu quiseres! Vou-me embora, mas não pela tua ponte! Não quero nada do que te pertence, não aceito nada do que me ofereces! Vou para onde a minha vontade me levar”. [JORGE DE SENA. *Caim.*]

Em sua aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 1970, Michel Foucault analisa os modos pelos quais a produção do discurso é controlada, delimitada e organizada nas sociedades ocidentais, apontando que, ao institucionalizá-la, conferem-lhe poderes de exclusão e de interdição. No que tange às proibições, especificamente, o filósofo francês aponta três tipos que se entrecruzam, constituindo uma grade complexa: tabu do objeto (não se tem o direito de dizer tudo); ritual da circunstância (não se pode falar tudo em qualquer circunstância) e direito privilegiado do sujeito que fala (já que não é qualquer um que pode falar de qualquer coisa) (FOUCAULT, 1999).

Guacira Lopes Louro, por sua vez, enfatiza que “em nossa sociedade, devido à hegemonia branca, masculina, heterossexual e cristã, têm sido nomeados e nomeadas como diferentes aqueles e aquelas que não compartilham desses atributos” (LOURO, 1997, pp. 49-50). Se aquela é a identidade referência, por conseguinte, os “outros” – negros/as, mulheres, lésbicas, gays, transexuais, travestis etc. –, não terão direito a um discurso, nem poderão falar a qualquer momento sobre todos os assuntos, tal qual enfatiza M. Foucault.

Reiterado tanto por instituições quanto por suas práticas, que visam a perpetuar regras de conduta, limites para o desejo e para o prazer, o sistema heteronormativo busca também controlar e moldar a produção discursiva em nossa sociedade. Nesse sentido, Foucault enfatiza ainda, em passagem que entrelaça sexualidade, política e discurso, que

[...] as regiões onde a grade é mais cerrada, onde os buracos negros se multiplicam, são as regiões da sexualidade e da política: como se o discurso, longe de ser esse elemento transparente ou neutro no qual a sexualidade se desarma e a política se pacifica, fosse um dos lugares onde elas exercem, de modo privilegiado, alguns de seus mais temíveis poderes. Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder (FOUCAULT, 1999, pp. 9-10).

Sexualidade e política, como sabemos, são *locus* privilegiados para o exercício de poder inerente ao discurso hegemônico, justamente porque tais áreas nos permitem apreender as formas de exclusão, limitação e apropriação discursiva em nossa sociedade. Entretanto, se é verdade que os discursos se formam, se modificam e se deslocam, independente das forças que exercem, então também é por meio discursivo que o poder, não mais compreendido como uma entidade estável e coerente, se dissemina e se transforma (FOUCAULT, 1998). Por conseguinte, não obstante as interdições sociais serem reiteradas nas relações de poder, também se produz incessantemente outras possibilidades de enunciação e de inscrição, na ordem do discurso, de sujeitos considerados inviáveis.

Ao buscar desvendar as relações entre evento discursivo e o poder que o permeia, Michel Foucault, mais uma vez, é categórico: “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo qual se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 1999, p.10). Assim, se uma das bases das lutas dos sujeitos que rasuram a heteronormatividade é o questionamento das estratégias de controle e de exclusão, resta-nos interrogar como as instituições sociais poderiam permitir que desnaturalizassem discursos que se apresentam como únicos, estabelecendo o que é aceitável e as fronteiras do abjeto? Tampouco se permite que todos falem de qualquer coisa em qualquer circunstância.

No caso de *A confissão*, é possível perceber que se as relações de poder estabelecidas, de um lado, são permeadas por verdades consolidadas pelas instituições que prezam pela heterossexualidade, dentre elas, a Igreja católica; de outro, em virtude de o poder não ser apenas coercitivo, mas também produtor de novos saberes, é possibilitado a Françoise questionar o que outrora fora tido como a verdade do sexo, dos corpos e dos gêneros. Logo, se

o discurso nomeia, classifica e delimita as formas de viver sua experiência identitária, é por meio dele também que ela poderá reescrever outras possibilidades de agenciamento.

Por outro lado, não podemos esquecer que, devido à necessidade de ordenar e regular os comportamentos dos indivíduos, as sociedades ocidentais, desde a Idade Média, darão especial atenção ao rito da confissão, uma vez que era visto como uma das técnicas capazes de incitar o sujeito a produzir a verdade do sexo. No que tange às relações de poder inerentes a esse ritual, Michel Foucault esclarece que

[...] a confissão é um ritual de discurso em que se desenrola uma relação de poder, pois não se confessa sem a presença ao menos virtual de um parceiro, que não é simplesmente o interlocutor, mas a instância que requer a confissão, impõe-na, avalia-a e intervém para julgar, punir, perdoar, consolar, reconciliar; um ritual onde a verdade é autenticada pelos obstáculos e resistências que teve de suprimir para poder manifestar-se; enfim, um ritual onde a enunciação de si, independentemente de suas consequências externas, produz em quem a articula modificações intrínsecas: inocenta-o, resgata-o, purifica-o, livra-o de suas faltas, libera-o, promete-lhe a salvação (FOUCAULT, 1988, pp. 70-71).

Em outras palavras, vê-se que os papéis do confessor e do confessado, na estrutura de poder imanente à confissão, já estão preestabelecidos: de um lado, o cristão faz o exame meticuloso de si mesmo, se enuncia, expondo suas falhas, culpas e pecados, sem omitir um que seja, além de produzir verdades que terão efeitos sobre sua subjetividade. Além de lhe restar a obediência aos princípios da Igreja, faz-se necessário também se interrogar se o motivo de seu arrependimento era a contrição ou a atrição, porque se valorizava muito mais o sentimento de arrependimento por amor a Deus do que pela feiura do pecado e pelo medo do inferno (DELUMEAU, 1991). De outro lado, há um sacerdote imputado de poder, e armado de diversas técnicas, a quem cabe ouvir, interrogar ou extorquir segredos por meio da confiança. Ao ouvi-los, os avalia, julgando-os quanto às penitências necessárias à sua absolvição e ao merecimento de perdão. Logo, nessa relação não há possibilidade de diálogo muito menos de questionamentos por parte do interrogado, seja o sacerdote apresentado sob aspectos tranquilizadores, seja incorporando seu papel de juiz confiado por Deus.

Dessa forma, utilizando uma expressão de Pierre Bourdieu (1996), pode se dizer que o ritual da confissão está inserido numa “economia de trocas de bens simbólicos”. Conseqüentemente, se uma das partes não desempenha bem seu papel, esse vínculo rompe-se, perde-se a credibilidade, o que dificultará a dimensão relacional existente na confissão. De acordo com Bourdieu, essa “economia dos bens simbólicos apoia-se na crença, a reprodução

ou a crise dessa economia baseiam-se na reprodução ou na crise da crença, isto é, na perpetuação ou na ruptura do acordo entre as estruturas mentais [...] e as estruturas objetivas” (BOURDIEU, 1996, p. 194). Nesse sentido, pode-se dizer que as relações de poder estabelecidas no confessionário funcionam como um “medidor” da reprodução ou da “crise” da crença no poder da confissão. Se todos os procedimentos forem seguidos à risca, é sinal de que esse rito ainda possui poder, contribuindo para a reprodução da crença.

No caso de *A confissão*, vê-se que é estabelecida uma relação de poder que já se inicia cheia de rasuras, porque a transgressão de Françoise é visibilizada, inclusive, em sua aparência externa. Basta revisitarmos a Bíblia, especificamente o *Antigo Testamento*, e encontraremos a apresentação externa de si como alguém pertencente ao sexo “oposto” como uma prática estigmatizada. Em Deuteronômio 22: 5, há a seguinte lei: “A mulher não se vestirá de homem, nem o homem se vestirá de mulher, porque aquele que tal faz é abominável diante do Senhor” (BÍBLIA, 2001, pp. 223-224). Ainda que se refira aos dois gêneros, Jorge Leite Jr. salienta que “o abominável aqui é a ideia de troca de papéis sociais e, conseqüentemente, troca de poder entre aqueles que seriam considerados os únicos aptos e escolhidos para comandar (homens) e aqueles que deveriam obedecer (mulheres)” (LEITE JR., 2011, p. 59). Por isso, a punição era mais severa para o homem que se travestia, porque a mulher era considerada um ser de segunda categoria.

Nesse contexto, parece-me compreensível as reações negativas do Confessor, já que se encontrava diante de uma expressão identitária considerada abominável, aos olhos da Igreja, e subversiva, pela sociedade. Entretanto, só depois de iniciado o ritual, Françoise nos avisará que foi àquela Igreja, pela primeira vez, porque acreditava que encontraria “um bom padre, muito compreensivo” (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 185), ou seja, um sacerdote doce e benevolente, cheio de amor e compaixão, que pudesse lhe possibilitar a salvação e o alívio prometido pela confissão. No entanto, apesar de performar a penitente, tentando iniciar o rito da melhor forma possível, a própria identidade trans de Françoise rasura o pacto preestabelecido entre confessor e confessada.

Assim, ao invés de acolhimento, o fato de Françoise ajoelhar-se no local destinado aos homens, trajando vestuários ditos femininos, causará espanto e despertará a incredulidade do Padre, já que ele não poderia acreditar que estava diante de um homem vestido de mulher, que se sentia, subjetivamente, como integrante do gênero feminino. Logo, se a rasura inicial empreendida pela personagem fere tanto as normas do sistema binário quanto não é adequada ao sacramento da confissão, é porque o trânsito entre os gêneros mostra-se também como uma

questão de poder entre um grupo que reitera a heteronormatividade e outro considerado desviante, sendo que este se encontra subjulgado pelos dispositivos regulatórios.

Como representante do grupo dominante, vê-se que o sacerdote se pauta numa diferenciação presente, antes de tudo, em *Gênesis*, uma vez que reitera que Deus criou o ser humano, macho e fêmea, à sua imagem e semelhança (BÍBLIA, 2001). Desse modo, falas e rubricas como “valha-me Deus”, “será possível”, “Ai, Minha Nossa Senhora” ou “benzendo-se”, dentre outras, flagrantes diante de cada enunciação de Françoise, expressam não só sua incredulidade, mas também uma das políticas do poder que busca controlar e reprimir os sujeitos, no que se refere ao sexo. Ao reduzi-lo “ao regime binário: lícito e ilícito, permitido e proibido” (FOUCAULT, 1988, p. 93), condena-se a personagem santareniana, previamente, por transgredir normas seculares, fissurando um padrão tido como universal. Ora, é óbvio que o representante do cristianismo, herdeiro da tradição judaico-cristã, reafirmaria como “naturais” apenas as performances de gênero e a sexualidade quando voltadas para a consolidação da heteronormatividade e seus princípios.

Nessa perspectiva, a personagem santareniana, por si só, já irá mudar o rumo dos procedimentos inerentes ao ritual de confissão. Por isso, se Françoise inicia o rito, benzendo-se e dizendo: “– Abençoi-me, padre, porque sou pecadora...” (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 170), afirmando ainda ser “católica, apostólica e romana”, porque foi educada pela sua “mãezinha na fé de Jesus Cristo” (Ibidem); o Sacerdote, ao invés de dizer “O Senhor esteja no teu coração, para que confesses os teus pecados com espírito arrependido” ou ler algumas palavras da Bíblia, como é comum começar esse sacramento, interroga a personagem sobre sua identidade de gênero, mas sem muita paciência. Como Françoise é inconcebível à luz dos princípios católicos, ele ainda dá a entender que só permitiu que ela permanecesse no confessionário porque tinha medo de um provável escândalo ou de que outros fiéis testemunhassem um homem vestido de mulher se confessando no lugar destinado aos sujeitos heterossexuais.

Observem, na passagem abaixo, além desse aspecto, Françoise se enunciando como uma católica e, a partir desse fato, sua justificativa para ter ido à igreja com trajes femininos:

FRANÇOISE: É por respeito que eu venho vestida de dama. Pelo muito respeito que sinto pelo sacramento da confissão! Escolhi o preto e o roxo que são as cores da penitência, fiz meu exame de consciência escrupulosamente... Aqui estou aos seus pés, Padre, com os mesmos sentimentos com que Maria Madalena enxugava os pés do Senhor com os seus próprios cabelos. Pequei por palavras, obras e pensamentos, (*batendo*

com as mãos no peito) por minha culpa, minha culpa, minha tão grande culpa!

CONFESSOR: Bom, bom. Então ajoelhe-se do outro lado, por detrás da divisória. Bem vê, assim e aqui, pode causar escândalo a quem nos vê e não sabe! (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 172).

Se pensarmos o ritual da confissão como uma cena teatral, Confessor e confessada já deveriam ter não só papéis, mas também ações, falas e marcações predeterminadas. No entanto, esse *script* desconstrói-se no momento em que Françoise busca uma afirmação de si num ambiente normativo. Se a fala acima a posiciona corretamente no rito, porque cumpre alguns procedimentos necessários para se realizar uma boa confissão – suas vestimentas adequavam-se à penitência; examinou sua consciência meticulosamente, atentando-se para todos os pecados cometidos e ainda não confessados; se arrependia; implorara perdão, cheia de amor por Cristo como Maria Madalena; e por fim, se sentia culpada por ter ofendido a Deus por palavras, atos e pensamentos –; por outro lado, o confessor não a reconhece como uma penitente qualificada para o sacramento.

Importa lembrar também que, se inicialmente a religião ocupava-se com as condutas corretas, sabe-se que a sexualidade desempenhará um papel fulcral para a determinação das regras comportamentais durante toda a história do Ocidente. Consequentemente, as práticas da Igreja católica, por meio não só da categoria sexo, mas também as de gênero e sexualidade, vêm estabelecendo a diferença por meio de uma marcação simbólica relativamente a outras identidades (WOODWARD, 2013). Desse modo, não obstante a atribuição da diferença ser historicamente contingente, é preciso considerar que, no ritual da confissão, geralmente, “aquele que escuta não será simplesmente o dono do perdão, o juiz que condena ou isenta: será o dono da verdade” (FOUCAULT, 1988, p. 76). Por isso, o assujeitamento de Françoise – aquela que é marcada como o outro –, ao sacerdote e aos princípios religiosos, torna-se fundamental para que o rito se complete.

Será, aparentemente, desse lugar que a personagem especifica todas as benesses que esperava conseguir com a confissão:

FRANÇOISE: [...] Fiz coisas tão indignas, por causa do Tony!...

CONFESSOR: Que coisas?

FRANÇOISE (*retomando a sua feminilidade exagerada*): Eu sou uma louca, Padre! Que coisas? Coisas de paixão, coisas de ciúme, coisas de morte, coisas de vida... Por causa do Tony e do que fiz depois dele me abandonar, é que eu estou aqui a confessar-me: preciso que me tirem este peso, que me limpem, que me compreendam, que me absolvam! (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 176).

Observem que, excluindo sua orientação trans, a personagem assume que praticou atos indignos, mostrando-se arrependida, além de acreditar que o sacramento apagaria todas suas faltas tantas vezes fosse necessário. Percebe-se, em sua fala, portanto, um elogio da confissão, porque ela vê esse ritual “como um meio certo de salvação”, além de poder “proporcionar psicologicamente um grande reconforto” (DELUMEAU, 1991, p. 37). Vejamos se, após ouvir os atos pecaminosos praticados pela personagem, o sacerdote irá certificar a ela o alívio de suas culpas, a compreensão esperada, a absolvição de seus pecados e, por fim, o perdão de Deus.

Como pretende ser sincera, um dos primeiros pecados confessados por Françoise é a prostituição. Contudo, se ela demonstra remorso e dor, atitudes/sentimentos necessários para que a confissão não fosse nula, garantindo, assim, sua absolvição; de outro lado, o Confessor, ao invés de ser tomado pela benevolência ou levar em consideração as causas do delito, interessa-se, ainda que rapidamente, pelas práticas sexuais entre ela e Tony, tratando sua trajetória mais uma vez com desdém. Após censurar a linguagem utilizada pela personagem, é sem muita paciência e com rispidez que dará continuidade ao rito:

CONFESSOR (*ríspido*): Há mais gente à espera para se confessar. Seja breve. Responda: tem mais pecados? Sim ou não?

FRANÇOISE: Quando foi do Tony, quando ele me deixou...

CONFESSOR (*impaciente*): Já sei. Adiante.

FRANÇOISE: Fiz mais asneiras: tentei suicidar-me...

CONFESSOR: Uma, ou mais vezes?

FRANÇOISE: Duas. Uma vez cortei as veias dos pulsos... (*Mostrando*) Ainda aqui tenho as costuras!... E a outra... a outra foi com comprimidos. De ambas, fui parar ao hospital. Estava parva, agora é que vejo! Tudo isto, toda esta vergonha, por causa daquele canibal...!

CONFESSOR: Modere a sua linguagem.

FRANÇOISE: Perdão, Padre. São os nervos... Felizmente as pequenas deram comigo a tempo, salvaram-me...!

CONFESSOR (*irritado*): Não diga “pequenas”, diga “homens”, diga “amigos” ou “companheiros”. [...] Bom, bom. Mais pecados que queira confessar?

FRANÇOISE: Não... Que me lembre, mais nenhum...?! Ah, já me esquecia: roubei uma bolsinha de prata à Dominique! Mas restituo-lha, amanhã, deixo-lha no camarim... É assim que se deve fazer, não é? Pois assim farei.

CONFESSOR: Mais algum pecado?

FRANÇOISE: Nada... mais nenhum... (*Lembrando-se*) Só mais uma coisa: durante o show, às vezes, eu cubro a Marlene...

CONFESSOR (*espantado*): Como?! Explique-se claramente.

FRANÇOISE (*explicando, maliciosa*): Tapo-a com o meu corpo, ponho-me à frente dela e o público não a vê... [...] Como eu sou mais alta e levo sempre mais plumas do que ela, consigo. Ui, a Marlene fica pior que uma fera! Há dias – foi só uma vez, juro! – passei-lhe uma rasteira e ela partiu um salto em cena (*risinho abafado*): ficou um horror! [...]

CONFESSOR (*que não aguenta mais*): Por amor de Deus, cale-se! Acabe com isso, com essa torrente de bisbilhotices, com esse estendal de miséria... Basta! Isto é um confessionário, o senhor está a confessar-se...!

FRANÇOISE: Perdão, Padre.

CONFESSOR: É tudo?

FRANÇOISE: Acho que sim. Fiz exame de consciência. Eu sou escrupulosa...

CONFESSOR: Diga “escrupuloso”.

FRANÇOISE (*emendando*): Escrupuloso! (*Risinho abafado*) Meu Deus, soa-me tão mal!... Não sou capaz. O Padre deve compreender: é o hábito, uma vida inteira de... enfim, de... mulher! (SANTARENO, 1987, v. 4, pp. 177-179).

Ainda que longa, a passagem acima nos possibilita pensar, a partir da lógica cristã, a complexa relação estabelecida no confessionário santareniano, entre pecado e salvação. No caso do suicídio, não existe nenhum versículo ou passagem bíblica que possa ser usado para categoricamente afirmar o ato como um pecado. No entanto, a posição do catolicismo tradicional assegura que “todo aquele que comete suicídio, sob qualquer circunstância, irá para o inferno”, crença também compartilhada pela personagem (NÚÑEZ, 2014, *on-line*). Roubar a bolsinha de prata de Dominique, contudo, já fere tanto o 7º mandamento (não roubará) quanto o 10º (não cobiçar as coisas alheias). Françoise, felizmente se antecipa, lembrando que, ao restituir o objeto de roubo, amenizaria seu pecado, porque estaria reparando o prejuízo causado. Por outro lado, é preciso considerar que a figuração da cobiça, aliada às estratégias de Françoise durante os shows, também nos mostram que a convivência entre as vedetes era perpassada pela intensa competitividade, uma vez que buscava impedir que as performances da colega fossem desempenhadas com êxito.

No entanto, ainda que em *A confissão*, tal qual na época burguesa vitoriana, “o enunciado da opressão e a forma da pregação referirem-se mutuamente; reforçarem-se reciprocamente” (FOUCAULT, 1988, p. 14), o sacerdote parece não se importar com aqueles pecados confessados pela personagem. Atuando como guardião da heteronormatividade, ele se interessa muito mais pela sua ambiguidade sexual e de gênero, buscando ainda censurá-la, sempre que possível, no campo discursivo. Em razão disso, não só na passagem acima, mas a cada instante em que Françoise referia a si e às outras mulheres trans utilizando-se de adjetivos, substantivos e pronomes gramaticalmente no feminino, o Padre se descontrolava e ficava irritado, afastando-se cada vez mais da imagem do bom confessor. Ao invocar marcações de gênero e repreendê-la, já é possível vislumbrar a interdição de certas palavras e todas as censuras do vocabulário como dispositivos que buscam seu assujeitamento, com o intuito de torná-la moralmente aceitável no ritual da confissão (FOUCAULT, 1988). Logo, a

meu ver, Bernardo Santareno recria, em *A confissão*, aquele desejo de controle da produção dos discursos de que falava Foucault, porque o Confessor visava, é fato, impedir a visibilidade e a proliferação discursiva quando produzida por sujeitos considerados inaceitáveis pela sociedade.

Nesse sentido, chama a atenção outro princípio de exclusão posto em prática pelo Confessor: a segregação de Françoise, porque a considerava portadora de uma “doença sexual”. Vejamos:

CONFESSOR: Responda apenas ao que eu lhe perguntar.

FRANÇOISE: Nem mais uma vírgula!

CONFESSOR: Já consultou um psiquiatra, por causa de sua doença sexual?

FRANÇOISE: Psiquiatra? Eu sou nervosa, bem sei, mas não sou doída...?!

CONFESSOR: Não tem pena... de ser assim?

FRANÇOISE: Assim, como?... (*Silêncio angustiado; deixando por um momento as plumas, amarga*) E de que me vale ter pena?!... (*Regressando logo ao travesti*) Pena de quê, Padre? De ser mulher? Eu quero ser mulher! [...] Dos médicos, só quero uma coisa: a minha vagina. Mais nada. Pena?!

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

FRANÇOISE (*simples, triste*): Para quê? Para toda a gente fazer pouco de mim?! Eu tentei, Padre, mas falhei. Falhei sempre. Não adianta. [...] (SANTARENO, 1987, v. 4, pp. 179-180).

Sabe-se que até hoje ainda não ocorreu a despatologização da transexualidade nos manuais diagnósticos, ainda que o panorama internacional seja favorável para que a categoria transtorno mental deixe de ser associada às pessoas transexuais⁹⁵. Se a transexualidade ainda é vista como uma espécie de desvio em relação à “normalidade” de gênero, como poderia o Padre santareniano não patologizar a experiência identitária de Françoise? Talvez, mas não só por isso, a afirmação de si como sujeito singular não seja levada a sério, uma vez que era vista como “anormal” e “doente”, tal qual a ideia corrente na época em que Santareno escreveu *A confissão*.

Por isso, ao questionar se Françoise “não tinha pena de ser assim”, além de dizer que deveria “tentar normalizar-se, consultar um bom especialista, vestir roupas masculinas”, o Confessor entende que ela poderia ser corrigida, terapeutizada e curada. Por outro lado, parece-me também que ele compreende que a personagem não se conformava ao gênero

⁹⁵ De acordo com Tenório e Prado, “em 2012, integrantes do Grupo de Trabalho para a Classificação de Transtornos Sexuais e Saúde Sexual da Organização Mundial de Saúde (OMS) tornaram públicas recomendações para o posicionamento das identidades de gênero trans, sugerindo, entre outras coisas, a retirada das transexualidades e das travestilidades do rol de transtornos mentais [...]. Em agosto de 2014, a OMS, acatando as solicitações de seu Grupo de Trabalho e os esforços de ativistas trans, acadêmicos e profissionais da saúde de diversos países, tornou pública a sua versão rascunho da próxima versão do CID (Código Internacional de Doenças), a ser votada em 2017 na Assembleia Mundial de Saúde – que concluirá o processo de revisão de todas as formas classificatórias de diagnóstico” (2016, pp. 50-51).

imposto no momento de seu nascimento porque não queria, como se fosse uma simples escolha que apontava para um desvio de conduta de Françoise. Ora, sabe-se que a situação não é tão simples assim. Tanto é que ainda se usa o termo “disforia de gênero”⁹⁶, isto é, “mal-estar, incômodo com o próprio gênero” (LEITE JR., 2011, p. 171) para se referir à condição psíquica dos sujeitos trans.

No entanto, é preciso considerar que tal sofrimento, na verdade, “vem da discriminação decorrente dos efeitos da normatividade de gênero e de seus mecanismos coercitivos, impedindo as pessoas trans de perceberem suas identidades de gênero como legítimas e reais a partir de seus corpos [...]” (TENÓRIO; PRADO, 2016, p. 45). Conseqüentemente, em virtude da condição de extrema vulnerabilidade psíquica, física e social, à qual os sujeitos trans são submetidos, o acompanhamento psicoterapêutico faz-se necessário, não mais para “normalizar” os sujeitos, mas em decorrência do

[...] intenso sofrimento psíquico, que aparece muitas vezes sob a forma de tentativas de suicídio, depressão, transtornos alimentares e angústias das mais diversas formas, provocadas não apenas pelo conflito de não-pertencimento ao sexo biológico, como também pelas inúmeras conseqüências sociais, éticas, jurídicas e culturais intrínsecas a esta condição (ARÁN; MURTA, 2009, p. 22).

Esse entendimento, contudo, não era o mesmo do momento histórico português, uma vez que muitos sujeitos, durante o Estado Novo, foram internados como loucos, quando se descobria que suas orientações sexuais divergiam das normas de gênero vigentes (BASTOS, 1997). Em razão de sofrer inúmeras conseqüências devido à sua identidade trans, é possível observar, por meio das rubricas “silêncio angustiado, deixando por um momento as plumas, amarga”, “simples, triste”, que Françoise entende, tal qual em seu cotidiano, que não contaria com a compreensão do Padre, encontrando-se mais uma vez entre o assujeitamento e a afirmação de si.

Se, conforme Foucault, “um dos pontos fundamentais, na direção de consciência cristã, é justamente que o sujeito não conhece a verdade” (1998, p. 264); por outro lado, não obstante dizer que já tinha tentado se conformar ao gênero masculino, a personagem não se dobra a mais uma estratégia de submissão e discriminação. Pelo contrário, enfatiza que da medicina só desejava a realização da cirurgia, “um evento vital para a construção de si, sendo a possibilidade de modificação corporal fundamental para o delineamento de seus projetos de

⁹⁶ Consoante Leite Jr. (2011), o termo “disforia de gênero” foi criado, em 1973, por John Money, Norman Fisk e Donald Laub.

vida” (ARÁN; MURTA, 2009, p. 21), uma vez que acreditava que também poderia lhe conferir reconhecimento e inclusão social.

Essa convicção e o fato de saber, mais do que ninguém, o que se passa dentro de si, de certa forma impedem que as palavras do Confessor tenham total efeito sobre a sua subjetividade. Em consequência, o sacerdote, cada vez mais, se mostra furioso, impaciente, nervoso, chegando a pedir que ela fosse breve, porque tinha muita dificuldade para continuar a ouvi-la, tanto em razão de sua linguagem quanto pela sua singularidade. Françoise, porém, continua reiterando que não era culpada por ser trans nem responsável pelas humilhações que sua condição lhe impunha socialmente. Observem:

FRANÇOISE: [...] E eu sei, eu sinto que não tive culpa nenhuma disto...

CONFESSOR: Não sei. Talvez não, no princípio; quando era muito novo. Mas agora, que é adulto, pode e deve fazer um grande esforço, beneficiar da força dos sacramentos, pedir ajuda médica...! Com Jesus Cristo, com a graça divina, não há impossíveis.

FRANÇOISE: Confissão, comunhão, oração. Usei e abusei dos canais da graça, Padre. Voltei sempre ao mesmo. Jesus Cristo também não me quer, também me cuspiu fora...

CONFESSOR: Jesus ama-o, como se não houvesse mais ninguém no mundo. Um amor absoluto, total, infinito. Dar-lhe-á forças para mudar de vida...

FRANÇOISE: ... E de sexo? Era um milagre.

CONFESSOR: Os milagres existem. Acredite neles (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 182).

Nota-se que, na apreciação da conduta da penitente, o acento recai sobre os esforços que deveriam ser realizados para que retornasse ao enquadramento compulsório ao gênero masculino. Levada a buscar dentro de si, diante do sacerdote, uma verdade sobre sua experiência identitária, a personagem não nega que tentou por vários meios – confissão, comunhão, oração –, lutar contra sua condição trans. Estas tentativas sem êxito ainda a fizeram acreditar que não era digna da atenção e do amor de Jesus Cristo – absoluto, total e infinito. Nesse contexto, interessa ver também que, se a confissão é uma maneira de submeter o sujeito, requerendo uma verdade de si; por outro lado, Françoise nem obedece ao confessor nem adota seu ponto de vista, no momento mesmo de enunciação de sua verdade.

Com isso, a personagem não permite que o discurso do sacerdote se materialize como verdade, tampouco que engendre o erro e a culpa (CUNHA, 2002), porque não se assujeitaria a um Deus que, aparentemente, tinha se esquecido dela. Por conseguinte, o argumento do amor de Cristo por ela, “como se não houvesse mais ninguém no mundo”, perde sua eficácia, no que tange a fazê-la mudar de vida. Ademais, o diálogo acima não é regido pelas mesmas

regras para Françoise e o Padre, porque enquanto ele enfatiza o poder e o amor de Jesus, a força dos sacramentos e da medicina como promotores de modificações; ela rasura todos seus argumentos, ao afirmar que não tinha culpa de ser trans. Se por um lado, o sacerdote afirma que Jesus lhe dará força para se enquadrar e mudar de vida; a personagem parece não ouvi-lo, deixando claro que milagre seria se Cristo a ajudasse a “mudar de sexo”. O confessor, como num lapso, ainda diz que Françoise deveria acreditar, porque milagres existem.

O embate explícito emergirá quando o Padre avisa à personagem que o milagre só se realizaria caso abandonasse seu trabalho na boate. No entanto, se o que se põe em jogo na confissão é a verdade do sujeito, tal condição para a salvação não é bem vista por Françoise, uma vez que só encontrava um pouco de felicidade quando atuava como vedete nos *shows* em que cantava, dançava e contava anedotas. Ali se sentia viva, querida e admirada. Observem a passagem em que a personagem se desespera com a possibilidade de abandonar suas atividades artísticas:

CONFESSOR: Primeiro, vai deixar essa casa, esse tal... trabalho.

FRANÇOISE: Deixar a *boîte*?! Mas eu não sei fazer nada...? Sou profissional do show, sei que tenho talento! Levei anos a aperfeiçoar-me. É o meu modo de vida. Sem ele, fica-me a fome. O Padre não percebe que eu só sei fazer aquilo? Que só gosto daquilo? A minha vida é aquela hora: são as plumas, as sedas, as lantejoulas, as luzes... Ah, principalmente, as luzes! Não entende isto? O resto, as vinte e três horas que sobejam, são vinte e três vômitos, vinte e três soluços engolidos, vinte e três lágrimas adiadas... Não entende?! Aquela hora sim, naquela hora eu sou celebrante, paramentado de ouro e prata, e a missa acontece. Incruenta, plena, sobrenatural. O resto, as outras vinte e três horas, são outros tantos ensaios miseráveis do santo sacrifício, celebrados por um sacerdote de cuecas, ridículo, e tendo como vítima um galo de plástico... Entende ou não, Padre? (*Contendo um grito*) Eu não posso mais! [...] (SANTARENO, 1987, v. 4, pp. 182-183).

De acordo com Delumeau (1991, p. 73), a teologia moral clássica prescreveu que o confessor não deveria, “em princípio, absolver aquele que não quer evitar uma ‘ocasião próxima’ de pecado”. Logo, no entender do Padre, Françoise só seria absolvida se abandonasse seu trabalho na boate, porque naquele ambiente estaria suscetível a pecar. Ela, por sua vez, para falar de si num ambiente em que os sujeitos são constantemente regulados e amedrontados, apropria-se do ritual católico com o intuito de fazê-lo compreender como seria sua vida sem seu trabalho: “ensaios miseráveis do santo sacrifício”. Sabe-se que um sacerdote trajando a batina para realizar uma cerimônia, e tendo, sob este vestuário, o colarinho branco, é visto como um sujeito puro e revestido de Cristo. Françoise, em sua comparação, retira-lhe os trajes, portanto, a pureza e o poder de falar em nome de Deus, para fazê-lo entender que

assim como um Padre se sentiria desempoderado naquela hipotética situação, ela também não poderia viver sem o que a investia de poder.

Já o santo sacrifício realizado hipoteticamente pelo “sacerdote de cuecas, ridículo”, agora possui um galo de plástico. Ora, sabe-se que “o galo é também um emblema do Cristo, como a águia e o cordeiro. Mas, nele, a ênfase recai no seu simbolismo solar: luz e ressurreição” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 458). Ao pensá-lo como um objeto de plástico, Françoise dá-lhe um novo sentido, artificial e falso, o que destrona a força da tradição e desrealiza o potencial do sacrifício, que agora é profanado. Diante disso, afinal, como seria possível que esta comparação fosse compreendida e aceita, tal qual a intenção de Françoise, se ela rebaixa um símbolo emblemático do cristianismo? Em consequência, deparar-se-á com um Padre, tomado completamente pela crueldade. Vejamos:

CONFESSOR (*cruel*): O Senhor precisa de um psiquiatra. As suas palavras, são palavras dum homem doente. Mistura o sagrado e o profano mais degradado, nada do que está a dizer tem nexos. A sua vida é uma vida aviltante. O seu trabalho não é trabalho, é uma forma de prostituição homossexual. A tal *boîte* é uma montra. Tal-qual como no talho. Acabe com isso! Procure comportar-se como um homem e se não conseguir...

FRANÇOISE: Se não conseguir?

CONFESSOR (*seco*): Renuncie.

FRANÇOISE: A... tudo?

CONFESSOR: Sim, a tudo.

FRANÇOISE: Ao amor?

CONFESSOR: Isso não é amor. É uma caricatura, um esgar do demônio. E o seu corpo é uma sanita, uma retrete.

FRANÇOISE (*desfeito*): O Padre não compreende, não sabe...

CONFESSOR: Sei que sua vida é um escarro. Que não é própria dum ser humano. Que nem os animais são assim. Sei que, a continuar como até aqui, perderá a sua alma e sofrerá as penas do inferno por toda a eternidade. É isto que sei. É este o recado de Jesus Cristo para si.

(SANTARENO, 1987, v. 4, p. 183).

Importa ver, a princípio, que enunciar-se como sujeito que não se identifica com o sistema binário reverbera nas instituições sociais e nos seus representantes como uma enunciação de uma pessoa transtornada. Dessa forma, ao dizer que ela precisa de tratamento psiquiátrico, mais uma vez, o Confessor reitera a transexualidade como uma patologia, já que parte do pressuposto de que Françoise sofre de uma perturbação psicológica, ao não se comportar de acordo com o modelo vigente de masculinidade. Em razão de sua leitura ser orientada pela relação estabelecida entre corpo e gênero, que condiciona às genitálias, o lugar do feminino e do masculino, o sacerdote ainda a empurra para o domínio do inumano, ao considerá-la um gênero ininteligível, portanto, desonrado, desprezível e abjeto. Por

consequência, Françoise ainda terá seu corpo explicitamente desqualificado ao ser enunciado como “uma latrina, um esgoto”, ou seja, uma coisa “suja”, “fora do lugar”, no dizer de Bauman (1998), já que não ocupa seu lugar de origem na ordem heteronormativa.

Quanto ao trabalho na boate, o Confessor também é categórico, uma vez que defende seu abandono, principalmente, porque o entendia como uma forma de prostituição, realizada num espaço que servia de vitrine para pessoas como ela. Sua intransigência, contudo, não para por aí, já que ao tratar das relações amorosas (o amor) de Françoise, ele se utiliza de concepções depreciativas – caricatura, careta do demônio – para evocá-lo como uma coisa grotesca, dando a entender, por consequência, que “a sexualidade boa e sã é a heterossexual praticada por um homem e uma mulher ‘biologicamente sãos’” (BENTO, 2002, p. 75, tradução nossa)⁹⁷. Nesse sentido, pode-se dizer que, ao colocar sua identidade trans, seu trabalho e sua sexualidade tanto “sob o regime do normal e do patológico quanto sob o registro da culpa e do pecado, do excesso e da transgressão” (FOUCAULT, 1988, p. 76), o Padre nada mais faz do que tentar submetê-la a um discurso repressor com o intuito de completar o ciclo da subjetivação, o que daria origem a um novo sujeito, caso negasse a si mesmo e a seus desejos.

Em virtude da violência, do puritanismo e da intolerância que permeiam suas falas, é possível ver ainda que todo conhecimento contém em si suas próprias ignorâncias. Ao reconhecer e aceitar apenas o que se enquadra nas normas regulatórias de gênero; era de se esperar também que ele pensasse Françoise como “o irreconhecível, o impossível de ser acolhido como ‘verdade’” (LOURO, 2008, p. 68), ainda que ela estivesse ali, na sua frente, como sujeito desejante. Não se pode, é fato, vislumbrar que o representante da Igreja compreenda que a única coisa definitiva em Françoise é o trânsito, a subversão de fronteiras e a desconstrução de qualquer pressuposto apriorístico. Por isso, enquanto a presença da personagem reforça a ideia de que as identidades não são fixas e uniformes, mas construções complexas; o Padre insiste em estigmatizá-la, condenando-a à abjeção, na Terra; e após a morte, à perda de sua alma e às penas do inferno por toda a eternidade.

Aqui, já se percebe que, tendo falhado o argumento do amor de Cristo, o sacerdote lança mão de estratégias próprias da atrição, tentando fazer com que Françoise renunciasse a si mesmo, por causa da feiura de seus pecados e do medo do inferno (DELUMEAU, 1991). Seguindo à risca esse procedimento, ainda reitera que ela só seria perdoada se renunciasse ao amor, rezasse muito, se arrependesse e abandonasse completamente o que a Igreja denomina

⁹⁷ [...] la sexualidade buena y sana es la heterosexual, practicada por un hombre y una mujer "biológicamente sanos" (BENTO, 2002, p. 75).

de pecado contra a natureza, passando a se comportar como um homem. Vejamos a passagem:

CONFESSOR: Renuncie. Reze. Arrependa-se e sofra. Dê-se a Deus.
 FRANÇOISE: Deus é amor...
 CONFESSOR: Deus é, muitas vezes, uma espada de aço puro e implacável. O pecado é a gangrena. É preciso cortá-lo cerce, pela raiz.
 FRANÇOISE: Ninguém pode viver sem amor...!?
 CONFESSOR: Ninguém pode viver eternamente, fora da graça de Deus.
 FRANÇOISE: A morte... essa, é minha.
 CONFESSOR: Quando Deus quiser. Até lá, terá de viver. Viver decentemente, de acordo com a lei divina. Deixe-se de macaquear as mulheres, assuma a sua condição de homem. O senhor é um homem!
 (SANTARENO, 1987, v. 4, pp. 183-184).

Ora, em *Além do bem e do mal*, Nietzsche já enfatiza que “desde o começo a fê cristã é sacrifício: sacrifício de toda liberdade, todo orgulho, toda confiança do espírito em si mesmo; e ao mesmo tempo solidão e auto-escarnecimento, automutilação” (NIETZSCHE, 2005, p. 48). Françoise, por sua vez, só poderia se sacrificar se fosse tomada por um sentimento de culpa maior do que a afirmação de si. Isso, como sabemos, não ocorre, já que ela estava cônica de que ser mulher era o seu destino. Logo, como poderia se arrepender de algo que estava aquém de suas vontades? Como era possível entregar-se a Deus, se, para isso, deveria negar a si mesma? Afinal, qual liberdade há para ser sacrificada, se ela se encontra prisioneira de um corpo que não condiz com sua identidade?

Em verdade, Françoise é vista como a marca da agressão tanto aos ditames religiosos quanto ao sistema binário de gênero. Em razão disso, ainda que o Confessor use o termo “macaquear” – no sentido pejorativo de imitar de maneira ridícula – para desqualificá-la, é possível ver que, ao “macaquear” as mulheres, Françoise não repete automaticamente seus valores, mas simulacra-os. Expõe, assim, por meio da repetição e da diferença, a fragilidade dos mecanismos de controle da heteronormatividade. Por isso, não obstante o Padre tentar fazê-la entender que sua vida e sua trajetória foram determinadas quando nasceu com o sexo biológico masculino, Françoise sabe ser impossível um retorno ao gênero considerado viável socialmente:

FRANÇOISE: [...] E os seios? Que que eu faço às minhas mamas? Mando-as cortar? Se soubesse quanto me custou ganhá-las! O senhor, Padre, já me imaginou vestido de homem? Fico uma coisa feia, uma coisa que não é. A minha cara é um esboço, não chega a ser. Está a ver, anh? E o meu corpo? É um ninho de palhas secas, onde crescem estes dois ovos carcinomatosos. Que quer que eu faça às minhas mamas?! Não fico homem nem mulher, fico um arremedo, um espantalho sem vida, um trapo mijado e cagado! Já sei que não gosta da minha linguagem. Aguenta, Padre, que eu também estou a

aguentar! E olhe que não é fácil. Fácil é julgar, medir, contar, receitar. Cada pecado, cada receita... (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 184).

A partir da passagem acima, nota-se que o ritual da confissão e as atitudes do Padre só levam Françoise a ver que ser uma serva obediente era o mesmo que negar sua experiência identitária, as transformações e os investimentos realizados em seu corpo, além de subjugar seus desejos. Logo, se a confissão, como nos avisa Foucault (1988), é capaz de modificar o sujeito, porque pode resgatá-lo, purificá-lo, livrá-lo de suas faltas, além de lhe assegurar a salvação; por outro lado, vê-se que a verdade, como produto discursivo desse ritual, só poderá localizar Françoise como sujeito a partir de categorias identitárias pré-formadas (CUNHA, 2002). Entretanto, de que adiantaria viver de acordo com as leis católicas e se enquadrar no binarismo de gênero, abdicar de si ou menosprezar seus desejos, se ela se tornaria um “arremedo, um espantalho sem vida, um trapo mijado e cagado”?

Se conforme Marcos Benedetti, “o corpo das travestis é, sobretudo, uma linguagem; é no corpo e por meio dele que os significados do feminino e do masculino se concretizam e conferem à pessoa suas qualidades sociais. É no corpo que as travestis se produzem enquanto sujeitos” (BENEDETTI, 2005, p. 55); então, guardadas todas as proporções, à personagem santareniana é imposto um jugo muito pesado. No entanto, além de o sacerdote criar uma situação-limite, ainda dá vários sinais de aborrecimento, se escandaliza e se aborrece com Françoise, interrompendo e repreendendo-a constantemente. Por conseguinte, já se pode entrever que o discurso e as ações do Padre farão com que a personagem se desloque, ainda mais, de um lugar de assujeitamento para desenvolver um posicionamento questionador, combativo e de resistência. Veja-se:

CONFESSOR: Não lho permito que...

FRANÇOISE: O Senhor, Padre, não permite nada; proíbe tudo. Por que não me mata, por que não me estrangula? Era uma boa ideia, acredite, uma ideia salvadora! [...] Ninguém pode viver sem amor, Padre!

CONFESSOR: Entre os pecados do homem, o pecado contra a natureza, o pecado nefando, é um dos piores. Lembre-se de que, em todo Evangelho, não há uma palavra, uma só!, com que Deus queira lembrá-lo. É o silêncio absoluto, infinito, eterno. E Jesus perdoou a prostituta Maria Madalena!

FRANÇOISE: Jesus Cristo tapa o nariz, cerra os olhos e esgueira-se muito ligeiro para que eu não lhe toque. Antes o leproso, não é? O Padre diz que Ele me ama... Que raio de amor!? Em toda a eternidade não teve uma palavra, uma única palavra, para me dizer! É o silêncio mais negro. Aquele silêncio que contém todas as recriminações, todos os castigos, todas as acusações, todos os desprezos! Está-se nas tintas, o Cristo. Encolhe os divinos ombros, faz vista grossa, pira-se! Que raio de amor!?!...

CONFESSOR: Pscchiu! Fale mais baixo. Está a blasfemar. Vá-se embora! Volte amanhã ou outro dia em que esteja mais calmo. Assim não posso...

FRANÇOISE: Tem de poder, Padre! Agora, vai-me ouvir até ao fim. É hoje que eu preciso de si, é hoje que eu quero a absolvição! Estou desesperado, já não sou homem nem mulher, sou um aborto, um monstro! Tem de me absolver hoje, agora! O Padre quer recusar-me um sacramento?!... (*Pausa. Exausto*) Deus abandonou-me... (*Num arranço de alma.*) Mas eu não tenho culpa! [...]

CONFESSOR: Pscchiu! Cuidado, fale mais baixo, não faça escândalo!?!...

FRANÇOISE (*falando alto*): E por que não hei-de fazer? Eu sou o escândalo! Por que não hei-de gritar a verdade?!... (SANTARENO, 1987, v. 4, pp. 184-185).

Sobre essa condenação secular das relações afetivas e sexuais entre pessoas do mesmo sexo, é preciso considerar, antes de tudo, que grandes religiões monoteístas desenvolvidas no Ocidente, como o judaísmo e o cristianismo, são as que possuem o histórico mais negativo nesse aspecto. A religião católica, por exemplo, considera adequada e humana apenas as relações sexuais entre os gêneros masculino e feminino dentro do casamento e visando a procriação de outras almas. “Todo e qualquer outro tipo é condenado, vil ou, em essência desumano” (ENDSJO, 2014, p. 101), porque é visto como pecado contra a natureza, tão terrível que, em todo o Evangelho, segundo o Confessor, não há uma só palavra de Deus sobre o amor entre iguais.

Logo, se a Bíblia tem sido, há muito tempo, fonte primária de proibição às relações intergêneros e das punições aos sujeitos que ousaram vivê-las; vê-se que o silêncio absoluto, infinito e eterno de Deus sobre tais relações, é apresentado pelo representante da igreja como um dos últimos recursos para fazer Françoise entender o quão condenável era sua experiência identitária. Utilizando-se de demarcações culturais e reiterando fronteiras de gênero que não deveriam ser ultrapassadas, o Padre ainda proclama sem pejo: antes a prostituição – uma vez que Cristo perdoou Maria Madalena⁹⁸ –, do que o pecado contranatura (Françoise e suas relações sexuais com homens).

Para enfatizar este não-lugar na história cristã, Françoise, contudo, muda o tom e ironiza ao insinuar que Jesus Cristo antes preferia se aproximar de um “leproso” do que de uma mulher trans. Como tentamos mostrar na Parte I, a avó Conceição também foi tratada com mais deferência que João Agonia (o homossexual), porque, naquela aldeia, ainda se defendia a piedade aos “leprosos” ao mesmo tempo em que condenavam, inclusive, à morte, aqueles que ousavam transgredir normas de gênero e valores morais. Mas o que Santareno

⁹⁸ Sobre essa figura bíblica, Reinaldo José Lopes esclarece que se faz menção, pela primeira vez, de “Maria, chamada Madalena, da qual saíram sete demônios” em Lucas 8:2. Segundo o estudioso, “não há qualquer fundamento bíblico para considerá-la como a prostituta arrependida dos pecados que pediu perdão a Cristo; assim como não há nenhuma menção de que tenha sido prostituta. Este episódio é frequentemente identificado com o relato de ‘Maria aos pés de Jesus’ em Lucas, ainda que não seja referido o nome da mulher em causa” (LOPES, 2016, *on-line*).

pretende, afinal, com essa repetição? Ora, o que se observa em *O pecado de João Agonia* e em muitas cenas de *A confissão*, a meu ver, é a tentativa (do Padre e dos homens da família Agonia) de conduzirem, definitivamente, João e Françoise à abjeção. Ou, para utilizar o termo de Goffman (1988), parece-me evidente que nesses textos (produzidos em momentos históricos, *a priori*, completamente diferentes), se opera a transformação da “diferença” em um estigma, mais poluente e pior que a “lepra”, doença que levou milhares de pessoas a viverem excluídas, rejeitadas e marginalizadas socialmente, de acordo com Jeffrey Richards (1993) e Michel Foucault (2010).

Françoise, como sujeito trans, também é vítima da exclusão, da rejeição e da marginalização social. Contudo, muito diferente dos “leprosos”, sua figura não existia como possibilidade nem no Evangelho nem nas palavras de deus, já que estava “além dos limites conhecidos, para além dos limites pensáveis” (LOURO, 2008, p. 23). Invisibilizada e silenciada na narrativa bíblica e sem “inteligibilidade cultural” (BUTLER, 2002a, 2013), a personagem parece entender que não seria naquele momento histórico e naquele confessionário – tendo diante de si a reafirmação da imagem de um deus que lhe dedicou o silêncio mais negro e cheio de desprezo –, que viria a se tornar inteligível. Mas, afinal, como é possível acreditar no amor desse Jesus santareniano, se a condenava ao desaparecimento e ao silêncio, inclusive na Bíblia, como bem salienta o Confessor? Françoise acredita, de fato, é nas consequências dessa condenação, bem visíveis quando assume suas palavras para se enunciar como “um aborto, um monstro”, já que não era nem homem nem mulher.

Mas quem fala, aqui, afinal? *La Belle Françoise* ou o ser engendrado como abjeto pelas instituições e seus dispositivos regulatórios? Ouso responder citando antes Judith Butler, para quem os “discursos, na verdade habitam corpos. Eles se acomodam em corpos; os corpos na verdade carregam discursos como parte de seu próprio sangue. E ninguém pode sobreviver sem, de alguma forma, ser carregado pelo discurso (*apud* PRINS, MEIJER, 2002, p. 163). Ora, se enunciar como um aborto, nesse contexto, pode significar “aquilo que malogrou”, “produto imperfeito”, “coisa incomum ou disforme”, mas também pode ser sinônimo de “monstro” que, por sua vez, ganha o sentido de “qualquer ser ou coisa contrária à natureza; anomalia, deformidade, monstruosidade” (HOUAISS, 2009, *on-line*).

Sobre esse aspecto, uma das teses de Jeffrey Jerome Cohen, ao estudar a produção de monstros, é que “o corpo monstruoso é pura cultura”, e por isso, “deve ser analisado no interior da intrincada matriz de relações (sociais, culturais e lítero-históricas) que os geram” (COHEN, 2000, pp. 27-28). Pode-se entender que, ao se enunciar como “um aborto, um

monstro”, a personagem se apropria de um constructo cultural e social, que a constituiu e a desqualifica como tal, porque, de modo geral, sujeitos como ela

[...] são híbridos que perturbam, híbridos cujos corpos externamente incoerentes resistem a tentativas para incluí-los em qualquer estruturação sistemática. E, assim, o monstro é perigoso, uma forma — suspensa entre formas — que ameaça explodir toda e qualquer distinção (COHEN, 2000, p. 30).

Diante disso, pode-se dizer que a recusa involuntária de Françoise em materializar a norma em seu corpo a transforma em um monstro perigoso socialmente, um ser abjeto, principalmente, porque instaura a crise das categorias homem/mulher, não reiterando, por consequência, a heteronormatividade. No entanto, se mesmo diante de um sacerdote que buscava a todo custo subjugar-la, a personagem ainda encontra forças para contestar discursos que a marginalizam, então se pode dizer que um dos objetivos de *A confissão* é a politização da diferença.

Em tal caso, nada melhor do que criar Françoise, “o escândalo”, como expressão contestatória de “todas as formas bem comportadas de conhecimento e de identidade” (SILVA, 2005, p. 107). Esse ser que resiste às estruturas rígidas do sistema binário – indo além do que previu Cohen (2000), porque não ameaça explodir; explode “toda e qualquer distinção” –, tem já em sua aparência a revelação de como a diferença é frágil, arbitrária e flutuante. Mas não para por aí. Não obstante a enunciação de si não ser aceita como verdade, na cena abaixo, nos encontramos com uma Françoise que ri, chora, implora, se desfaz “clownesca, macho-fêmea”, é verdade; contudo, ao retomar “a personalidade e o comportamento femininos”, surge muito mais impertinente, profana, ousada e desrespeitosa em atos e palavras. Vejamos:

CONFESSOR: Então vá-se embora. E reze. Reze muito, a ver se Deus se compadece de si, da sua alma.

FRANÇOISE: Não me absolve? Dê-me a absolvição, Padre?!...

CONFESSOR: Não posso. Pense, reze e volte quando tiver mudado de propósitos.

FRANÇOISE (*beijando as mãos do Confessor*): Rogo-lhe, Padre...?!

CONFESSOR: Não. Não posso. Tenho muita pena.

FRANÇOISE (*levantando-se do confessionário, num ímpeto*): Não tem nenhuma! Mente! O senhor é mau, é cruel. E goza, está a gozar com o meu sofrimento! O senhor é uma árvore seca, sem folha nem fruto. Uma pedra. (*Gargalhadas com lágrimas*) E vim de tão longe... Ai, que isto é de morrer de rir!... Era então este o tal padre compreensivo, largo de vistas...?! Isto tem piada, tem realmente muita piada!... Largo ele?! É mais estreito do que o

curro dum toiro! [...] Só a mim é que acontecem coisas destas!... (*Riso destrambelhado*) E atravessei eu Lisboa inteira para vir a esta igreja...!? Isto é uma anedota. Ai, o que elas se vão rir, quando eu logo à noite lhes contar...!Largo de vistas, compreensivo!?!... (*Gargalhada*)

CONFESSOR: (*que sai do confessionário; alarmado, agarrando-a por um braço*): Calma... Seja prudente, meu filho, peço-lhes!?!...

FRANÇOISE: (*enxotando o Confessor, violenta*): Tire daqui as patas, senhor! Não me toque, olhe que esqueço-me de que sou uma senhora e arrumo-lhe dois pares de socos nessas queixadas!... (*O Confessor afasta-se logo, medroso. Françoise está desfeita, com a cara suja de lágrimas, rímel e batom, com o chapéu tombado, de todo perdido o porte sofisticado clownesca, macho-fêmea...*) Isto é a inquisição, ou quê?! Como não pode queimar-me em corpo tenta queimar-me espiritualmente, não é? Fogueira com a bela Françoise! (*Aos poucos, vai retomando a personalidade e o comportamento femininos do travesti*) Françoise, a banida! Françoise, a imunda! Françoise, a demoníaca! Françoise, a excomungada...! O senhor é um inquisidor!

CONFESSOR: Não se exalte; escute-me, meu filho...!?

FRANÇOISE: Qual filho, qual quê!? O senhor humilha-me, põe-me de rastos, vomita-me... e agora sou seu filho? Olhe bem para mim. Tenho cara de suína? É o que o senhor é. Um porco sujo e feio! Françoise é bela, gentil, terna, delicada e amante! Ouro e prata, pérola e diamante, mirra e incenso... Isto é a Françoise! Não consinto que mais ninguém me humilhe! Quero que o Senhor se lixe! (SANTARENO, 1987, v. 4, pp. 187-188).

Sem dúvidas, a passagem acima se torna representativa da contestação inerente ao teatro santareniano, porque, se inicialmente, Françoise se humilha e roga ao padre pela sua absolvição; logo depois, evoca o “devir trans”, como sujeito resistente, singular e capaz de politizar, mais uma vez, a diferença. Dominada pela raiva e pelo ressentimento, assume um “discurso reverso” enunciado a partir do lugar de abjeção em que sempre estivera. Nesse sentido, alude e compara os atos e discursos do Confessor aos da Santa Inquisição, uma parte do sistema jurídico da Igreja católica que condenava as pessoas que cometiam o pecado nefando à diferentes penas de morte. Decerto, ao recuperar aquele tribunal português, estabelecido oficialmente em 1536, a personagem reconhece que ela, por se desviar das normas de gênero, continuava a ser punida de formas variadas em pleno século XX.

Por outro lado, é evidente também que, do ponto de vista político, Françoise reivindica palavras representativas de sua condenação religiosa – “banida”, “imunda”, “demoníaca” e “excomungada” –, mas devido a sua carga de deboche, acaba por minar e subverter seus significados. Logo, se o uso de tais vocábulos, no âmbito católico, ocorre mediante relações de poder “em que tudo que ergue o indivíduo acima do rebanho e infunde temor ao próximo é doravante apelidado de mau” (NIETZSCHE, 2005, p. 88); Françoise, por sua vez, já não almeja alcançar o lugar destinado aos “bons”, se para isso tiver de ser submissa e renunciar a si como sujeito singular.

Não menos importante, também se pode entrever que a personagem se apropria daquelas palavras para expor que a discriminação “já não podia controlar os termos de suas próprias estratégias de abjeção” (BUTLER, 2002a, p. 9). Além disso, se de um lado tanto a transfobia quanto a homofobia operam mediante a atribuição de qualificadores que lançam os sujeitos ao domínio do inumano; de outro, Françoise toma para si, sob a perspectiva contradiscursiva, virtudes que a sociedade ocidental em nenhum momento lhe dedicou: “bela, gentil, terna, delicada e amante! Oiro e prata, pérola e diamante, mirra e incenso”. Observa-se, assim, que Françoise reivindica o que poderia ser um lugar de abjeção como um valor, processo que só é possível porque Bernardo Santareno desenvolve uma “estética da existência marginal”, em que a personagem na sua condição de artista, como vedeta de shows, tivesse a oportunidade de encontrar um lugar, supostamente de prestígio, na sociedade em que lhe cabe viver (BARCELLOS, 2007). Será com essa mesma ousadia que *La Belle Françoise* atuará na sua última cena em *A confissão*: se afirmando e se empoderando como sujeito desejante. Vejamos:

FRANÇOISE: Eu não sou Francisco, sou Françoise! *La Belle Françoise!* E proíbo-o de rezar por mim, de macular o meu sagrado nome com essas beíçolas, com essa dentuça podre, com essa língua de vaca velha! Proíbo-o, ouviu? Quero que se lixe esta igreja mais o seu prior malcheiroso, rançoso de toicinho, cera pingada e chulé antigo! Vá lavar as cuecas, seu padralão duma figa. Estão sujas de esperma seco! Nunca mais aqui ponho os pés. (*Uns passos para a saída*) Ah, já me esquecia: cuide dos pastorinhos de Fátima, guise-os muito bem guisadinhos e coma-os na ceia pascal! (*Riso agudo. Retomou plenamente os gestos e ademanos da primeira fase*) Santa sou eu, que sou bela e doce, macia como uma pétala de rosa e fresca como a brisa do mar! (*Batendo com a mão no peito*) Santa, santa, santa! (*Gargalhada*) A santa do travesti! *La Belle Françoise* regressa à frente de combate. Venham banqueiros e condes, industriais e ministros, eu lhes darei a bênção! [...] (SANTARENO, 1987, v. 4, pp. 188-189).

Nessa cena, é perceptível o quanto a revolta e o ressentimento de Françoise, à qual sempre foi negada a verdadeira reação, a dos atos, “se tornam criadores e problematizam valores” (NIETZSCHE, 2009, p. 26). De forma semelhante à personagem Caim, do conto homônimo de Jorge de Sena (1986), pode-se dizer que Françoise prefere recusar a promessa divina de paraíso a ter de abrir mão de sua singularidade. Decidida e cônica de que não era amada por Deus nem compreendida pelo seu representante na Terra, resta-lhe, esgotados todos os argumentos, apelar para a violência, a acusação, a ironia, o destemor e a indiferença. Se, por um lado, constatamos mudanças no tratamento dado ao Confessor, uma vez que passa de senhor Padre a “árvore seca, sem folha nem fruto”, “inquisidor”, “porco sujo e feio”, “prior malcheiroso, rançoso de toicinho” e “padralão duma figa”; por outro, este deslocamento

reafirma essa outra Françoise, já que se desloca da serva fiel, injustiçada e abandonada para a rebelde. Logo, se antes procurava conquistar a absolvição e o amor de Deus; depois o rejeita, tal qual Caim o fez.

Em virtude disso, cabe concordar com Jorge Valentim, quando afirma que o modo como Françoise encerra a confissão “ganha uma performance triunfal e vitoriosa sobre a intolerância social, religiosa e moral, posto que se celebra a diferença e a diversidade sexual atinge o ápice da sacralização” (VALENTIM, 2011, p. 119). Para tanto, a personagem também perturba as normas ao se recriar como uma santa “bela e doce, macia como uma pétala de rosa e fresca como a brisa do mar”. Ora, se entendemos que uma santa é aquela a quem os fiéis rendem culto, pode-se entrever em Françoise a “Santa Travesti” cultuada pelas figuras ilustres que frequentam a boate onde trabalhava como vedete? Talvez.

Não restam dúvidas, contudo, de que ao invés de permitir que sua posição identitária fosse ainda mais inferiorizada, ela assume sua singular diferença para seguir, cheia de orgulho, o destino de um ser talhado pela liberdade. Afinal, como nos diz Foucault, “o grande jogo da história será de quem se apoderar das regras, de quem tomar o lugar daqueles que as utilizam, de quem se disfarçar para pervertê-las, utilizá-las ao inverso [...]” (FOUCAULT, 1979, p. 25). Pensar o jogo, nesses contextos, contudo, não é pensar em vitórias ou derrotas, mas em problematização, questionamento e transvalorização de valores tidos como verdadeiros, tal qual o faz Françoise.

O fato de o corpo não escapar à história, portanto, não impede que essa personagem santareniana crie resistências, dobre as regras e se recuse a se submeter aos imperativos científico, heterossexual e religioso. Se de um lado, sua força motriz é a liberdade e o trânsito entre os gêneros; de outro, sua potência também está no desvio, já que os sujeitos tidos como monstros, quando regressam à frente de batalha, afirmando sua singularidade e ousando, principalmente, falar

[...] trazem não apenas um conhecimento mais pleno de nosso lugar na história e na história do conhecimento de nosso lugar, mas eles carregam um autoconhecimento, um conhecimento humano — e um discurso ainda mais sagrado na medida em que ele surge de Fora. Esses monstros nos perguntam como percebemos o mundo e nos interpelam sobre como temos representado mal aquilo que tentamos situar. Eles nos pedem para reavaliarmos nossos pressupostos culturais sobre raça, gênero, sexualidade e nossa percepção da diferença, nossa tolerância relativamente à sua expressão. Eles nos perguntam por que os criamos (COHEN, 2000, p. 55).

Talvez, a sociedade os crie para depois negá-los e matá-los como forma de reafirmar a diferença. Talvez, precise deles para afirmar a identidade hegemônica, mas no caso de A

confissão, parece-me que, ao dar voz a Françoise, Bernardo Santareno buscava muito mais reavaliar pressupostos, não só culturais mas também religiosos e sociais, que balizavam a intolerância e empurravam sujeitos como ela para a marginalidade. Em razão disso, os diálogos em que a personagem atua nos possibilitam repensar “verdades” e desnaturalizar aquela “dimensão do discurso que tem a capacidade de produzir o que ele nomeia” (BUTLER, 2002a, p. 17). Portanto, se, na primeira Cena desse Ato, afirmo que a personagem corporifica o entre-lugar, é também porque, diante de uma instância religiosa e opressora, ela se utiliza de um discurso, “produzido e proferido na articulação das diferenças”, como defende Homi Bhabha (1998, p. 18). Se essa performatividade discursiva, sem dúvidas, pode fissurar várias crenças, quebrar hierarquias, além de nos possibilitar ver outros aspectos constitutivos de sua identidade; é certo também que Françoise importa como sujeito, pelo menos para Bernardo Santareno.

Se, consoante Guacira Lopes Louro, “*queer* significa colocar-se contra a normalização”, tendo como um dos alvos a heteronormatividade compulsória (LOURO, 2001, p. 547); então ousa também reiterar que essa personagem santareniana é *queer*, não só porque questiona discursos que estabelecem a medida do aceitável e as fronteiras do abjeto; mas também porque põe em movimento a subversão, rasura certezas e vai à contramão de todo um sistema regulatório, “assumindo o desconforto da ambiguidade, do ‘entre lugares’, do indecível” (LOURO, 2008, p. 8). Ao desistir de ser posicionada no centro ao mesmo tempo em que se assume como a diferença que ser respeitada, sua performatividade (discursiva e de gênero) se torna, é fato, muito mais transgressora.

Transgressão, afinal, é uma das palavras-chave da dramaturgia de Bernardo Santareno, como veremos, sob outras perspectivas, no próximo Ato. Dividido em três cenas, neste último capítulo dessa Tese, tentarei analisar e problematizar a experiência identitária lésbica e a prostituição (de mulheres, travestis e homens), levando em consideração as particularidades das personagens no que se refere às relações sociais, econômicas, familiares, de gênero e de sexualidade presentes em *Monsanto*, *Vida breve em três fotografias* e em *A confissão*.

Sigamos, então.

ATO IV

Isto agora é um país de putas, de chulos, de ladrões, de arrebentas e de gaseados em drogas.
[BERNARDO SANTARENO. *Vida breve em três fotografias.*]

CENA I

Da lesbianidade como uma potência radicalmente condicionada

O que é finalmente ser lésbica? É o exercício da sexualidade, finalmente, que torna uma relação especial entre todas? De toda forma, a prática sexual nunca terá o mesmo perfil para todas, nunca responderá às mesmas expectativas, com os mesmos resultados. Quem sabe a emoção despertada possa ser um indício, emoção restrita ou plural, num outro caminho livre de definições? Não existem respostas. Apenas um emaranhado de sentidos e representações que constituem o mundo: estratégia, opção, passagem, destino, recusa, cansaço, emoção. Cada qual seu desenho, sua fluidez. A volatilização da essência é a libertação da norma, da disciplina, da exclusão. [TANIA NAVARRO-SWAIN. *Lesbianismo...*]

Em *Monsanto*, dramático de apenas um ato, Bernardo Santareno produz um pequeno recorte de vidas precárias que se passa no Parque Florestal de Monsanto, localizado na periferia de Lisboa. Em seu cerne, temos um cenário associado à criminalidade, à droga e à prostituição (GRILO, 2014)⁹⁹, que será usado como pano de fundo, não só para discutir questões de gênero e de sexualidade, mas também para reavaliar a política e denunciar problemas sociais. Assim, pode-se dizer que a metáfora espacial impregna todo o texto, cabendo entendê-la como representação de sujeitos que, mesmo após a Revolução dos cravos, continuavam a viver às margens da sociedade.

Importa ainda informar que, bem diferente de *A confissão*, *O pecado de João Agonia* e *O bailarino*, nos quais é possível flagrar diversas forças que constituíram as personagens; em *Monsanto*, a experiência lésbica é tratada de forma transversal. Se considerarmos que o dramático foi escrito para a revista *P'ra Trás Mija a Burra*, com o título *O Senhor Silva*,

⁹⁹ Consoante Teresa Caiado de Oliveira Grilo, “o parque de Monsanto esteve, por muito tempo, seriamente associado à criminalidade, à droga e prostituição, mas estes acontecimentos têm vindo a regredir, porque, desde o ano 2000, se tomaram medidas bruscas e preventivas para uma melhor segurança, elaboradas pela Polícia Florestal que se encontra 24h sobre 24h a patrulhar este enorme espaço verde. Hoje em dia, o PFM é um local seguro, sem prostituição, droga e menos criminalidade, ou seja, nada tem a ver com o seu obscuro passado, o qual esteve associado durante anos” (GRILO, 2014, p. 65).

entender-se-á que, tanto quanto as questões de gênero e de sexualidade, interessava a Santareno criar uma personagem que expressasse toda a sua descrença e decepção com a luta política e a Festa de abril. Não é à toa, portanto, que *Monsanto* se inicia com a tentativa de suicídio do Sr. Silva, um guarda-livros cansado de ser rebaixado e de ser considerado, pelas pessoas de seu círculo social, um objeto, um “pau-mandado”, enfim, um nada.

Ressentido, melancólico, confuso, inquieto e triste com a vida e a família, Silva será desencorajado a se matar por um sujeito descrito nas rubricas como “meio vagabundo, meio operário de obras, meio chulo velho” (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 191), que, ao contrário dele, não acreditava em movimentos políticos nem em revoluções. Na verdade, Zé Grilo afirma que “os partidos levam a vida aos coices uns aos outros, mas quando chegam à minha pessoa, e outros como eu, põem-se todos de acordo. E o Zé Grilo vai dentro. Choça com ele! Ná, não quero nada com partidos. Só quero ficar inteiro. Viva a liberdade” (Ibidem, p. 196). Ou seja, dá a entender que os movimentos e os partidos políticos ainda não tinham demonstrado sua eficácia e que o mundo português seguia dividido entre aqueles que detinham o poder e os sujeitos que eram excluídos socialmente.

Silva, por sua vez, também se apresenta como grande leitor de autores como Alves Redol, Ferreira de Castro, Manuel da Fonseca e até Marx. Ao trazer para a ficção estes nomes, Bernardo Santareno aponta, inevitavelmente, para o Neorrealismo português, movimento literário assentado num compromisso político-social, que uniu, na década de 1940, os autores supracitados. Como se sabe, todos acreditavam que a literatura possuía a função de denunciar as mazelas das classes sociais mais desfavorecidas, como o proletariado e o campesinato.

Contudo, ainda que afirme ser um leitor assíduo desses autores, além de ter defendido a derrocada de Salazar e Marcelo Caetano, chefes de governo antes do 25 de abril, o Sr. Silva enuncia-se como um covarde, porque nunca foi capaz de assumir-se como militante ou de assinar “um papel de oposição”. Tudo isso deve-se, é fato, à forma como os opositores do regime eram tratados pelas polícias do Estado Novo. Observe-se:

SR. SILVA – Fui sempre um fraco. Tive sempre medo. Eu bem vi o que aconteceu aos outros, lá no emprego. Presos, todos espatifados, as famílias à míngua... Nunca fui capaz. Se você soubesse a inveja que eu tenho deles! Hoje estão livres, toda a gente os respeita. E eu... sou um monte de merda (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 197).

Sabe-se que, diferente da personagem santareniana, muitos cidadãos portugueses ousaram colocar sua assinatura em textos literários e obras de arte, como as narrativas que

denunciavam problemas sociais e davam vida a personagens, temas e situações ignorados pela literatura ou proibidos pela censura salazarista. Empenhado na luta de resistência ao regime ditatorial, Bernardo Santareno também usou sua dramaturgia como forma de intervenção social. Entretanto, parece que, depois do 25 de abril, pôde ver que a Revolução e a promessa de igualdade não tinham chegado a todos e todas, principalmente, para as classes menos favorecidas. Por isso, é preciso considerar que Zé Grilo – sujeito que não é caracterizado completamente devido ao fato de os substantivos “vagabundo”, “operário” e “chulo” estarem acompanhados do adjetivo “meio”–, pode ser visto, inicialmente, como o porta-voz da dissidência em *Monsanto*:

ZÉ GRILO – [...] Tenho cinquenta e três anos e a única luta que aprendi a lutar foi pra comer, pra dormir e pra gozar uma gaja uma vez por outra. Quando era miúdo, pedia esmola e mais a minha avó. Depois puseram-me em servente de pedreiro. Corriam comigo, de todo o lado. Tinha mau génio. Depois descobrir as putas. Engraçaram comigo: eu era boneco. Fui chulo. Vivi de ser chulo. Depois envelheci, perdi a pinta. E as tipas correram comigo. É assim mesmo. Quem joga este jogo tem de se sujeitar às regras. [...] (SANTARENO, 1987, v. 4, pp. 198-199).

Percebe-se que a trajetória de Zé, desde a infância, sempre foi permeada pela pobreza, o que o levou a seguir caminhos pouco respeitáveis pela sociedade e a atuar em subempregos. Com isso, parece que Santareno faz referências às “situações de miséria material extrema em que os sujeitos se debatem com um esforço constante pela sua própria sobrevivência, restando pouco espaço (forças?) para lutar por outras causas aparentemente menos cruciais” (SANTOS, 2003, p. 341). Dessa forma, nota-se a figuração de uma personagem que, em razão de não ter tido condições objetivas de existência como acesso à educação e a outros bens sociais, foi lançada à margem, limitando-se a suprir necessidades básicas como comer, dormir e fazer sexo.

Zé Grilo, nesse sentido, compartilha com outros sujeitos santarenianos a descrença nas instituições sociais, tais como o Estado e a família, porque, não obstante ter aberto caminhos para a democracia em Portugal, o novo regime político não significava nada para ele nem para as pessoas que viviam na penúria. Nesse sentido, pode-se dizer que, ao criar uma personagem que não acreditava em propostas políticas tampouco nas benesses prometidas na Revolução dos cravos, Bernardo Santareno promove um importante embate entre aquele que confiou que o 25 de abril traria mudanças sociais (Sr. Silva) e o cidadão que continuava vivendo às margens da sociedade e da política pós-revolucionárias.

Todavia, sob outra perspectiva, Grilo também nos dá a oportunidade de pensar a apropriação das mulheres para, rapidamente, desvelar a natureza específica de sua opressão pelos homens. Antes, contudo, importa considerar que estudiosas como Colette Guillaumin e Monique Wittig, dentre outras, desenvolveram a noção-chave de “apropriação individual e coletiva das mulheres” para exporem como esses sujeitos constituem uma classe social definida, não pela biologia, mas pelos mecanismos que se apropriam de seu corpo e de sua força de trabalho, tais como o matrimônio. Mais especificamente, Guillaumin aponta como essa apropriação se expressa de formas bem particulares e diversas, dentre elas:

a) a apropriação do tempo; b) a apropriação dos produtos do corpo; c) a obrigação sexual; d) a carga física dos membros inválidos do grupo (inválidos devido à idade – bebês, crianças e anciãos – ou enfermos e deficientes) assim como os *integrantes válidos do sexo masculino* (GUILLAUMIN, 2005, p. 26, grifo da autora/tradução minha)¹⁰⁰.

Logo, parece-me que Zé Grilo, como representação dos homens que sobreviviam à custa do trabalho sexual feminino, serve de exemplo para se flagrar como ocorre a apropriação das mulheres por meio da prostituição, uma vez que se apoderava do corpo das mulheres, quando era chulo, reduzindo-as ao estado de objeto material. Contudo, ao falar que as putas o destituíram da função de chulo, além de afirmar que “quem joga este jogo tem de se sujeitar às regras”, Grilo também sugere que as mulheres em situação de prostituição têm uma certa autonomia dentro do mercado erótico-sexual. As regras, nesse sentido, serviam às duas partes da negociação.

Em outra passagem, Grilo também falará um pouco da relação com sua ex-esposa, outra mulher que também o abandonou, deixando para trás sua filha, Amélia. Vejamos:

SR. SILVA: [...] Você tem família?
 ZÉ GRILO: Uma filha.
 SR. SILVA: Só?
 ZÉ GRILO: Só e chega. (*Intencional.*) Vai chegando.
 SR. SILVA: E a sua mulher? Morreu?
 ZÉ GRILO: Fugiu.
 SR. SILVA (*constrangido*): Coitado...
 ZÉ GRILO (*gargalhada*): Coitado, por quê? Vivo melhor agora. Sou mais feliz. (*Sombrio*) Fugiu com um mestre-de-obras, vivem ali pròs lados de Alcobaça... Um coirão. Era um calhamaço, aquela mulher. Como o outro lhe pegou é que ainda estou para saber...?! Uma aldrabona, cada palavra cada

¹⁰⁰ “[...] a) la apropiación del tiempo; b) la apropiación de los productos del cuerpo; c) la obligación sexual; d) la carga física de los miembros inválidos del grupo (inválidos por la edad – bebés, niños, ancianos – o enfermos y minusválidos) así como los *miembros válidos de sexo masculino*” (GUILLAUMIN, 2005, p. 26).

mentira. (*Riso mau*) E o outro convencido... põe-lhe os cornos, tenho a certeza! (*Cruel*) Se um dia a apanho de jeito... [...] (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 194).

De antemão, esse trecho serve para se pensar sobre os direitos adquiridos pelos homens simplesmente por serem do gênero masculino e, é claro, reiterarem a heterossexualidade. Adrienne Rich, em concordância com Guillaumin, enumera alguns: “o ‘direito’ à prioridade das necessidades dos machos sobre as fêmeas, ao serviço sexual e emocional que obtêm das mulheres, à atenção total de suas mulheres em todas e cada uma das situações” (RICH, 1983, p. 259, tradução minha)¹⁰¹. Por consequência, importa diferenciar que, se “a característica principal da prostituição é que o uso físico comprado é sexual e unicamente sexual” [...]; o matrimônio, a forma mais usual de subordinação e domesticação das mulheres, pelo contrário, estende o uso físico a todas as formas possíveis, entre as quais, precisa e centralmente, a relação sexual” (GUILLAUMIN, 2005, pp. 30-31, tradução minha)¹⁰². Ao ser abandonado pela esposa, é como se Zé Grilo experimentasse a violação de um “direito” primordial que incluía a prestação de serviços sexuais e afetivos.

Por isso, se ele aprendeu a pensar em termos de direitos sobre o corpo e a vida das mulheres, então a mãe de Amélia conseguiu, de certa forma, fugir das obrigações oriundas do matrimônio. Percebe-se ainda que, não obstante ele ter se sujeitado às regras do jogo-prostituição, no caso de sua ex-esposa, o jogo torna-se menos flexível, porque encontra-se no âmbito do matrimônio, portanto, de uma sujeição institucionalizada. Assim, se a “liberdade de escolha” das putas foi aceita, à sua mulher só restou a raiva, por ter sido traído e abandonado. Desse relacionamento, contudo, ficou-lhe também a filha, Amélia, com quem vivia numa barraca no Parque Monsanto. Entretanto, antes de caracterizá-la como sua amiga e uma “boa rapariga”, esclarece que “– [...] não queria a miúda. Foi ela que quis. E depois pisgou-se, deixou-me a filha com doze anos... sem nada... com a roupa que tinha no corpo” (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 194). Em seguida, Zé, sempre com a palavra, continuará enfatizando como as condições sociais precárias os subjugavam, limitando as possibilidades de uma vida mais digna naquele contexto, como se quisesse antecipar as justificativas para suas ações.

¹⁰¹ “[...] el “derecho” a la prioridade de las necesidades del macho sobre las de la hembra, al servicio sexual y emocional que obtienen de las mujeres, a la atención indivisible de sus mujeres en todas y cada una de las situaciones” (RICH, 1983, p. 259).

¹⁰² “La característica de la prostitución es principalmente que el uso físico comprado es sexual y unicamente sexual [...]. El matrimonio por el contrario extiende el uso físico a todas las formas posibles de dicho uso, entre los cuales precisa y centralmente (aunque entre otros) la relación sexual” (GUILLAUMIN, 2005, pp. 30-31).

Ao entrar em cena, Amélia é descrita nas rubricas ora como frágil e cansada ora como infeliz. Após conhecer o Sr. Silva, também não se constrange quando seu pai, retoricamente, questiona: “É bonita não é? Já percebeu? Percebeu ou não? É isso mesmo, homem! Sim senhor, a minha filha é puta. Vive disso. E eu vivo dela” (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 200). Em virtude de Silva não ficar à vontade com seu comentário e com sua insistência para que Amélia retornasse ao trabalho, Zé Grilo não hesita também em explicar a lógica que regia a vida das putas de Monsanto:

ZÉ GRILO (*cínico raivoso*): [...] Ela é puta. Engata aqui, em Monsanto. Quando o cavalheiro precisar... Já sabe, duzentos paus. Ela é puta e eu sou o seu pai e o seu chulo. É feio, não é? Estou-me cagando! Pense. Pense e verá que eu tenho razão. O que é melhor? Que ela trabalhe para uma “patroa” disfarçada que lhe fica logo à partida com metade, ou para mim que sou seu pai? Você não é contra os intermediários? Já vê... Qual é melhor? Que ela trabalhe pra encher o cu a um chuleco qualquer que lhe fica com tudo e a rebenta com porrada, ou para mim que sou seu pai e a trato bem?! E fique sabendo, seu sacrista revolucionário, que as putas têm sempre uma mãe, um pai, uma avó, um filho a quem ajudam às escondidas. Se ninguém souber, já não faz mal, não é? Pois comigo, é às claras! [...] (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 201).

Observem que Grilo faz alusão a atos que materializam, por sua vez, a apropriação das prostitutas não só pelos homens (chulos e clientes), mas também por outras mulheres que agenciavam seus serviços erótico-sexuais. Em virtude de serem consideradas apenas objetos, também se denuncia uma série de atos de violência, desde a apropriação de seus corpos, constrangimentos verbal, físico e psicológico, até a morte. Sobre a violência física, especificamente, Guillaumin é categórica, ao defender que ela “constitui uma sanção socializada do direito que se arrogam os homens sobre as mulheres, tal homem sobre tal mulher, e igualmente sobre todas as demais mulheres que se desviam” (2005, p. 49, tradução minha)¹⁰³. No caso de *Monsanto*, quem exerce poder sobre as putas são os chulos, personagens presentes no mundo da prostituição em Lisboa, que se transformam desde o final do século XIX, quando era considerada dúbia, porque performava, ao mesmo tempo,

o marido complacente e o ‘guarda-costas’ para ocasiões críticas. No início do século XX, passa a ganhar uma tosca, mas frutuosa, consciência empresarial [...]”. De companheiros para as ocasiões críticas, os chulos passam a intencionados exploradores. Em meados do século XIX chegavam

¹⁰³ “[...] constituye una sanción socializada del derecho que se arrogan los hombres sobre las mujeres, tal hombre sobre tal mujer, e igualmente sobre todas las demás mujeres que ‘se desvían’” (GUILLAUMIN, 2005, p. 49, grifo da autora).

a contribuir com uma quota para elas, das quais nada recebiam senão os conhecidos ‘favores’. Acompanhavam-nas de dia nos passeios e à noite nas vadiagens pela cidade. Assumiam-se, fundamentalmente, como protectores (PAIS, 1983, pp. 940-948).

Dito isso, observa-se que a passagem de *Monsanto* supracitada ilustra tipos de chulos e práticas de cafetinas. No entendimento de Zé Grilo, ainda que seus atos não fossem aceitos socialmente e o trabalho se apresentasse sem nenhum glamour e até pouco rentável, Amélia estava em melhores condições do que as outras mulheres, uma vez que: ou trabalhavam com cafetinas, deixando metade do lucro ao fechar o negócio; ou se prostituíam “pra encher o cu a um chuleco qualquer que lhe fica com tudo e a rebenta com porrada”. Com ele, por outro lado, Amélia se livrava dos intermediários e de chulos violentos; estava em família e era bem tratada, além de ter proteção tal qual outras putas, que eram ajudadas, sempre às escondidas, por “uma mãe, um pai, uma avó ou um filho”.

De fato, não obstante viver à custa da prostituição de sua filha, o texto santareniano não nos possibilita pensar Zé Grilo como um agenciador violento, mas, muito mais, como um sujeito que buscava sobreviver em meio às situações extremas de pobreza, uma das causas da prostituição desde a Idade Média, consoante Regina Navarro Lins (2012). Talvez, por isso, Bataille enfatize que a decadência da prostituta não foi instaurada pela comercialização, mas com “o nascimento do baixo meretrício, que está aparentemente ligado ao das classes miseráveis cujas condições de infelicidade as liberavam da preocupação de observar escrupulosamente as interdições” (BATAILLE, 2004, p. 211). Nessa perspectiva, Simone de Beauvoir, ao tratar das possíveis causas da prostituição feminina, muito antes de Bataille também assevera que

nenhuma fatalidade hereditária, nenhuma tara fisiológica pesa sobre elas. Na verdade, em um mundo atormentado pela miséria e pela falta de trabalho, desde que se ofereça uma profissão há em quem siga; enquanto houver polícia e prostituição, haverá policiais e prostitutas. Tanto mais quanto tais profissões rendem muito mais do que outras. É muita hipocrisia espantar-se com as ofertas que suscita a procura masculina; trata-se de um processo econômico rudimentar e universal (BEAUVOIR, 1967, p. 324).

Em virtude disso, não se pode desconsiderar que ser integrante de uma classe social miserável e ter de lidar com todas as implicações da pobreza levam muitos sujeitos a transgredirem interdições sociais e a se sobreporem à hipocrisia, tal qual o faz Zé Grilo. Logo, se Amélia engatava no Parque sempre que alguém precisasse, por duzentos paus; pode-se dizer que a prostituição, em *Monsanto*, se configura como uma relação que envolve não só

sua cumplicidade com o pai-chulo e o cliente, mas também a condição de que seu corpo fosse o objeto de transação (GALINDO, SÁNCHEZ, 2007). Ao ver a prostituição como uma atividade laboral, Grilo também nos permitirá refletir um pouco sobre as categorias classificatórias que remetem à mulher em situação de prostituição, uma vez que a personagem recorre à palavra “puta”, ao invés de “prostituta”, para definir sua filha.

Nessa perspectiva, José Miguel Nieto Olivar, a partir de narrativas de quatro mulheres militantes, tenta se aproximar dessa rede complexa de relações de poder, em que

a *puta* é a força propulsora de todo negócio do sexo, eixo de sustento dessas famílias produtivas, mas também a categoria da desestabilização moral. *Putas* é o objeto milenar de desejo dos clientes, a razão do investimento, a sábia e prodigiosa amante, aquela com quem se pode falar tudo, rir, dançar, chorar e gozar; a devassa, aquela que rouba, trai e não trabalha. Só quer o gozo, o sêmen, uma taça de Martíni. *Putas* é uma personagem afim na experiência da profissional, porém deve ser tratada com cuidado, para não se aparentar com ela, para não ser predada por ela. As mulheres prostitutas corporificavam [...] uma radical separação entre “vida pública” e “vida privada”, a certeza “pré-reflexiva” de que seu corpo não é sexuado quando está em campo (OLIVAR, 2013, p. 144).

Eis aí uma tentativa de diferenciação espinhosa, para não dizer subjetiva demais. No entanto, não se pode simplesmente esquecer o quanto as palavras e seus usos são atravessados por ideologias e valores morais. Portanto, parece-me que a meretriz, a puta, a prostituta, a garota de programa, as *scort girls*, guardadas todas as proporções, têm um ponto em comum: estabelecem relações comerciais e sexuais com “clientes”, utilizando seus corpos como objetos da transação. A grande diferença entre essas mulheres, fazendo minhas as palavras de Paulo Roberto Ceccarelli (2008), encontra-se em suas posições subjetivas, nas relações que cada uma estabelece com a atividade e como percebem a si mesmas no contexto da prostituição.

No caso das simbologias subjacentes à puta e à prostituta, são muitas as ambiguidades. De forma geral, se diz que a primeira se prostitui porque gosta, se identifica e é identificada como puta; enquanto a segunda é uma trabalhadora sexual, uma profissional do sexo que separa “vida privada” e “vida pública”, como apontou Olivar (2013). Por outro lado, Maria Galindo e Sonia Sánchez, putas autoras de *Ninguna mujer nace para puta* (2007), veem essa diferenciação como ambígua, porque supostamente se parte do princípio de que uma prostituta vende sexo, o que implica prazer, mas o prazer está ao mesmo tempo proibido.

Galindo e Sánchez ainda reconhecem que a palavra puta é rechaçada, porque remetem-nas ao asco, à humilhação, além de desqualificá-las completamente, intimidá-las e

emudecerem-nas. No entanto, defendem o uso desse vocábulo como imprescindível para todas as mulheres (não só para as putas), porque se instala em suas vidas, como parte de suas identidades, antes mesmo de entrarem para a prostituição. Assim, se nenhuma mulher nasce puta, então faz-se necessário manejar tal palavra não só para repensar a puta em si, mas também para que ela se desloque do lugar de humilhação donde a sociedade a coloca.

Dito isso, parece que há uma certa rebeldia santareniana ao utilizar tal termo, principalmente, em sua função de não maquiagem nem impor falsos sentidos de dignidade à situação de vida de Amélia. Zé Grilo, por sua vez, recorre ao vocábulo, não para definir sua filha, mas como uma estratégia de resistência à discriminação social, rasurando, de certa forma, seu potencial ofensivo. Por outro lado, apesar da prostituição ganhar o *status* de trabalho e as práticas sexuais serem tratadas como instrumentais e sem implicação emocional, as relações sexuais que Amélia mantinha com heterossexuais não aparecem como uma “preferência” ou o livre uso de seu corpo, mas como algo imposto, devido à degradação, à desigualdade e à miséria em que vivia.

Por conseguinte, e não menos importante, é possível flagrar a exploração privada da personagem, uma vez que sustenta Zé Grilo, um dos parasitas da prostituição (GALINDO, SÁNCHEZ, 2007), com a comercialização de seu corpo. Nessa linha, pode-se dizer que em *Monsanto* são explicitadas algumas marcas das relações de poder (tais como o uso da mulher como objeto de transação comercial), as quais, por consequência, nos levam à prostituição e ao proxenetismo como métodos que mostram e mantêm o poder masculino (RICH, 1996), uma vez que ora agencia a mulher no mercado sexual ora a consome como produto.

Ao mesmo tempo, importa considerar também que, em *Monsanto*, a prostituição “é parente da fome”, da miséria e da falta de trabalho (Ibidem, p. 16). Nessa perspectiva, pode-se dizer que a comercialização do corpo de Amélia se configura como um arranjo econômico-sexual que lhe assegurava sobreviver. Eis, portanto, mais um sujeito que integra uma grande parte da população mundial sem privilégios devido a sua classe, sexo e gênero. Ao ser transformada em corpos precários e sem nenhuma importância, a não ser para ser explorada, humilhada e assassinada, a luta pela sobrevivência precisa ser diária. Por isso, pode-se reafirmar que a atuação de Amélia como puta encontra-se no campo da economia, da sobrevivência, e não no campo do desejo, como mostraremos a seguir.

Antes, contudo, faz-se necessário chamar a atenção para o apagamento sistemático da jovem, como um sujeito que ousa se enunciar, já que na maior parte do texto, é Grilo quem fala por ela, lhe retirando o testemunho. Se utilizar a linguagem para se expor e falar de si é um ato de poder, seu silêncio surge como mais uma marca da violência e da opressão (RICH,

1983) que a subjugavam no contexto ficcional. Por outro lado, também é cabível questionar se Bernardo Santareno faz referência à forma como lidavam com a lesbianidade no contexto sócio-histórico português, uma vez que traz para seu texto uma identidade lésbica que estava sendo construída às margens da sociedade, em silêncio e invisível.

A esse respeito, importa lembrar que se, durante o Estado Novo, o sujeito homossexual era considerado um vadio e um criminoso, porque subvertia valores da masculinidade, rasurava os alicerces das relações de gênero e recusava a instituição familiar (BASTOS, 1997); no caso de Amélia, a situação não era melhor, uma vez que

as lésbicas portuguesas foram, durante o século XX, remetidas para um território de não-existência de tal forma opressora das mulheres que quase torna impossível a investigação e a recuperação desta história e destas histórias e que determina ainda hoje a condição de ser lésbica em Portugal (ALMEIDA, S., 2010, cap. 5).

Por isso, arrisco a dizer também que o sujeito lésbico santareniano surge como “um lugar de ambivalência, posto que emerge simultaneamente como *efeito* de um poder anterior e como *condição de possibilidade* de uma forma de potência radicalmente condicionada” (BUTLER, 2001b, p. 25, grifo da autora/tradução minha)¹⁰⁴. Afinal, consoante Ana Luísa Amaral, a insistência em silenciar a lesbianidade e a sexualidade feminina, na sociedade portuguesa, diz muito sobre a configuração das mulheres como seres humanos discriminados e desprezados. Se, de um lado, “a sexualidade é estigmatizante; de outro, a lesbianidade é duplamente estigmatizada, é o duplo anátema, é o duplo desafio” (AMARAL *apud* ALMEIDA, S., 2010, cap. 5). Resta-nos, por isso, tentar ver como é possível à potência transbordar o poder que a habilita, se nas relações de poder que regem a representação da lesbianidade em *Monsanto*, tanto quanto nas formas de resistência, a tomada da palavra ocorre apenas em três cenas: a primeira quando Amélia chora e sofre, porque a mulher com quem vivia tinha lhe abandonado; a segunda, ao se enunciar como usuária de drogas; e a terceira, no final do texto, quando “vai às putas”.

Se nos termos de Beatriz Preciado, “a tomada da palavra pelas minorias *queer* é um advento não tanto pós-moderno como pós-humano: uma transformação na produção, na circulação dos discursos nas instituições modernas [...] e uma mutação dos corpos

¹⁰⁴ “[...] um lugar de ambivalência, puesto que emerge simultáneamente como *efecto* de un poder anterior y como *condición de posibilidad* de una forma de potencia radicalmente condicionada” (BUTLER, 2001, p. 25).

(PRECIADO, 2011, p. 17); parece que, ao criar as poucas condições para a enunciação lésbica, Santareno pauta-se muito mais em mostrar esse sujeito e seu corpo como fragilizados, não obstante promover pequenos deslocamentos e até rasurar performativamente discursos heteronormativos. Em consequência, a primeira enunciação de si é realizada de forma reticente para que a personagem declare sua dor e assuma uma frágil posição de sujeito em relação aos códigos sexuais dominantes. Vejamos parte do diálogo entre Amélia e seu pai, após ela retornar de mais uma noite de trabalho.

ZÉ GRILO: [...] (*Aproxima-se da filha. Festa na cabeça, macio.*) Mas afinal o que é que tens?

AMÉLIA (*esquiva a sofrer*): Não sei... Estou doente.

ZÉ GRILO (*perscrutando*): Eu sei o que é...

AMÉLIA (*brusca, afasta logo a cabeça. Medo de ser descoberta*): Se sabe, então cale-se.

ZÉ GRILO: Ela volta.

AMÉLIA (*quebrada, a chorar em silêncio*): Não volta.

ZÉ GRILO: Das outras vezes voltou.

AMÉLIA: Foi se embora.

ZÉ GRILO: Com quem?

AMÉLIA: Com um homem.

ZÉ GRILO: Ela volta. E se não voltar, melhor. Quem não aparece esquece. Arranjas outra garina (SANTARENO, 1987, v. 4, pp. 201-202).

De antemão, nota-se que, em *Monsanto*, os arranjos amorosos são frágeis e inconstantes, porque se deixa claro que Amélia já tinha sido abandonada pela amante outras vezes, ainda que naquele momento parecesse ser definitivo, já que tinha ido embora com um homem. Logo, pode-se dizer que, nesse texto santareniano, as configurações das relações lésbicas se distanciam de rótulos tanto quanto se rejeita o enquadramento compulsório das personagens em identidades rígidas e padronizadas no que tange às práticas sexuais. Em contrapartida, não se pode negar que, apesar de se submeter à prostituição, a agência de Amélia vem à tona quando ela se desincorpora das normas e do assujeitamento para performar a lesbianidade, o que mostra, por sua vez, o trânsito desse sujeito para além do sistema binário de gênero.

Ademais, se a pobreza e a prostituição subjagam-na, pode-se dizer ainda que Amélia, por outro lado, possibilita a si mesma um modo diferente de viver, não apenas para celebrar a diferença, mas para estabelecer condições de resistência ao determinismo social e sexual. Dessa forma, pode-se dizer que o efeito político da lesbianidade, em *Monsanto*, a priori encontra-se na recusa em ser subjugada, totalmente, em seu desejo, devido ao corpo definido biologicamente como feminino e às condições sociais precárias. Talvez, com isso, Amélia

tentasse se opor às formas de opressão – estabelecida pela apropriação de seu corpo e de seu trabalho pelo próprio pai, tanto quanto a apropriação coletiva pela classe dos homens-clientes – por seus próprios meios “como prófuga, como escrava fugitiva, como lésbica” (WITTIG, 2006, p. 15, tradução minha)¹⁰⁵. Eis, assim, nos termos de Butler (2001a), uma fuga que se configura como uma atitude de oposição ante ao regime de poder, ainda que se reconheça que sua agência se encontra comprometida com o mesmo poder que expunha.

Nesse contexto, se ser lésbica pode ser visto como uma afirmação de si como sujeito desejanste, “ligado à sua própria identidade pela consciência ou conhecimento de si” (FOUCAULT, 2014, p. 123); por outro lado, a personagem não possui as condições necessárias para abandonar a prostituição nem se transformar numa desertora definitiva das relações de exploração impostas pelos homens. Além disso, ainda que seu pai tente animá-la dizendo que, se sua amante não retornasse, ela poderia, com certeza, recomeçar com outra mulher, por que lhe é negada uma enunciação ampla de si? Por que foi concedido a Zé Grilo, um daqueles que a faz viver como nômade, esclarecer a lógica que rege sua vida afetivo-sexual? Antes de tentar responder tais questões, vejamos como ele a enuncia, mais uma vez:

ZÉ GRILO: (*De novo violento*) Que me diz a isto, amigo Silva? Custa a acreditar, não custa? Mas existe. É verdade, a minha filha é “fufa”. É mesmo o que ela é a valer, lá no fundo. O resto, os homens, é trabalho. Não faça essa cara de enterro, homem! Você nunca viu fressureiras? Pois olhe que, agora, é o que mais há: fressureiras da alta, fressureiras empregadas e fressureiras putas. Casadas, viúvas e solteiras. E com os paneleiros é o mesmo. Não ponha essas trombas, homem, que me irrita! Porquê? Não têm direito à vida? Não são gente como os outros?! Pra si só conta a sua família conservada em banha de porco e essa tal revolução... que você não foi capaz de fazer! Eu quero que você se lixe, homem! (*O Sr. Silva está cada vez mais incomodado, mas contrafeito*) A sua cara chateia-me, ouviu? Você saiu-me um bom sacana. E sabe onde a minha filha descobriu a sua... verdadeira natureza? Ná, não foi na vida, não! Foi na prisão. Com mulheres-policiais, assistentes sociais, psicólogas, doutoras de todas as qualidades e o resto da metralha toda...! Esteve dentro três meses. Chegou. Aprendeu o que faltava. Descobriu o resto. Descobriu-se. [...] (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 202).

Na passagem acima, não obstante ser enunciada por Zé, reitera-se que a lesbianidade é a “verdadeira natureza” de Amélia. Nesse caso, tal entendimento parece sinalizar que a performatividade da personagem rasura “aquelas posições essencialistas que recorrem a uma natureza sexual ou a estruturação pré-cultural da sexualidade” com o intuito de restringir as

¹⁰⁵ “[...] Lo único que se puede hacer es resistir por sus propios medios como prófuga, como esclava fugitiva, como lesbiana” (WITTIG, 2006, p. 15).

performances afetivo-sexuais dos sujeitos (BUTLER, 2002a, p. 144, tradução minha)¹⁰⁶. Dessa forma, se a noção de natureza é desconstruída como aquilo que dá conta do que sejam as mulheres (GUILLAUMIN, 2005), o fato de Amélia “descobrir-se” como lésbica, apesar de tudo, mostra que nem a categoria sexo nem as normas de gênero são definitivas para a constituição dos sujeitos. Por consequência, se a noção de natureza é um dispositivo que se concretiza nos corpos por meio da reiteração forçada das normas; então a performatividade sexual e afetiva da personagem santareniana não só sinaliza para a inexistência de um grupo natural de “mulheres”, como também problematiza a noção de que haja um destino biológico que predetermina as formas de vivenciar seu gênero e sua sexualidade.

Decerto, ao enfatizar que “o resto, os homens, é trabalho”, Grilo leva-nos a uma possível resposta a um de nossos questionamentos: em um contexto distinto ou em condições sociais melhores, Amélia não elegeria as relações sexuais com homens como parte de sua vida. Dessa forma, se a categoria sexo, como enfatiza Wittig (2006), estabelece como “natural” a relação que está na base da sociedade heterossexual, submetendo as mulheres à obrigação de reproduzir seus ditames; então, a experiência identitária lésbica rasura, por si só, tal categoria e suas relações com o binarismo de gênero.

Ademais, se, por um lado, tal qual a puta, “a lésbica também é omitida completamente do imaginário das mulheres em uma sociedade concreta, porque as duas ocupam sempre o lugar da outra inominável, irrepresentável e que não pode e não deve ocupar lugar nenhum, nem palavra em primeira pessoa [...]” (GALINDO; SÁNCHEZ, 2007, p. 29); na passagem acima, por outro lado, ainda que Amélia não seja o sujeito da enunciação, observa-se a alusão a outras mulheres que, independente da classe social, vínculos de parentesco, idade e profissão, viviam relações lesbianas. Em razão disso, me parece que Grilo busca reduzir a carga de condenação social, de humilhação e depreciação a que estavam expostas na sociedade portuguesa, ao mesmo tempo em que enfatiza que a experiência identitária lésbica não estava circunscrita apenas às mulheres que viviam à margem da sociedade. Dessa forma, não se pode negar que, em *Monsanto*, há um investimento, por mais contraditório que pareça, para se rasurar e problematizar o poder performativo dos discursos em produzir vidas precárias como a de Amélia.

No que se refere aos termos pejorativos acionados para fazer alusão às mulheres que se relacionam com outras do mesmo sexo, é preciso considerar, por um lado, que Adrienne

¹⁰⁶ “Aquellas posiciones esencialistas que pretenden recurrir a una naturaleza sexual o a una estructuración precultural de la sexualidad para poder afirmar un sitio o una causa metafísica de este sentido de la restricción pueden en gran medida cuestionarse incluso en sus propios términos” (BUTLER, 2002a, p. 144).

Rich defende que “a palavra lésbica deve ser confirmada, porque descartá-la é colaborar com o silêncio e a mentira acerca da existência das lésbicas, é fazer com que caiam num jogo de clandestinidade e retornar mais uma vez à criação do *inefável*” (RICH, 1983, p. 239, grifo da autora/tradução minha)¹⁰⁷. António Fernando Cascais (2006) e São José Almeida (2010), por sua vez, nos avisam que, no contexto português, o vocábulo “lésbica” era tido como insultuoso, porque aparecia nos dicionários dos anos 60 com uma carga muito negativa, já que significava “pervertida”, termo que designa desvios do comportamento e das práticas sexuais consideradas normais (HOUAISS, 2009, *on-line*). Assim, não obstante Zé Grilo se utilizar de palavras como “fufa” e “fressureiras”¹⁰⁸, as quais trazem a marca do escárnio social, parece-me também que ele se antecipa para tentar desconstruir uma imagem negativa da lesbianidade, uma vez que, ao buscar rasurar sentidos e valores inerentes à matriz cultural heteronormativa, a personagem retira as identidades lésbicas e gays não só do campo científico, mas também da invisibilidade e do silêncio.

Ao questionar o incômodo de Silva diante de suas palavras, Grilo também deixa claro que os paneleiros e as fressureiras tinham direito à vida, porque eram tão humanos quantos os sujeitos heterossexuais. Como prova de que sua filha não era *diferente* e de que “nenhum destino sexual governa a vida do indivíduo: seu erotismo traduz ao contrário sua atitude global para com a existência” (BEAUVOIR, 1967, p. 158), ainda diz que ela não descobriu a sua verdadeira natureza na vida de prostituição, mas sim quando esteve na prisão por três meses. Afinal, foi lá que ela aprendeu o que faltava e descobriu-se “com mulheres-policiais, assistentes sociais, psicólogas, doutoras de todas as qualidades e o resto da metralha toda”.

Quanto ao motivo de sua prisão, ainda que não seja revelado, sabe-se que “cada sociedade constrói e interpreta as práticas sexuais e amorosas entre mulheres de forma diferente, e sua visibilidade e legitimidade variam conforme a concepção que tem do que seja mulher ou homem [...]” (FALQUET, 2006, p. 18, tradução minha)¹⁰⁹. No caso de Portugal, Silva e Vilela nos explicam que

¹⁰⁷ “La palabra lesbiana debe ser confirmada porque descartarla es colaborar con el silencio y la mentira acerca de nuestra existencia misma, es hacernos caer en juego de la clandestinidad y volver de nuevo a la creación de lo *inefable*” (RICH, 1983, p. 239).

¹⁰⁸ Uranista, maricas, paneleiro, penasca, invertido, bicha, larilas, routo, sáfica, tríbade, virago, lésbica, fufa, fressureiras são palavras depreciativas, utilizadas em Portugal, para se referir a homossexuais e lésbicas (ALMEIDA, S., 2010).

¹⁰⁹ “[...] cada sociedad construye e interpreta estas prácticas sexuales y amorosas entre mujeres de forma diferente, y su visibilidad y legitimidad varían enormemente según la concepción que cada sociedad tiene de lo que es ser mujer o hombre [...]” (FALQUET, 2006, p. 18).

[...] as práticas sexuais lésbicas fazem-se sobretudo notar entre as freiras, como relataram alguns bispos e arcebispos, entre os séculos XVI e XVIII; o tão recorrente lesbianismo freirático mereceria uma ‘adequada penitência’. Porém, mesmo no século XIX, a partir de 1837, o Código Penal Português, sob a influência das ordenações filipinas, trata ainda a ‘sodomia’ como crime imoral e atentado ao pudor, punindo-o com multas e com o degredo. É só em 1852 que se exclui a confiscação de bens, equiparando a homossexualidade a todas outras formas de conduta imoral do cidadão. Porém, será apenas de junho de 1912 a lei que distingue as práticas homossexuais masculina e feminina, sendo agora condenado à prisão correccional de um ano e meio quem praticasse tais ‘vícios contra a natureza’ [...]. Permanece, durante o Estado Novo, a ideia de crime de acordo com a lei de 1912, equiparando tal ato à prostituição e ao proxenetismo (SILVA; VILELA, 2011, p. 72).

Se o novo Código Penal português deixou de criminalizar condutas sexuais livremente praticadas por adultos – como o adultério, a prostituição ou a homossexualidade – só oito anos após o 25 de abril (SANTOS, 2003), e levando em consideração que João Grilo nos disse que Amélia se descobriu como lésbica na prisão; arrisco a dizer que ela esteve presa por causa da prostituição. Afinal, embora fossem raros os casos, prostitutas como ela, “nomeadamente de rua, podiam ser detidas, presas e, eventualmente, julgadas em casos de ofensas contra a decência e a ordem públicas” (SILVA, 2007, p. 800). Nesse sentido, pode-se dizer ainda que, em *Monsanto*, a sujeição representada pela prisão não ocorre de forma independente da gestão e da invasão do corpo da personagem, posto que as práticas de inspeção, normalização e regulação, comuns nos sistemas carcerários, sempre atuam para (re)produzir um sujeito que se aproxime de um ideal, uma norma ou de um modelo de conduta (FOUCAULT, 1987). No entanto, é possível ver também que as estratégias que buscam formar e marcar Amélia não produziram os efeitos desejados, porque sua resistência à normalização se produz no seio de um sistema repressor que, paradoxalmente, a habilitou como sujeito da lesbianidade.

Por outro lado, importa ver também que *Monsanto* parece seguir o raciocínio de que “em face da ‘verdadeira mulher’ encontram-se a prostituta e a lésbica: se a primeira é preservada na ordem do sistema, a segunda é apagada dos registros”, subjugada pelas condições sociais precárias e pelo silêncio (NAVARRO-SWAIN, 2004, p. 70). Talvez, por isso, seja possível flagrar estereótipos clássicos como “o isolamento, a marginalização, a bebida, a pobreza, um relacionamento doloroso e conturbado com outra mulher” (Ibidem, p. 39), os quais, por sua vez, promovem um clima de submundo associado à lesbianidade. Logo, em *Monsanto*, tem-se uma personagem lésbica que, além de pobre, prostituta e ex-detenta, também é representada como usuária de diversas drogas. Vejamos o diálogo abaixo, que

ocorre após ela ter sido abandonada pela namorada, para entendermos melhor sua relação com diferentes tipos de entorpecentes:

ZÉ GRILO: Dói muito, Amélia?

AMÉLIA (*que tem estado alheada, a sofrer*): Sinto-me um trapo cagado...

ZÉ GRILO (*carinho contido*): Vai para casa. Vai dormir. (*Ajuda Amélia a levantar-se.*)

AMÉLIA (*logo agressiva*): Não posso dormir. (*Num ímpeto, agarrando-se ao pai.*) Quero aquilo!

ZÉ GRILO (*que compreendeu*): Não. Faz-te mal. Isso não!

AMÉLIA: Preciso!

ZÉ GRILO (*cedendo*): Boi?...

AMÉLIA: Cavaló. Fumei boi e fiquei na mesma. Drunfei e bebi 1920. Nada. Sinto-me *down, down*, cada vez mais *down*... Não aguento! Tenho uma argola de ferro apertada aqui, no meu peito... Você tem de me ajudar! Quero curtir a do cavaló. Preciso.

ZÉ GILO: Dás cabo de ti!

AMÉLIA: Não tenha medo. É só esta vez. Quem me dera baicar com uma overdose. Hoje, era a sorte grande. Mas não. Resisto sempre. Ande, vá arranjar-me a heroa! Ajude-me, porra!

ZÉ GRILO: O chuto passou para quinhentos paus. Não tenho massas.

AMÉLIA: Desenrasque-se. Hei-de ser sempre eu?!

ZÉ GRILO: Sossega. Está bem arranjo.

AMÉLIA: Preciso, já! (SANTARENO, 1987, v. 4, pp. 202-203).

Sigmund Freud afirma que “a vida, tal como nos coube, é muito difícil para nós, traz demasiadas dores, decepções, tarefas insolúveis. Para suportá-la, não podemos dispensar paliativos” (FREUD, 2010, p. 28). Nessa perspectiva, pode-se dizer que o uso de drogas tenha se transformado em uma estratégia para amenizar o sofrimento de Amélia, tanto quanto numa forma de torná-la menos sensível às suas experiências como uma mulher pobre e prostituída. Portanto, se os narcóticos e a bebida surgem como uma promessa de distanciamento ou de prazer imediato, é porque são vistos como “um refúgio num mundo próprio que tenha melhores condições de sensibilidade” (FREUD, 2010, pp. 33-34), além de aliviar sua tristeza e a saudade amorosa.

Ademais, é preciso considerar que a cena acima é uma das poucas em que Zé Grilo não lhe rouba o testemunho. Ao invés disso, dialoga e se mostra preocupado com a filha, uma vez que já tinha fumado, provavelmente, maconha; consumido substâncias sedativas, feito uso de bebida alcoólica e, ainda assim, desejava a “heroa”, porque se sentia “pra baixo”, como se tivesse uma argola de ferro apertada” em seu peito. Nesse sentido, pode-se dizer também que a enunciação de si a desloca da condição máxima de objeto-abjeto, porque nos permite ver seu estado de espírito, seu drama diante do término do relacionamento e sua indiferença pela vida.

Quanto a terceira e última enunciação de Amélia, importa informar que ocorre no final de *Monsanto*, quando Zé Grilo e Silva, totalmente bêbados, decidem finalizar a noite num bar onde ficavam outras putas de Monsanto. No entanto, devido ao medo e à insegurança, a jovem decide-se por seguir com eles. É irresistível não trazer o restante do diálogo final:

SR. SILVA (*desfeito, para Zé Grilo, a despedir-se*): Adeus e... obrigada.
 ZÉ GRILO (*súbita alegria desesperada*): Espere aí! Eu vou consigo, amigo Silva! E sabe onde é que a gente os dois vamos acabar a noite? Num bar que eu cá sei. Vamos às putas! Vai ver o que lhe faz bem. Venha daí, amigo Silva! Você precisa e eu também. Quando esta coisa está quase a rebentar, não há melhor remédio. Vamos às putas!
 (*Abraça o Sr. Silva e dirige-se para fora de cena com ele, ambos cambaleantes.*)
 AMÉLIA (*antes que os dois homens desapareçam de cena. Num grito*): Pai!
 ZÉ GRILO (*parando*): Ainda aí estás? O que é?
 AMÉLIA (*insegura*): Tenho medo!
 ZÉ GRILO: Queres que te leve a casa? Espera que eu...
 AMÉLIA: Também vou!
 ZÉ GRILO: Não.
 AMÉLIA (*decidida, em fúria*): Vou!
 ZÉ GRILO (*que compreendeu, hesitante*) – Também queres...?!
 AMÉLIA (*numa grande excitação*): Morena ou loira; preta ou branca... quero!
 ZÉ GRILO (*decidido*): Anda daí!
 (*Amélia corre e mete-se entre os dois homens, os três abraçados.*)
 AMÉLIA (*riso histérico, a gritar*): Vamos às putas! (SANTARENO, 1987, v. 4, pp. 203-204).

Se “os atos performativos de fala exercem o poder de produzir o campo dos sujeitos sexuais culturalmente viáveis” (BUTLER, 2002a, p. 162, tradução minha)¹¹⁰, então é possível afirmar que a performatividade discursiva de Amélia fissa uma série de demandas, tabus e proibições. Não obstante “nenhum ato poder exercer o poder de produzir o que declara, independentemente de uma prática regulatória e sancionada” (Ibidem, p. 163)¹¹¹; faz-se necessário também considerar que as performances de gênero da personagem ocorrem num contexto que apresenta suas próprias convenções, reiteradas e sancionadas. Logo, se assume uma posição sexuada dentro da linguagem, é porque Amélia cita a norma, expondo-a a partir de sua interpretação, o que, conseqüentemente, revela o fracasso das convenções e borra os limites entre sexualidades.

¹¹⁰ “[...] actos performativos del habla, por así decirlo, que ejercen el poder de producir el campo de los sujetos sexuales culturalmente viables” (BUTLER, 2002a, p. 162).

¹¹¹ “Ningún acto puede ejercer el poder de producir lo que declara, independientemente de una práctica regularizada y sancionada. [...]” (BUTLER, 2002a, p. 163).

Tal qual um sujeito descentrado, parece também que a personagem, como figuração da mulher que é forçada a entrar nas relações heterossexuais por meio da prostituição, busca um mínimo de controle sobre sua vida, quando vai à procura dos serviços sexuais das putas que trabalhavam em *Monsanto*. Portanto, se vai às putas é não só para nos mostrar sua resistência à identificação heterossexual e sua reivindicando à liberdade sexual, porque se dispõe ao desejo; mas também para expor que o lugar da mulher nos locais de prostituição não está marcado antecipadamente. Se Monique Wittig defende que “o lesbianismo oferece, de momento, a única forma social na qual podemos viver livremente” (WITTIG, 2006, p. 43, tradução minha)¹¹²; então pode-se dizer que, no desfecho de *Monsanto*, Amélia assume uma posição de sujeito com a qual se identifica, porque reclama o prazer sexual, reiterando a experiência lésbica, ainda que se saiba sujeita a forças sociais que estavam além de seu controle.

Sem dúvidas, em razão de ter escrito *Monsanto* após o 25 de abril, Bernardo Santareno desenha uma configuração da lesbianidade sem os vestígios da religiosidade e da culpa. Nomeia os afetos, os sentimentos e as relações afetivo-sexuais entre as mulheres, mostrando que elas existiam e tinham sexualidade. Muda-se o foco, porque se em *O pecado de João Agonia*, por exemplo, a personagem, devido às suas posições de sujeito pouco convencionais, é subjugada pela força da tradição, pelos dogmas religiosos e pelo preconceito; em *Monsanto*, encontraremos a classe social como determinante para a marginalização que permeia a vida e as escolhas de Amélia. Ademais, não obstante ser inegável que na história portuguesa, a lesbianidade está esmagada, reduzida “à dimensão de um fantasma, pela dupla estigmatização: a da própria homossexualidade e a das mulheres” (ALMEIDA, S., 2010, Introdução); a atitude santareniana é importante para, ao menos na dramaturgia, dar espaço a uma lésbica e as suas experiências. Se a constrói como um sujeito que vive às margens, é porque era este o lugar que predominantemente ocupava na sociedade lusitana, mesmo após a Revolução dos cravos.

Por outro lado, é preciso considerar que, não obstante a relação sexual comercial ser caracterizada como uma prática sem afeto, porque a satisfação afetiva estava nas relações lésbicas; é fato que “algumas premissas teóricas condenariam a conduta [de Amélia], porque ao continuar mantendo relações sexuais com homens, seu comportamento ultrapassa o limite do aceitável e legítimo” (FACCHINI, 2009, p. 319). Contudo, também cabe questionar se as categorias lésbica e prostituta não seriam formas de classificar os sujeitos e de determinar os

¹¹² “[...] el lesbianismo ofrece, de momento, la única forma social en la cual podemos vivir libremente” (WITTIG, 2006, p. 43).

modos de conduzirem seus desejos e práticas erótico-sexuais (BUTLER, 2013). Se a mulher que sente desejo e obtém prazer sexual com outras mulheres contesta a coerência entre sexo, gênero e desejo, o que sugere que ela não poderia sentir prazer com homens? E se for lésbica e prostituta, como Amélia, deve-se inferiorizar sua identificação e seu desejo, mesmo sabendo que as relações sexuais que mantém com homens estão na ordem do trabalho? Afinal, a combinação entre lesbianidade e prostituição também não indicam que as performances de Amélia contestam a base da matriz heterossexual, isto é, a unidade entre sexo, gênero e desejo?

Por fim, definir um *status* de lésbica como fixo e inalterável não seria um modo de reproduzir os dispositivos que buscam cercear outras possibilidades de vivenciar as sexualidades? De todo modo, faço minhas as palavras de Navarro-Swain, porque acredito que em *Monsanto*, a lesbianidade surge multiplamente como posição social, orientação e emoção; outro caminho que flui para além das fronteiras de gênero e da necessidade de sobrevivência que, por sua vez, exigia relações heterossexuais. Logo, o que importa, de fato, é que “a volatização da essência é a libertação da norma, da disciplina, da exclusão” (NAVARRO-SWAIN, 1999, p. 1237) e, não menos importante, da exploração em virtude do gênero e da classe social.

Ainda que a prostituição seja um tema pendente, não só em Portugal após a Revolução dos cravos, mas também em todos os sistemas políticos, sociedades e instituições (GALINDO; SÁNCHEZ, 2007), Bernardo Santareno irá abordá-lo ainda em *A confissão* e em *Vida breve em três fotografias*, uma vez que, assim como Amélia, Françoise, Pedro, Paulo Santo e Formiga também são personagens empurradas para o comércio erótico-sexual e para a marginalização devido a um contexto sócio-histórico excludente.

Por isso, assim como se buscou fazer no estudo de *Monsanto*, nas Cenas seguintes, as personagens não serão reduzidas à prostituição, uma vez que não é a única dimensão significativa de suas vidas. Há outros fatores importantes e constitutivos desses sujeitos, para além da sexualidade: a classe social, suas relações de parentesco, de afeto, geração, acesso à escolaridade, estigmas sócio-culturais, abuso, violência, dentre outros.

CENA II

Vida breve em três fotografias: ou de como se produz paneleiros, putos, ladrões e assassinos

Vida desgraçada! Tem que ser sempre assim. Cada um por si e se dane o resto. Ninguém ajuda ninguém. Se um sujeito está na merda, não encontra um camarada pra lhe dar uma colher de chá. E ainda aparecem uns miseráveis pra pisar na cabeça da gente. Depois quando um cara desses se torna um sujeito estrepado, todo mundo acha ruim. Desgraça de vida! [PLÍNIO MARCOS. *Dois perdidos numa noite suja.*]

Como sinalizei no final da Cena I desse Ato, Bernardo Santareno seguirá abordando questões de gênero, sexualidades e identidades também em *Vida breve em três fotografias*, com atenção especial à prostituição feminina e masculina, tendo, inclusive como putas e michês, menores de idade. Para tanto, nesse texto constituído de três quadros, denominados de 1^a, 2^a e 3^a fotografias, o dramaturgo irá nos apresentar recortes de vida de três jovens pobres, desamparados pelas instituições sociais e com poucas perspectivas de vida: Pedro, Formiga e Pau-Santo. Como típico recurso brechtiano, cada fotografia possui não só a função de “marcar a ruptura na acção mostrada em cena”, antecipando informações relacionadas, principalmente, ao protagonista; mas também desempenham a função de tornar evidente para o público o quanto a sociedade lusitana era “contraditória, pluridimensional, e que a consciência das suas contradições internas era necessária ao processo da sua transformação” (REBELLO, 1977, pp. 117-118). Para realizar tais objetivos, na primeira fotografia, encontra-se Pedro Salvador, jovem de 17 anos de idade, conhecido no bairro Casal Ventoso pela alcunha de o “Corvo” e dado como desaparecido pela família.

Na segunda, por sua vez, lê-se “luz apenas sobre o plano do fundo, todo ele ocupado por uma notícia de jornal centrada pela fotografia duma mulher morta, com ferimentos e sangue na cabeça. Título e subtítulo da notícia: ‘SEXAGENÁRIA ASSASSINADA’. O motivo do crime foi o roubo” (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 217). Na terceira e última, como nos quadros anteriores, indica-se que “todo o fundo da cena é preenchido por uma fotografia. Esta ilustra uma notícia de jornal que tem os seguintes título e subtítulo: ‘RAPAZ

ASSASSINADO NO PARQUE EDUARDO VII'. Ajuste de contas entre marginais” (Ibidem, p. 229). Eis, assim, o resumo de uma vida breve em três fotografias, uma vez que Pedro, inicialmente fugitivo do lar familiar, se transforma em ladrão, michê, assassino de uma Senhora e, por fim, vítima desse mesmo ato, porque será assassinado por Pau-Santo, até então seu parceiro de crimes.

No que se refere ao lugar da intriga, vê-se que as ações principais de *Vida breve em três fotografias* situam-se na sociedade portuguesa contemporânea de Santareno, mais especificamente no Parque Eduardo VII¹¹³, com algumas alusões aos bairros Casal Ventoso e Intendente, dentre outros situados em Lisboa. Se tais lugares se encontram associados ao tráfico e consumo de drogas, à criminalidade e à prostituição; por consequência, a pobreza, a falta de estrutura das famílias, a divisão da sociedade em classes e diversos outros fatores de marginalização social também serão postos em causa pelo dramaturgo.

Tal semelhança entre os cenários, o modo de vida de muitas famílias lisboetas que ali habitavam e o mundo ficcional santareniano, por exemplo, é exposta por Pedro, na 2ª fotografia, durante o assalto à casa de uma Senhora sexágénaria, como uma forma de justificar sua entrada no mundo do crime e sua revolta diante de todos que tinham uma vida melhor que a dele:

PEDRO: [...] (*Pausa. Tenso, com ódio*) Conhece o Casal Ventoso, avozinha? Ou a Musgueira, ou as Furnas? Já viu as barracas aonde a gente lá vive? Na minha, que é de lata e pau, vivia eu e mais os meus dois velhos, cinco irmãos, duas cunhadas e duas avós. Lá comem, cagam, mijam e fodem! Os percevejos passeiam, em liberdade, por cima da gente [...] (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 224).

Inicialmente, nota-se que o jovem traz à tona a progressiva degradação do edificado, a pobreza e a marginalização social do bairro Casal Ventoso¹¹⁴ com o intuito de denunciar as péssimas condições de vida e a miséria a que estavam expostos os sujeitos que ali habitavam. Para tanto, expõe qual era o tipo de moradia que sua família habitava: barracas de lata e pau, às quais se constituíam de um só cômodo, sem a mínima estrutura, inclusive de higiene, para se viver com dignidade¹¹⁵. Ao trazer à tona a segregação social de sujeitos que eram

¹¹³ O Parque Eduardo VII de Inglaterra, conhecido como o maior parque do centro de Lisboa, foi nomeado em 1903 em honra de Eduardo VII do Reino Unido, que havia visitado Lisboa no ano anterior para reafirmar a aliança entre os dois países.

¹¹⁴ Importa informar que o antigo bairro Casal Ventoso ganhou a fama de “hipermercado da droga” de toda a Europa, porque se tornou o local onde milhares de pessoas compravam e consumiam drogas, além de existir cerca de 500 consumidores residentes vivendo em condições muito precárias, boa parte das vezes em barracas. Disponível em: <<https://ionline.sapo.pt/379048>>.

¹¹⁵ Sobre este aspecto, Ana Pedro Coleta Cunha Moreira nos informa que Lisboa sofria com tais problemas habitacionais, mesmo antes da Revolução dos cravos, uma vez que “as décadas de 60 e 70 mostraram-se

empurrados para espaços marginais e estigmatizantes, num período pós-revolucionário, a dramaturgia santareniana aponta, inevitavelmente, para uma sociedade que não se tornou mais democrática no que se referia ao acesso a melhores condições de vida de sujeitos pertencentes às classes subalternas. Em virtude disso, nota-se que a situação brutal de miséria e cada palavra enunciada por Pedro visam a dar conta da construção de um “território” em que as relações entre história e ficção estão muito próximas, para não dizer imbricadas.

No caso do protagonista de *Vida Breve*, ao invés de viver naquele espaço de subsistência, como bicho e entre os percevejos; ele preferiu fugir e viver nas ruas da capital lusitana, mais especificamente no Parque Eduardo VII. Entretanto, ainda que caracterizasse o bairro em que vivia com sua família, como “o cagadoiro de Lisboa”; Formiga, por sua vez, consegue relativizar a situação das pessoas que ali habitavam:

PEDRO (*com raiva*): O casal Ventoso é o cagadoiro de Lisboa. E nós, a gente os dois, somos dois cagalhões a boiar...

FORMIGA: No casal Ventoso, não há só ladrões e putas e bêbados: há gente séria, gente que trabalha de manhã à noite, que trata dos filhos como deve ser...!

PEDRO: Pois há. São os sindicatos e os partidos que olham por eles... São quase todos comunas. Fazem uma seita, protegem-se uns aos outros... Eu não posso com esses gajos, ainda lhes tenho mais pó do que aos outros, à maralha como a gente! Eles são os bons, os limpos, e nós somos a merda. Que se lixem. A mim, háo-de respeitar-me, há-de bater o dente com medo do Corvo... Juro-te eu, Formiga! Os jornais vão falar cá do rapaz... Eu não sou um cagalhãozito a boiar. Merda por merda, antes o rei da merda! (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 234).

Ao afirmar que “os bons, os limpos” – quer dizer, “a gente séria” trabalhadora e responsável mencionada por Formiga –, eram protegidos pelos sindicatos e partidos, dando a entender que às pessoas marginalizadas, ou seja, “à merda” da sociedade, não era dedicada nenhuma atenção; Pedro nos mostra sua revolta “diante de um certo elitismo sedimentado por classes partidárias diretamente ligadas à nova situação política do país” (VALENTIM, 2014, p. 198). Se nos textos dramáticos anteriores ao 25 de abril, Santareno procura denunciar e contestar, por meio da trajetória de suas personagens, estruturas opressivas que aludem à ditadura salazarista; em *Vida breve*, ele cria jovens marginais que, mesmo sem espaço na

fundamentalmente envolvidas neste problema da habitação, que escasseava, e não oferecia uma resposta segura e definitiva; com a transformação do ambiente governamental, a liberdade conquistada nos anos seguintes à Revolução de 74, trouxe com ela um investimento nas políticas de habitação, embora com tempo contado. Nunca estruturadas e sem um contínuo desenvolvimento, tentavam, até então, oferecer à população, das classes mais baixas, espaços de subsistência” (MOREIRA, 2010, p. 201).

tribuna ou entre “os limpos”, promovem uma ferrenha crítica ao novo momento histórico-político português.

Nessa perspectiva, pode-se dizer que o propósito interveniente é explícito, tendo, inclusive, na trajetória das personagens do volume *Os marginais e a Revolução*, uma alegoria da revolta do sujeito português marginalizado que, por sua vez, pode ser resumida nesta formulação de Pedro: “Eu não sou um cagalhãozito a boiar. Merda por merda, antes o rei da merda!”. Ou seja, se estava predestinado a ser marginal, ele não só reivindica o lugar de abjeção que lhe é prescrito, como também o reclama como um valor (BARCELLOS, 2007), dando a entender que investiria nessa identidade da melhor forma possível para ser respeitado e temido como tal. Não se expressa, é fato, uma mensagem otimista tampouco há a esperança tão comum em momentos pós-revolucionários.

Por outro lado, se Santareno escrevia a partir do mundo circundante, levando em consideração um Portugal polimorfo, permeado pelas diferenças sociais, pela miséria e pelo abandono dos menos favorecidos economicamente; Pedro aponta não só a classe social como uma das causas de seu ódio e de sua revolta, mas também outras situações “problemáticas”, resultantes de seu contexto familiar. Veja-se:

PEDRO: [...] Viste a minha velha, lá no Casal Ventoso?

FORMIGA: [...] Perguntou-me por ti, se eu tinha te visto...?

PEDRO: E tu?

FORMIGA: Nada. Disse que não, que nunca mais te tinha posto os olhos em cima. Ela, coitada, chorou...

PEDRO: Grande cabrona!

FORMIGA (*censura*): É tua mãe...!

PEDRO (*duro*): Nunca foi. Coirão de velha! Tu sabes quem me fez a primeira punheta da minha vida? Foi ela! Desde puto pequeno que ela andava a minha volta, a mexer-me no apito, a ver se estava mais crescendo, até que... É uma ratazana, aquela velha! [...] Desde os quinze anos que eu ando praqui armado em arrebenta, a dar de chala à frente da polícia, pra'arranjar cacau pra lhe meter no cu a ela e ao malandro do meu pai que não quer fazer nenhum! Mas isso acabou. Comigo, não! Olha que os gajos são tão aldrabões, tão sacripantas que, quando eu me pirei de casa, até mandaram pôr o meu retrato na televisão, a fingir que tinham muita pena, que tinham muitas saudades do seu nené...!

FORMIGA: E, se calhar, tinham mesmo...!?

PEDRO: Uma porra. Tinham saudades mas era da massa que eu lhes levava todas as noites... Ficavam-me com tudo. Davam-me cinquenta paus, de vez em quando, pròs meus gastos. Julgas que algum dia me perguntaram adonde é que eu arranjava o pilim? Eles sabiam. Estavam fartos de saber que o cacau era roubado. Às vezes, andava à mocada e aparecia na barraca todo amachucado. Olhavam para mim muito calados e nem uma nem duas! Calados que nem um rato... Tomaram eles que eu não dissesse nada! Sabiam, Formiga, tão certo como eu chamar-me Pedro. São dois filhos da puta! (SANTARENO, 1987, v. 4, pp. 233-234).

Ao reviver suas experiências na infância e na juventude, nos chama a atenção a relação conflituosa de Pedro com sua mãe, uma vez que foi vítima de abuso sexual reiterada vezes, indo do contato com os órgãos sexuais, a masturbação até a consumação do ato sexual, como ele sugere, ainda que de forma reticente. Com isso, Bernardo Santareno aborda, brevemente e mais uma vez, o tema do abuso sexual, porque, como mostramos, em *O pecado de João Agonia* também há alusão ao “envolvimento de pessoas mais velhas em actividades sexuais com adolescentes dependentes e imaturos que não compreendem essas práticas na sua totalidade, sendo incapazes de dar o consentimento informado, e que violam as regras sociais aceites e os papéis familiares” (GIL; LUCAS, 1998, p. 385). Se João teve coragem de fugir da casa de Sousa, a quem ele tinha “ódio de morte”, mas não denunciou as ações de seu padrinho; Pedro, por não ter a quem denunciar ou pedir ajuda, viu na fuga da família a única forma de se libertar dos abusos e da exploração a que era submetido.

Observa-se, assim, que, diante de Formiga, amiga e uma espécie de amante, ele continua firme em sua denúncia explícita, mostrando ainda, por meio dos adjetivos utilizados para se referir à mãe e ao pai – “grande cabrona, coirão de velha, uma ratazana, malandro, aldrabões, sacripantas, dois filhos da puta” –, que não tinha nenhuma deferência por seus genitores. Em outro momento, ainda tratando da negligência familiar, Pedro revela à jovem prostituta que tinha um irmão mais velho, de 23 anos de idade, que levava uma vida completamente diferente da dele: era casado e tinha um filho de meses; morava “na Outra Banda. É metalúrgico”, e um dos “manda-chuvas do sindicato”. “Pois, um gajo direito, trabalhador, como deve ser... Um dos tais limpinhos, sem mancha de chulices ou nódoa de gatunice!” (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 235). Vejamos, na cena abaixo, qual foi a sorte do gajo:

PEDRO: [...] A primeira vez que o vi, não sei porquê, arreentaram-me lágrimas nos olhos... [...].

FORMIGA (*muito doce, acariciando-o*): Devias ter-te dado a conhecer o mano.

PEDRO: Pra quê? O gajo não havia de gostar mesmo nada de conhecer o mano.

FORMIGA: E os teus velhos?

PEDRO (*com ódio*): Venderam-no! Venderam-no por três contos de reis a um casal de velhotes sem filhos, quando o puto tinha dois anos. Ainda eu não era nascido. E pá, isto até parece uma história, os quadrinhos, ou uma fita dessas que a gente vê no Odéon! Mas foi verdade. Os cabrões de meus velhos venderam o miúdo como se fosse um leitão, ou um vitelo! (*Pausa*) Foi a sorte dele.

FORMIGA (*deprimida*): Foi. Foi a sorte dele. (*Silêncio desesperado, olhos nos olhos*): E os velhos não sabem do filho, onde ele mora...?!

PEDRO: Não. Eu não lhes disse nada. Se lhes tivesse contado, o mano comuna estaria frito. Os velhos sugavam-lhe até o tutano. É uma dívida que ele fica a dever ao irmão parasita [...] (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 235).

Com isso, a personagem deixa claro o quanto sua família e seus pais eram nocivos à sua constituição como sujeito, já que a sorte de seu irmão, é óbvio, foi não ter sido subjugado por situações problemáticas em que lhe faltariam suportes social, afetivo e econômico. Se, ao se deparar com “o mano comuna”, “arrebentaram-lhe lágrimas nos olhos”, é porque Corvo parece saber que, em outras condições de vida, em que as necessidades básicas de uma criança não fossem negligenciadas, ele teria um destino diferente.

Por conseguinte, não há como negar que a família patriarcal, supersticiosa e conservadora encontrada em *O pecado de João Agonia*, por exemplo, desfigura-se não só em *Monsanto*, como também em *Vida breve*, porque nos deparamos com “lares” “desestruturados” e “disfuncionais”, caracterizados tanto pela desfiguração materna e (in)existência do elemento masculino, quanto pela exploração e incentivo para que seus filhos e filhas cometessem delitos, dentre eles, o roubo e a prostituição. Logo, pode-se dizer que, tal qual Amélia, a classe social, aliada a um contexto sócio-familiar nocivo, parecem definir fatalmente a trajetória de vida de Pedro.

No caso de Pau-Santo, outra personagem marginal de *Vida breve*, faz-se necessário abrir um pequeno parêntese, porque Bernardo Santareno traz à luz a questão colonial, ainda que rapidamente. Assim, somos informados de que nasceu em Moçambique, durante a colonização portuguesa, tendo como genitores um branco lusitano e uma negra, caracterizados por ele da seguinte forma:

PEDRO (*cortante sempre*): O teu é pai é branco e... português!?

PAU-SANTO: [...] E, se queres saber mais, digo-te que é o rei dos sacanas! Uma besta, um chaimite! Nunca lhe vi os dentes e nunca falou comigo que não fosse aos berros... Ele tem uma mulher branca e três filhos brancos. Toda a vida me deu o que eles não queriam, os restos. Só os restos. [...] Em Mocambique, vivia numa casa bonita, metida numa roça muito grande e era servido por montes de pretos... Eu era filho do patrão. Filho de segunda, mas filho. [...] Uma vez, tinha eu seis anos, vi o meu pai matar um trabalhador preto à chicotada. E nunca mais me esqueci. Toda a vida tive um medo danado daquele homem! Ele era um cão de guarda do governador. Fazia o que queria. Safava-se sempre. Era, e é, um facista. Toda a gente em África dizia que ele era da PIDE. E todos tinham medo dele. Ainda hoje, cada vez que o vejo, fico todo a tremer por dentro. Tenho-lhe raiva

PEDRO: Temos uns paizinhos que são uns queridos!

FORMIGA (*sempre desconfiada*): E a tua mãe, a verdadeira!

PAU-SANTO: A mãe preta? Não sei. Nunca a vi. Sei que ela trabalhava lá na roça. Ele diz que ela morreu. Se calhar, é mentira. Um preto velho disse-

me uma vez que ela tinha fugido. Era um carrasco, aquele homem! Fiquei eu. Os meus irmãos brancos foram estudar. Eu roubava-o sempre que podia, partia coisas, estragava tudo o que podia estragar. Eu sou esperto e ele nunca descobria. É um animal, um catrapilha (SANTARENO, 1987, v. 4, pp. 242-243).

A leitura da passagem acima nos permite ver a representação do “mulato” de origem colonial, perfilhado pelo pai branco, mas tratado como “filho de segunda”, já que recebia os restos dos descendentes legítimos e não tinha acesso à educação. No caso de seu genitor – descrito como “o rei dos sacanas”, “uma besta, um chaimite”, “cão de guarda do governador”, “facista” e provável integrante da PIDE –, interessa-nos ver, além de seu ódio e desconsideração explícitos por ele, que o jovem traz à tona outro fator importante sobre a questão colonial: a violência exercida sobre os povos africanos devido ao racismo, uma vez que, “ao negar a igualdade entre os seres, os “pretos”, por inferiores, dentro e fora dos aldeamentos forçados, estavam sujeitos a uma opressão extrema e às mais variadas atrocidades, sofrendo maus-tratos imensos, sendo castigados e mortos pelas mais diversas e aleatórias razões” (GERALDES, 2011, p. 86). No texto santareniano, além de ser servido por “pretos”, o pai de Pau-Santo também era responsável por matá-los a chicotadas e pelo estupro de mulheres negras, assim como o fez com sua mãe.

Tida como morta pelo pai, parece que, na verdade, ela fugiu da escravidão e da violência, deixando, inclusive, o filho para trás com “o cabrão velho, a puta da mulher branca e os paneiros dos meninos” que sempre o subjugaram. Essa situação, no entanto, toma outro rumo devido à guerra pela libertação de Moçambique¹¹⁶, uma vez que “os pretos assaltaram a fazenda, escaqueiraram aquela merda toda e tomaram conta daquilo” (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 243), provocando a fuga em massa dos colonos. Em razão do tratamento humilhante que sempre fora dedicado a Pau-Santo, o jovem ainda nos conta que ficou extremamente feliz ao ver seu pai gritando “de dor, a mulher e os irmãos brancos chorando agarrados uns aos outros” devido ao medo de serem mortos, chegando a “dançar sozinho, um dia inteiro”, ainda que não se sentisse completamente vingado, porque “os guerrilheiros negros” não deram cabo deles, à catanada. Um a um, sem pressas” (Ibidem).

No entanto, ao invés de ter ficado para a festa em Moçambique “juntamente com os pretos”, o jovem relata que se viu “forçado” a se deslocar para Portugal, porque além de ser filho de um português colonizador, era mulato, enfatizando, inclusive que “os pretos não

¹¹⁶ De acordo com Geraldes (2011, p. 1-2), “em 1961, eclodiu a primeira das três frentes da Guerra Colonial Portuguesa (ou Guerras Coloniais) em África, que se viria a arrastar por treze longos anos de sofrimento e sacrifício para os que nela se bateram. Tal conflito armado só findou depois da Revolução do 25 de Abril de 1974 ter derrubado a Ditadura”.

gostam dos mulatos. Nem os pretos, nem os brancos” (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 244). Se como defende Larissa Pelúcio (2012, p. 398), “ser o ‘outro’ é condição relacional e contextual”, parece-me que Pau-Santo alude à “existência de um segmento mestiço autônomo em relação aos negros e brancos, como se fosse uma espécie de fronteira” (RIBEIRO, 2012, p. 39), que aponta para o lugar marginal dele na sociedade moçambicana. Isso nos remete, por exemplo, ao estereótipo “mulato não tem bandeira”, recorrente nos discursos de moçambicanos negros, durante a transição para a independência e tempos posteriores.

Na verdade, se naquelas relações de poder, “estava em causa a (re)constituição de uma identidade que precisava romper com a herança colonial para se afirmar como comunidade nacional de pleno direito” (Ibidem, p. 35); então se entendia que Pau-Santo, por ser mulato, não conseguiria se libertar da origem branca e colonizadora, ainda que proclamasse seu apoio aos “guerrilheiros negros” em prol da libertação de Moçambique.

Não obstante a questão colonial não ser o ponto fulcral desse texto santareniano, as poucas referências de que é objeto decerto servem para lhe conferir um lugar importante quanto a constituição desse sujeito. Mais especificamente, pode-se dizer que, se o contexto sócio-familiar, permeado por diversas negligências, parecem definir fatalmente a trajetória de vida de Pedro; no caso do jovem moçambicano, vê-se que o fato de ter sido expulso do hotel onde vivia com a família de seu pai, desde que chegou a Lisboa; ser estrangeiro e mestiço num país racista e preconceituoso; de não ter conseguido nenhuma oportunidade de trabalho, “fosse o que fosse”; acabou levando-o a fazer o mesmo que outros jovens “sem eira nem beira”: ir “pr’arrebenta” (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 244). Ou seja, Pau-Santo desloca-se do estereótipo do “mulato sem bandeira” (Moçambique) para o de “negro” ladrão e prostituto (Portugal).

Por conseguinte, apesar de o ingresso ao mercado da prostituição ter inúmeras causas, *Vida breve* nos mostra que tanto Corvo quanto Pau-Santo, ainda que não se configurem totalmente como vítimas, foram empurrados para a prostituição e para a marginalidade, devido as condições sociais e materiais a que foram expostos, antes e depois da deserção ou expulsão dos círculos familiares. Nesse sentido, ainda que a questão racial pese nas posições de sujeito que o jovem moçambicano era obrigado a assumir, é fato também que nem ele nem Pedro tiveram acesso à educação e a oportunidades de ingressar no mercado de trabalho. Em conversa com Formiga, contudo, Corvo esclarece que o alto índice de desemprego que assolava Lisboa não discriminava nem pretos nem brancos, nem tampouco quem tinha (ou não) formação, o que os impossibilitavam de mudar de vida, mesmo se quisessem. Veja-se:

PEDRO: [...] Não há empregos nesta terra. Está tudo sem um tusto. Dois mangas novos, com'a gente, podem correr Lisboa inteira, de borda a borda, que não encontram trabalho. É a merda. Gajos com ofícios, gajos com o liceu e mais... anda tudo no gamanço. Qual trabalho, qual porra? Isto agora é um país de putas, de chulos, de ladrões, de arrebatas e de gaseados em drogas. Dá uma volta aí pro Parque e logo vês! É pá, sabes o que eu vi aqui, uma noite destas? Um puto novo, aí com treze anos, a fazer broche a vinte paus...! Despachou quatro ou cinco cabrões, num bocado. O miúdo era um retornado de cor, meio preto, e andava praí cheio de fome, todo roto, uma miséria! É pá, até me deu choque! E há filhos da puta que se aproveitam...!? Só com uma bala no bucho! Fazia pena o pretito... (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 232).

Ao redesenhar o Portugal pós-revolucionário como “um país de putas, de chulos, de ladrões, de arrebatas e de gaseados em drogas”, Pedro põe em crise a identidade nacional portuguesa libertária e democrática, porque, ao invés do estável e uniforme, fala da produção de identidades plurais, mas contestadas, em um momento caracterizado pela grande desigualdade (WOODWARD, 2013). Ao mesmo tempo, percebe-se que defende o argumento de que “a miséria e o desemprego crônico criam ‘condições objetivas’ para que a prostituição fosse encarada como uma estratégia de sobrevivência, ao mesmo tempo em que era legitimada enquanto tal” (PERLONGHER, 1987, p. 203). No entanto, é preciso considerar que, ao lançar mão de suas experiências no Parque Eduardo VII, também denuncia a prostituição de crianças que eram exploradas sexualmente por “filhos da puta” que se aproveitavam das situações miseráveis em que viviam.

Nesse contexto, tanto no que se refere aos prostitutas quanto aos clientes, é possível ver o texto santareniano como uma “rede de sinais, por cuja trama transitam os sujeitos, não enquanto identidades individualizadas, definidas, ‘conscientes’, mas como sujeitos à deriva, na multiplicidade dos fluxos desejanter, na instantaneidade e acaso dos encontros” (Ibidem, p. 151). Em razão de os polos relacionais estarem ocupados por sujeitos concretos, Francisco Saraiva (2008)¹¹⁷ nos informa que, no Parque, encontrava-se “desde os prostitutas preocupados com o prazer dos clientes que, segundo alguns testemunhos homossexuais, podem até tornar-se “bons amigos”, até aos prostitutas mais profissionais e menos dignos de crédito e de confiança”.

¹¹⁷ Conforme J. Francisco Saraiva (2008), em Lisboa, “os lugares da prostituição masculina revelam muito o carácter dos prostitutas. Assim, em Belém, tem-se rapazes da vizinhança, dos bairros operários localizados em redor do jardim ou soldados do Quartel da Calçada da Ajuda; os quais performam os típicos ‘machões’, pouco profissionais e ansiosos por acabar e receber o ‘papel’. Já no Terminal, existem prostitutas de todos os géneros ou gostos, incluindo toxicod dependentes dispostos a tudo para arranjar dinheiro para o ‘chuto’, marginais cadastrados e perigosos, e ‘criancinhas vagabundas’, geralmente expulsas de casa pelos pais, que vagueiam em bandos pelas ruas”.

Em *Vida breve*, por sua vez, nota-se que o dramaturgo, além de fazer referência à prostituição infanto-juvenil, tenta dar conta de algumas características desse grupo, ao criar Pau-Santo e Pedro. O primeiro, como se nota, carrega um codinome aparentemente “elogioso” que representa metonimicamente a principal parte de seu corpo utilizada para dar prazer aos clientes, além de subrepticamente, aludir ao mito de que o negro (no seu caso, mulato) possui um pênis grande, é mais viril e potente em suas relações sexuais. No que se refere a Pedro, vê-se que ele se mostrará pouco confiável e até violento, devido à marginalidade social e ao ódio por ter de realizar serviços sexuais com “paneleiros”.

Importa considerar também que, se os clientes, devido à sua sexualidade proibida e clandestina, estabeleciam formas de sociabilidade e lugares de encontros e recrutamento de prostitutas, nos espaços públicos de Lisboa, dentre eles, o Parque Eduardo VII; os dois jovens, por seu turno, utilizavam o lugar não só para praticar a prostituição, como também para cometer assaltos, sempre que possível. Pau-Santo, por exemplo, dá testemunho sobre a situação do lugar, ao dizer que “os gajos já sabem, estão escaldados e, quando vêm pro Parque, trazem o dinheiro contado... Até mesmo os estrangeiros já não embarcam neste bote. O Parque já deu o que tinha a dar, pá! Isto agora está uma miséria [...] (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 214). Talvez, por isso, o local, que era muito “frequentado para engates, em especial a zona da Estufa Fria (SERZEDELO *apud* ALMEIDA, S.; 2010, cap. 10), durante e depois do Estado Novo, tenha entrado em decadência, uma vez que se recriou como *bas-fond* da prostituição e da homossexualidade. Ainda assim, é possível entrever a abolição de barreiras de classe (ERIBON, 2008), uma vez que, de acordo com Saraiva (2008), a clientela, por muito tempo, foi heterogêna, constituindo-se não somente de “homens casados heterossexualmente e homossexuais cansados da vida dos bares, mas também ‘homens (publicamente) conhecidos’, tais como ‘políticos, empresários e intelectuais da nossa praça’, que procuram alguns ‘momentos de prazer’”.

Em *Vida breve*, um desses clientes em potencial surge na 1ª fotografia: “um senhor, bem vestido com fato e gravata”; mais um estrangeiro que “embarcava naquele bote”, sem saber o que o esperava, além dos serviços sexuais de um michê. Após andar um pouco pelo local, defronta-se com o Corvo adormecido num dos bancos do Parque e passa a contemplá-lo com “muito interesse, fascinado, e com admiração lasciva”, demonstrando intenso desejo sexual. Vejamos o restante da rubrica e a cena abaixo, ainda que seja longa, para melhor entendermos algumas particularidades inerentes ao negócio da prostituição viril nesse texto santareniano.

([...] *Afasta-se um pouco, tira da algibeira uma lanterna de mão, aponta-a para a cabeça do rapaz, e acende-a. Foco de luz intensa sobre o rosto de Pedro. Assim uns segundos. O Senhor está ansioso, obcecado. Pedro, incomodado pela luz, mexe-se, agita-se, passa a mão pelos olhos. O Senhor, sempre com o foco apontado, vai-se aproximando do rapaz, até que a luz lhe fica a dois palmos da face. Pedro mexe-se de novo, deixa cair uma perna, abre um olho, murmura coisas ininteligíveis. O Senhor tira da carteira uma nota de cem escudos e agita-a diante das vistas do rapaz. Este abre os dois olhos, fica um momento confuso, percebe num relâmpago e, em movimento felino, rápido e total, apanha avidamente a nota, ao mesmo tempo que se senta no banco. Com a nota fechada na mão crispada, olha para o senhor de frente. Agressividade primeiro, depois troça e manha. Sorriso hipócrita, cruel. O senhor sorri também ainda inseguro, apaga o foco e senta-se no banco ao lado do rapaz.*)

SENHOR: Dorme aqui?

PEDRO: Às vezes.

SENHOR: Está desempregado?

PEDRO (*encolhendo os ombros.*): Não vê?!... (*Ao ataque, profissional*) Se calhar, foi bom. Seu tivesse trabalho, tinha quarto; e, se tivesse quarto, não estava aqui, a estas horas. E a gente não se tinha encontrado... Era pena.

SENHOR: Era realmente...

PEDRO (*provocante, passando a mão pelo sexo*): Anda a passear?

SENHOR (*excitado*): Sim... Não, não ando!... Passei por aqui... Ia para o hotel...

PEDRO: Aonde é o seu hotel?

SENHOR (*com medo*): Perto...

PEDRO: Não quer dizer. Está certo. Eu pensei que a gente podia...

SENHOR: pensou o quê?

PEDRO: Nada.

SENHOR: Não estou sozinho no hotel...

PEDRO: Ah!... É pena. O Senhor não é de Lisboa, pois não?

SENHOR: Não. Estou cá de passagem.

PEDRO: Negócios?

SENHOR: Não interessa.

PEDRO: Pois, não interessa.

SENHOR (*olhando à volta.*): Isto é sossegado?...

PEDRO: A esta hora, é porreiro. (*Encosta a perna à do Senhor.*)

SENHOR (*levantando-se, nervoso.*): Estou cheio de medo!... Desculpe, vou-me embora...?!

PEDRO (*vaga ameaça.*): Então pra que é que me acordou?!

SENHOR: Ia a passar... Vi-o a dormir e...

PEDRO (*vaidoso.*): Ficou. Nunca falha. (*Afagando outra vez o sexo.*) Tenho cá um destes iscos!...

SENHOR (*perturbado, sentando-se de novo.*): Que idade tem?

PEDRO: Dezassete.

SENHOR: Que maravilha! Há bocado, a dormir, ainda parecia menos... Agora, acordado, parece ter mais... Não sei... Acho que são seus olhos. Às vezes metem-me medo...! São, são os olhos!... Você é muito belo.

PEDRO (*contente, quase infantil.*): Pareço o Alain (pronuncia como se escreve, à portuguesa) Delon, quando era novo. Toda a malta diz. [...] (SANTARENO, 1987, v. 4, pp. 205-207).

Na cena acima, é possível perceber que as relações de poder no negócio da prostituição giram, tal qual sinaliza Perlongher (1987), em torno de dois polos intercomplementares: interesse e desejo, casualidade e cálculo. Portanto, de um lado, ilustra as performances de um michê que “ataca como um profissional”, uma vez que sabe que não é visto como um sujeito, mas apenas como uma possibilidade de “engate”. Para valorizar o produto, Pedro se utiliza de táticas de sedução permeadas de erotismo, que se corporificam, por exemplo, quando ele, provocante, afaga a parte mais importante de seu corpo para o negócio da prostituição: seu pênis, o objeto do desejo do Senhor. Além disso, se sua postura procura destacar traços de masculinidade; após o contato estabelecido, nota-se que o Corvo se utiliza também do chamado “choradinho dos coitados” (SARAIVA, 2008), ao enfatizar que estava desempregado e sem um lugar para morar, ainda que “feliz” por ter tido a oportunidade de encontrá-lo no Parque.

De outro lado, o Senhor procura impressioná-lo com seu poder econômico, “ao retirar da carteira uma nota de cem escudos e agitá-la diante das vistas do rapaz”, ao mesmo tempo em que “agencia, para se consumir, um complexo sistema de cálculo dos valores que se atribuem àquele que é captado pelo olhar desejanter, incluindo tanto expectativas sexuais quanto riscos de periculosidade” (PERLONGHER, 1987, p. 161). Se, talvez devido ao local do encontro, ele se apresenta com um misto de emoções, indo da excitação ao medo; é evidente, porém, que se permite ser seduzido não só pela sensualidade e erotismo, mas também pela idade, beleza e os olhos de Corvo. Eis aí, nos diz Jorge Valentim,

[...] personagens que deflagram condições sociais antagônicas. De um lado, um senhor de mais idade, oriundo de uma camada privilegiada, pai de família, de passagem por Lisboa e, convenientemente, resguardado pela imagem de chefe de família. E, de outro, o jovem Pedro, desempregado [...] e prostituto confesso, dada a sua situação social (VALENTIM, 2014, pp. 190-191).

Ou seja, tal qual enfatiza também São José Almeida, “no espaço da marginalidade e da clandestinidade, que é o universo homossexual, as fronteiras sociais não se esbatem, mas a auto-estigmatização, que a sexualidade desviante acarreta, aproxima os que transgridem, e os dois mundos cruzam-se” (ALMEIDA, S.; 2010, cap. 10), nem sempre, é fato, de forma pacífica. Especificamente em *Vida breve*, vê-se que, não obstante a abordagem inicial entre Pedro e o Senhor se constituir como um jogo de sedução; as verdadeiras intenções do jovem serão mostradas, juntamente com sua homofobia, assim que percebe que não fecharia o negócio. Logo, o que parecia se encaminhar para a consumação de atos sexuais, se transforma

num momento vivido por muitos frequentadores do Parque: acabam com uma “faca no pescoço”, agredidos verbal e fisicamente, além de serem chantageados e assaltados, ações costumeiramente legitimadas como parte da estratégia de sobrevivência de muitos prostitutas, consoante Perlongher (1987). Atentem-se:

PEDRO: [...] Uma vez, houve um tipo desses dos cinemas... Era o gajo que mandava nos atores, [...] o realizador! Sabe o que é? Ele queria que eu entrasse na fita. [...] Mas depois chatee-me e, ao terceiro dia, já não fui. Pra quê? Era tudo fita, tudo a fingir... Ainda por cima, houve bronca com o “sherif”, o tal manda-chuva do filme. O gajo era paneleiro, começou a fazer-se-me ao piso, queria a çorda comigo... e eu acabei por ter de lh’ amandar um soco nos cornos! (*O Senhor contrai-se, constrangido; Pedro percebe.*) Calma aí! Isto não é consigo, porra! (*Pausa.*) Eu agora estou na merda. (*Duro.*) Durmo neste banco e estou cheio de fome. (*Aumenta o mal-estar do Senhor, que se afasta um pouco de Pedro.*) Não fuja, homem! Não tenha medo, caralho!?! (*Mostrando o forro dos bolsos.*) Está a ver? Estou liso e pendurado no primeiro cabrão que me pagar: rachado, punheiteiro ou brochista! (*Sombrio.*) Estou na merda, já lhe disse.

SENHOR (*receoso, a tentar levantar-se.*): Está enganado... Não é o que você pensa...!?

PEDRO (*violento, obrigando-o a sentar-se.*): Atão o que é? Porra, você julga que me enfia o barrete?! Olhe que eu sou novo, mas já tenho uma cona muito funda! Não é a primeira vez que você vem aqui, ao Parque. Fique sabendo que eu já o topei umas duas ou três vezes! Você anda no engate. É paneleiro. O que teve foi azar, desta vez: estava à espera de um pombinho para deparar e saiu-lhe um... corvo! E agora tem de me roer. Esteja quieto, porra, não fuja! Calma aí. Ai! Não me foda o juízo, homem, olha que eu...! Atão você não vê que eu quero ser meiguinho consigo? Deixa cá ver a sua mãozinha... Não quer?!...

SENHOR (*muito nervoso.*): Agora não... Fica para outra vez...!?

PEDRO: Aguenta aí! Vamos ser felizes. Quanto é que paga? Quinhentos paus, está bem?

SENHOR (*debatendo-se.*): Deixe-me ir... Estão à minha espera, no hotel!...

PEDRO (*aguentando-se.*): Cale-se, não faça mais flores: Apalpe aqui, olhe que você vai gostar! Por que é que você tem medo, caralho? Eu sei que você gosta de sentir o peixe vivo, a saltar na sua mãozinha! Deixe-se de partes... Você está todo babado, homem, está morto por agarrar esta coisa grande e tesa que eu tenho aqui, entre as pernas! Já lhe disse que eu sou meiguinho... Esteja à vontade, caramba! Não vê que não há por aqui ninguém? Ande, passe pra cá os quinhentos paus. E não diga a ninguém, olhe que isto é preço de saldo! Merda, quer-se ir embora?! Eu pr’aqui de gâmbias abertas e você...! Porra, mas agora não sai daqui, seu cabrão!

SENHOR (*a querer libertar-se, aflito.*): Eu grito!... Eu chamo a polícia!?!...

PEDRO: Você chama mas é uma gaita! Você ainda tem mais medo dos chuis do que eu. Você é bicha fingida, bicha escondida! É paneleiro de dias santos. Eu topo-o de ginjeira, tenho estado pr’aqui a desmontá-lo... A mim, não mete você os dedos pelos olhos adentro! Panasca envergonhado, bicha velha e feia... Tenho nojo de si, ouviu? Lá na sua terra, no seu trabalho, faz de senhora séria, não é? Ninguém pensa, ninguém imagina...!?! Conheço bem os filhos da puta do seu género. Pois agora fodeste-te e não sais daqui sem vomitar a massa! Quinhentos dele pra mim! Olhem pra isto...! Este sacana tem cara de bilha rachada!... Julgavas que vinhas deflorar-me, cabrão?

Davas-me cem paus, um ponta pé no cu e voltavas pro hotel, muito descansadinho [...]. (*Agarrando-o pelo pescoço.*) Grande aldabão, facista do caralho! Grita, chama lá a polícia, filho da puta!? (SANTARENO, 1987, v. 4, pp. 206-209).

A longa e importante citação acima permite pensar muitos aspectos inerentes aos mundos que se cruzam num duplo movimento de construção da identidade e marcação da diferença (SILVA, 2013), uma vez que, pelo menos em *Vida breve*, implica “na abolição das barreiras de classe como uma das constantes da vida homossexual” (ERIBON, 2008, p. 15). Ademais, pode-se dizer que as relações de poder estabelecidas no Parque Eduardo VII nos permitem ver que, devido à marginalização social a que estavam condenados, era comum muitos homossexuais “manterem uma vida heterossexual conjugal oficial, enquanto participava, mais ou menos clandestinamente, dos rituais da perversão” (PERLONGHER, 1987, pp. 191-192). Entretanto, tal “existência gay” clandestina e seu deslocamento para espaços marginais à procura de sexo ocasional, pago e sem compromisso, podem render o prazer e o gozo, mas também muitas situações de risco, de modo semelhante ao retratado por Santareno.

Do outro lado dessa relação, nota-se que Pedro põe as cartas na mesa quando esclarece que, mesmo estando “na merda”, apenas prestava serviços a “rachados, punheiteiros e brochistas”, não permitindo que ninguém lhe “enfiasse o barrete”. Ou seja, o jovem busca manter o mínimo de controle, ao determinar as regras do jogo que, paradoxalmente, é de denegações e permissões. Ao ser rejeitado, agirá com violência, afirmando que o Senhor era paneleiro, porque já o tinha visto antes no Parque à procura de putos, e que sabia que ele gostava de “sentir o peixe vivo, a saltar na sua mãozinha”. Como última tentativa de fechar o negócio, ainda que se trate de uma relação não desejada explicitamente, Corvo insiste para que ele toque “a coisa grande e tesa que tinha entre as pernas”, mostrando, tal como nos diz um dos michês entrevistados por Perlongher (1987, p. 227), que “é muito difícil um michê brochar. Ele já está habituado. Uma vez que entrou no negócio, ele se excita pelo dinheiro e só”.

Entretanto, devido à aflição e ao medo do Senhor que tentava a todo custo se libertar do jovem, mas sem forças, a relação não se efetiva. Como sinal de sua vulnerabilidade psicológica e social, ainda permite, calado, ser agredido verbalmente de “bicha fingida”, “pateleiro de dias de Santos, panasca envergonhado, bicha velha e feia”. Nesse sentido, Didier Eribon (2008) enfatiza que, não obstante ser parte constituinte de sua identidade, é preciso considerar que as injúrias, naquele contexto, deixam de ser apenas uma fala que

descreve para se tornar “enunciados performativos” (AUSTIN, 1990), uma vez que ao lançá-las, Pedro mostra que tem poder sobre o Senhor, principalmente, o de feri-lo em sua consciência, inscrevendo a vergonha no mais fundo do seu ser.

Em razão de não ser manifestamente homossexual na sua vida social ou familiar, proteger seu segredo torna-se um ato, frágil e temporário, que evitaria que a sexualidade gay se tornasse uma dimensão de sua personalidade, constituindo um motivo de estigmatização, discriminação e exclusão (PECHENY, 2005) que faria dele “um homem liquidado”. Não é por acaso, portanto, que ao dizer que “antes queria morrer” (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 211) a ter sua homossexualidade revelada, o Senhor expresse seu temor de ser retirado do “armário” involuntariamente, porque passaria a ter sua identidade definida a partir de seus “desvios” da norma, como aconteceu, por exemplo, com João Agonia.

Não menos importante, faz-se necessário considerar que se, de um lado, a passagem supracitada nos mostra seu “desespero diante da possibilidade de que sua condição homossexual viesse à tona e se tornasse pública pelas mãos de um marginal” (VALENTIM, 2014, p. 192); de outro, é preciso observar também que em Portugal, mesmo no período pós-revolucionário, os homossexuais, caso fossem pegos em flagrante delito, estavam sujeitos à arbitrariedade total da polícia e à chantagem por partes de pessoas que, com isso, queriam lucrar (ALMEIDA, S.; 2010, cap. 9), além de serem vítimas de roubos e atos de violência. Nessa perspectiva, pode-se dizer que Pedro perfoma uma dessas figuras que nenhum “senhor rico” – praticando uma sexualidade tida como desviante, criminalmente punida e que estigmatizava para a vida em termos sociais – gostaria de ter cruzado o caminho, uma vez que, ao deslizar-se da posição de prostituto (que se oferecia para saciar o desejo do outro) para o típico “arrebenta”, a chantagem passa a ser sua arma. É preciso lembrar ainda que, caso aquela faceta da identidade do Senhor fosse revelada, ele poderia sofrer sérias consequências como ter seu passaporte apreendido, pagar multa ou ser internado, espancado e humilhado (ALMEIDA, S., 2010), se considerarmos que as leis portuguesas ainda condenavam a homossexualidade na época em que Bernardo Santareno produziu *Vida breve*.

Em virtude disso, não se pode negar que esse texto santareniano nos possibilita ver a contiguidade entre homossexuais e delinquentes vadios, existente em Portugal desde o Estado Novo, quando eram equiparados (BASTOS, 1997), mas com bem menos tolerância para o sujeito que se relacionava com rapazes. Logo, se de um lado, devido a condenação pública das práticas homossexuais, além da idade e do corpo menos atrativo, a prostituição surge como única rota de fuga do Senhor; de outro, torna-se um ponto de contato com os perigos inerentes à prática de uma sexualidade tida como desviante, já que “os michês não somente

costumam encarar a prática da prostituição enquanto provisória, mas descarregam sobre seus parceiros homossexuais o peso social do estigma” (PERLONGHER, 1987, p. 21). No caso de Pedro, ele não apenas se utiliza da cadeia gestual e discursiva da heteronormatividade, como também continua se utilizando de injúrias que perpetuam a distinção entre os “normais” e aqueles sujeitos estigmatizados (ERIBON, 2008), ao dizer que tinha nojo e que já conhecia bem “os filhos da puta de seu gênero”. Tal aproximação entre prostituição masculina e homofobia se fará presente até o final da 1ª fotografia, porque Corvo também declara seu desejo de morte ao enfatizar que “se pudesse desfazia os paneleiros todos de merda”.

Não é gratuito, portanto, seu imenso desprezo, e sua violência quando o agarra pelo pescoço, lhe rouba a carteira com seu bilhete de identidade e todos os documentos. Será apenas próximo ao final do quadro que o Senhor, num assomo de coragem, o ataca com a lanterna para tentar recuperar seus pertences. No entanto, Pau-Santo surge da escuridão e, ao dominá-lo com uma faca encostada em seu pescoço, salva Corvo, firmando uma nova parceria. Para finalizar o encontro, o jovem moçambicano ainda rouba seus sapatos, enquanto Pedro ameaça a família do cliente, caso ele os denunciasse à polícia. A humilhação do Senhor, por sua vez, fica estampada na rubrica, uma vez que, ao invés da figuração do cliente rico que chegou ao Parque, o encontro se encerra com ele “descalço, desaparecendo a correr: grotesco, desgraçado” (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 213).

Desse modo, pode-se dizer que, em *Vida breve*, a prostituição viril se configura como “uma estratégia de sobrevivência, intermediária entre o trabalho – inacessível – e a criminalidade, tentadora e perigosa” (PERLONGHER, 1987, p. 185). No que se refere à prática e aos clientes, contudo, Pau-Santo e Pedro têm concepções completamente diferentes, como pode ser observado no diálogo abaixo, após o assalto supracitado:

PEDRO (*com ódio*): Paneleiros! Estes filhos da puta aqui sempre a rondar, a cheirar, à procura de carne fresca... Sanguessugas do caraças!

PAU-SANTO (*que tira os sapatos e calça os dos Senhor*): Quem te ouvir... Até parece que não gostas?!...

PEDRO (*sério*): E não gosto. Queres saber uma coisa? Aqui, na minha peça, nunca nenhuma dessas melgas chegou a pôr as patas. Antes me queria capar. Muita cantiga mas, quando chega à coisa, levam nas ventas pra trás. Está pra nascer o primeiro que se possa gabar! Porcos de merda...

PAU-SANTO: Já eu não posso dizer o mesmo! Tem de ser. É o nosso trabalho.

PEDRO (*a rir*): E quem é que trabalha por gosto?!

PAU-SANTO: Certo. Mas tomara eu caçar um pato-bravo destes todos os dias! Um por noite... (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 214).

No decorrer da 1ª fotografia e nas cenas acima, chama-nos atenção também a questão da identidade do michê másculo, uma vez que os dois jovens, ao se encontrarem numa ponte entre a marginalidade e a homossexualidade, viam a prostituição muito mais como uma solução situacional do que identificatória, ao passo que a homossexualidade é tida como uma “preferência erótica” (RUBIN, 2003, p. 24). No entanto, não podemos nos esquecer de que Pedro, ao se configurar como protótipo do rapaz viril, mente para Pau-Santo ao dizer que seduzia os clientes, mas não deixava nenhum tocá-lo, porque, como vimos anteriormente, ele insiste para que o Senhor toque na “coisa tesa que tinha entre as pernas”.

Por outro lado, ao rejeitar os homossexuais, considerados “porcos de merda”, também se observa que descarrega sobre eles o peso social do estigma, chegando a agir com violência e demonstrar extremo ódio. Pau-Santo, por sua vez, ao encarar a prostituição como uma situação de trabalho, necessário à sua sobrevivência, obedece as regras do jogo, e ainda diz que gostaria de ter a sorte “caçar um pato-bravo” como o senhor “todos os dias”. Ao confessar que não tinha a mesma sorte de Pedro, nos conta que, outro dia, tinha deixado “o filho da puta de um paneleiro lhe fazer um broche por cem paus”, porque “estava teso, sem um tusto” (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 214). Ou seja, a necessidade faz a hora e a prostituição é parente da fome também em *Vida breve*.

É preciso considerar ainda que a relação entre o universo marginal e a violência irá se estender para os outros quadros desse texto santareniano. Na 2ª fotografia, por exemplo, Pedro e Pau-Santo planejam um assalto que tem como alvo uma senhora sexagenária, descrita nas rubricas como alguém que suspira de saudades da época salazarista, mantendo em sua sala de estar “três fotografias emolduradas do mesmo tamanho de Marcelo Caetano, Salazar e Kaulza de Arriaga” (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 217). Logo, se esse aspecto “não deixa de representar toda uma conjuntura antiga, ultrapassada, saudosista e melancólica”, como defende Valentim (2014, p. 196); então não é de se estranhar que seu discurso se centre nas consequências da liberdade conquistada após o 25 de abril, indo da crítica aos novos filmes que eram exibidos em Portugal (“[as fitas] quando não são indecentes, são monstruosas de violência e crueldade”) à rejeição da postura da empregada (“a mulher-a-dias”) que saía mais cedo do trabalho e “punha-se aos coices”, quando ela reclamava.

No entanto, se “o único sítio do mundo onde se sentia segura e protegida era a sua casa” (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 218), já que “a violência e a marginalidade constituíam uma realidade presente nos novos tempos pós-revolucionário” (VALENTIM, 2014, p. 194); seu maior erro será abrir a porta de seu lar para um dos frutos da Revolução: o marginal que, agora, não apenas roubará, mas também cometerá o crime de latrocínio. Dessa forma, se na

cena desse assalto, Pau-Santo performa o ladrão violento, chegando a ameaçá-la de formas diversas; Corvo, por sua vez, vai mais além, porque mesmo depois de a Senhora dizer que poderiam levar todo o dinheiro e as joias, ele encarna a maldade, às vezes em estado absoluto. Vejamos como justifica sua revolta, antes de matá-la, com requintes de crueldade:

PEDRO: É pouco. Não chega. (*Pausa*). A minha mãe vende esticadores pròs colarinhos e a minha avó pede esmola às senhorecas como você, à saída das missas... É pouco, já lhe disse! Tenho uma irmã que é sopeira em casa da filha da puta de uma velha rica como você. Leva o dia com um leque atrás da senhora que sofre dos intestinos e dá muitos peidos e bufas, percebe? A minha irmã espanta os maus cheiros com o leque... Todo o seu dinheiro, toda a sua cangalharia não chegam! (*Rosto com rosto.*) Era a sua vida que eu queria! (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 225).

Diante de um sujeito embrutecido até o âmago e tomado pelo ódio, a vítima, ao ser culpabilizada pelas condições sociais das mulheres de sua família, o define como “monstro” e “louco”. A concretização desse retrato virá quando ela tenta pedir ajuda, despertando a fúria do jovem, uma vez que “agarra o pesa-papéis e bate com ele várias vezes, brutalmente, na cabeça da Senhora” (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 227) até que ela caia morta no chão. Diante disso, ao invés de se arrepender ou temer por sua liberdade, como o faz Pau-Santo, Pedro se aproxima da vítima e “contempla seu rosto com uma expressão esquisita de prazer, com quase sensualidade” (Ibidem). Tal prazer com a morte do outro e a sentença final da fala acima – era a sua vida que eu queria – nos leva a concordar com Jorge Valentim (2014) quando enfatiza que o deleite de Pedro tinha sua motivação na eliminação e, de certa forma, na dominação de quem representava, de fato, o poder na sociedade portuguesa.

No entanto, se esse “batismo de sangue” lhe conferia medo e respeito, sua parceria com Pau-Santo não irá se mostrar duradoura, porque o conflito vai se instalando aos poucos em decorrência de vários fatores, dentre eles, o fato de Pedro agir como “o chefe”, durante o assalto, mandando Pau-Santo executar ações e gritando com ele de forma selvagem, “como se falasse com um cão”. Além disso, o jovem será insultado, reiteradas vezes, de “sacana de preto”, de um “descuido colonial”, “paneleiro”, dentre outras interpelações que não o intimavam “apenas ao sexo, à sexualidade e ao gênero: elas [se apresentam] também como imperativos “racializantes” que instituem a diferença racial como um requisito da condição de “sujeitidade” (SALIH, 2012, p. 130). Se, por conta disso, Pau-Santo, com “ódio nos olhos e furioso”, o ameaça dizendo que “um dia iria engolir essa do preto” (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 226); Pedro, contudo, lhe dará pouca atenção, porque não acreditava que ele teria coragem de enfrentá-lo, depois de vê-lo matar a senhora.

De fato, é preciso considerar que o “salto mortal” lhe dera uma força maior, diante da vida e de todos, retirando-lhe inclusive o medo da polícia, já que andava armado para se proteger e contraatacar, caso fosse necessário. Sua condição de vida também havia mudado, já que depois do roubo, estava vivendo “num apartamento porreiro, independente, com casa de banho e tudo” (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 230), além de enunciar que não queria mais saber de putas e paneleiros, nem de pequenos roubos, porque eram “golpes para miúdos”. Ainda assim, o acerto de contas se dará na 3ª e última fotografia, logo após a venda dos materiais roubados na casa da Senhora, principalmente porque Pau-Santo se negará a lhe entregar 2/3 da quantia obtida.

Antes, porém, o jovem moçambicano será, mais uma vez, vítima de seu escárnio, uma vez que Pedro, ao observar suas “roupas de cores vivas, colares e anéis”, insinua que ele se vestia “com’as bichas” e “parecia uma fressureira”, além de voltar a chamá-lo de “sacana de preto”. Em contrapartida, ao invés de temê-lo, Pau-Santo age com agressividade, reafirmando novamente que ainda “o faria engolir essa do preto”, além de enfatizar que também tinha vergonha de andar com ele, porque parecia um “gajo de obras” sem nenhuma categoria. Em seguida, ainda lhe diz que estava farto dele, que nunca mais queria vê-lo, porque acreditava que, bem diferente dele que se prostituía e roubava para sobreviver, Pedro gostava de fato era de matar, como se sentisse gozo em ver o sangue escorrer. Para finalizar, ainda o ameaça dizendo que sabia que ele tinha matado a Senhora e que tinha como provar que suas impressões digitais estavam no pesa-papeis.

Nota-se, com isso, que o desfecho trágico é tecido por um diálogo violento que faz progredir a ação com a força desenfreada da desconfiança, da raiva, mas também do ódio que Pau-Santo tinha de Corvo, um “ódio de morte, um ódio que lhe queima o coração, as tripas, tudo” (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 240), segundo Formiga. Pedro, por seu turno, demonstrando raiva e nojo do ex parceiro, e ainda por se considerar superior, não acredita que ele fosse capaz de denunciá-lo, reafirmando que ele era “um piça-mole, um merda-rala, um capa-grilos!” (Ibidem). Além disso, continua, muito cruel e frio, tanto a tocar-lhe a ferida, dizendo que “os pretos não eram com’a gente, que eram com’os bichos” (Ibidem, p. 241), quanto a ameaçá-lo de morte.

Nesse momento, Pau-Santo não só desabafa, como também enfatiza que não tinha medo de Pedro. Vamos ouvi-lo:

PAU-SANTO (*levantando num repente*): Ó pá, tu julgas que me metes medo? Valentão de merda! [...] Estou farto de ti, farto deste Parque, farto de Lisboa...! Quero ir-me embora daqui pra fora, nunca mais quero ver um

português na minha frente, nunca mais quero ouvir falar esta língua de chafurda...! Aqui só conheci miséria. Vou dar o fora, vou pra Suécia! As suecas gostam dos rapazes de cor, escolhem-nos, preferem-nos, brigam por causa da gente...! E ficas a saber, meu tihoso, que eu não tenho medo de ti! [...] Estou farto! Passei aqui o pior tempo da minha vida, porra! Merda de país, merda de portugueses...! Vocês são todos uns sacanas, são todos uns filhos da puta de racistas e fingem que não são! Que se lixem! Brancos, brancos, brancos...! Todos lavados com Omo. Que se fodam os brancos (SANTARENO, 1987, v. 4, pp. 241-242).

Da cena acima, fica perceptível que Pau-Santo se configura como um sujeito à procura de uma identidade com a qual pudesse se identificar. Constantemente em processo de deslocamento, vê-se que em Moçambique foi submetido às humilhações da “família branca”, mas com a derrocada do Regime se tornou apenas um “mulato sem bandeira”, sem pertencimento, logo, sem identidade cultural. Em Lisboa, por sua vez, definitivamente vivia o pior tempo de sua vida: além de estar sozinho, na prostituição e na miséria, era vítima, constante, de um racismo velado, já que Portugal se autoproclamava como “uma nação multirracial e pluricontinental, uma nação una e indivisível” (GERALDES, 2011, p. 1), mas na prática cotidiana, não aceitava os negros e seus descendentes como iguais.

Nesse sentido, ainda que seja convocado a assumir-se como o diferente, o abjeto, Pau-Santo dá a entender que não pretendia continuar investindo numa posição de sujeito que o subjugava a uma identidade social marginal ou a uma “identidade sem pátria” (HALL, 2013). No entanto, se na passagem acima, é desse lugar que ele pode falar, então é daí também que compreendemos que não havia possibilidade de regresso à terra natal nem desejo de permanecer em Lisboa. Em virtude de performar a identidade como uma questão de “tornar-se” (HALL, 1996), o jovem moçambicano vislumbra, com expressões de amargura e infelicidade, um outro lugar para viver, onde a sua cor não fosse motivo de estigmatização, de humilhação e de preconceitos e no qual fosse benquisto e aceito. Para tanto, declara que necessitava de metade do dinheiro do roubo, e não mais de 1/3 como havia combinado com Pedro, enfatizando que nem um “valentão de merda” iria impedi-lo de realizar seu sonho. Corvo, por sua vez, além de se sentir desafiado, precisava fazer o acordo inicial ser respeitado para se firmar como o chefe de toda a malta.

Se tais planos reforçam tanto o desejo de poder de Corvo quanto a necessidade de aceitação de Pau-Santo, após discutirem e se acusarem, o jovem moçambicano chega inclusive a atirar uma carteira “com trinta e um contos” para Corvo (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 246) como uma forma de mostrar que não queria roubá-lo. Apenas precisava de mais dinheiro para a passagem de avião e para se manter na Suécia até conseguir um emprego.

Como não chegam a um acordo, cada um empunha sua arma e se inicia o combate que porá fim na breve vida de Pedro.

([...] sempre a saltitar, dá-lhe um pontapé brutal e inesperado na mão. Pedro deixa cair a arma. Baixa-se para apanhar. Rápido, Pau-Santo crava-lhe a navalha nas costas. Grito de Formiga. Pau-Santo hesita um segundo e depois desata a fugir. Desaparece. Pedro cambaleia dois passos e cai no chão, morto. Formiga corre para Pedro, horrorizada [...].)
 FORMIGA *(ao sentir os espectadores, volta-se para eles, desvairada, e pede-lhes):* Acudam! Acudam! Acudam! Acudam! Acudam! [...].
 (SANTARENO, 1987, v. 4, pp. 246-247).

Ao elaborar um teorema trágico vinculado à marginalização social dos jovens Pedro e Pau-Santo, Bernardo Santareno permite vislumbrar, na expressão de Jorge Valentim, “mais de uma das muitas máscaras possíveis de expor alguns dos sujeitos periféricos presentes nos palcos da vida lusitana” (VALENTIM, 2014, p. 203). É evidente também que subjacente ao pedido de ajuda de Formiga, que caminha “horrorizada, transida e desvairada” em direção aos espectadores, surge um questionamento para além dos palcos de teatro: afinal, quem iria ajudar um marginal?

Nesse sentido, cabe questionar ainda se, ao procurar romper os limites entre tempo e espaço, palco e público, o dramaturgo conseguirá denunciar “o desnaturado das relações humanas mais aceites que, em gritos agônicos de linguagem atomizada, uivam a sua incapacidade de reajuntarem o que o uso, a mentira, a injustiça e o desamor separam cruelmente (SANTARENO, 1973 *apud* BOTTON, 2014, p. 12)? Na verdade, guardadas todas as proporções, ousa questionar se Formiga não é tão impotente para impedir o destino trágico de Pedro, quanto Rita, a mãe de João Agonia, o foi? Se o mesmo grito pós-morte ecoa, apesar da distância temporal, então não é possível entender que tanto o prostituto-delinquente quanto o homossexual se configuram como corpos que não importam na sociedade portuguesa ficcionalizada por Bernardo Santareno, ainda que em épocas diferentes? Mas em quais sociedades, eles importam, afinal?

Sigamos, pois, com esse questionamento para a última Cena desse ato, na qual continuaremos a tratar da prostituição e de aspectos sociais e familiares associados à prática, agora com Françoise e Formiga, também reinscritas nos circuitos dos submundos do mercado erótico-sexual. Vejamos, então, como a prostituição pode ser, inicialmente, imposta; depois acatada e aceita; para, por fim, ser desejada apenas como um “rito de passagem”.

CENA III

Da vida agridoce das putas em *A confissão e Vida breve*

Não lamentes, ó Nize, o teu estado;
 Puta tem sido muita gente boa;
 Putíssimas fidalgas tem Lisboa,
 Milhões de vezes putas teem reinado;

Dido foi puta, e puta d'um soldado;
 Cleopatra por puta alcança a c'roa;
 Tu, Lucrecia, com toda a tua proa,
 O teu conno não passa por honrado;

Essa da Rússia imperatriz famosa,
 Que inda ha pouco morreu (diz a Gazeta)
 Entre mil porras expirou vaidosa;

Todas no mundo dão a sua greta;
 Não fiques pois, ó Nize, duvidosa
 Que isso de virgo e honra é tudo peta.
 [BOCAGE. *Soneto de todas as putas.*]

Depois de acompanhar as trajetórias de Amélia, Pedro e Pau-Santo, é possível afirmar que Bernardo Santareno dá especial destaque aos aspectos constituintes das personagens em situação de prostituição, uma vez que, ao expor os contextos sócio-familiares e as motivações diversas para suas inserções no mercado do sexo, o dramaturgo nos possibilita conhecer também as violências, as dores, desejos e sonhos que permeavam suas trajetórias. Nos casos de Formiga e Françoise não serão diferentes, porque não se menosprezam nem as condições que as levaram a se submeterem à prostituição nem os marcadores diversos de diferença implicados nas produções discursivas de suas subjetividades.

A primeira personagem, como pudemos ver na Cena anterior, era uma espécie de namorada de Pedro, e também oriunda de uma camada pobre da sociedade lisboeta. No nosso primeiro encontro no Parque Eduardo VII, na 3ª fotografia de *Vida breve*, as rubricas, inicialmente, a descrevem como “uma rapariga vestida como se vestem as jovens prostitutas do Intendente. Tem à volta de 17 anos” (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 229). Assim, tal qual em *Monsanto* e na representação da prostituição viril, Santareno continua a prezar pelo

cuidado “em preencher o espaço cênico de elementos naturais que, significativamente, ligam [sujeitos] e ambiente numa amálgama de elementos dificilmente dissociáveis” (BARATA, 2014, p. 46), porque insere a jovem no bairro Intendente, outro espaço marginal da capital lusitana, conhecido, até a primeira década do século XXI, como zona de tráfico, de consumo de drogas e de prostituição.

No entanto, se tal lugar já traz em si a marca de sua segregação social, à Formiga é dada a oportunidade de falar, ainda que implicitamente, sobre as causas de sua entrada no submundo português: a falta de estrutura familiar e o abuso sexual de que foi vítima ainda muito jovem. Observe-se:

FORMIGA: A semana passada apareceu-me, lá no Intendente, um tipo que queria ir comigo prò quarto. Sabes quem era? O meu cunhado Jorge...

PEDRO: Não foi esse que se pôs em ti, que te tirou os três?!

FORMIGA: Tinha eu catorze anos.

PEDRO: O gajo ainda vive com os teus velhos, na mesma casa?

FORMIGA: Todos amigos.

PEDRO: E tu ainda lá vais, ainda lhes dás dinheiro? Manda foder essa maralha toda!

FORMIGA: Não sou capaz. Fico com remorsos (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 234).

De antemão, é preciso considerar que, ao enfatizar sua família como conivente com os atos de Jorge, Formiga não apenas consegue por em xeque a ordem familiar e social (e sua dupla moral), mas também sai do lugar de abjeção e de submissa sem voz, porque toma para si a palavra, ainda que temporariamente (GALINDO; SÁNCHEZ, 2007). Além disso, ainda nesse contexto, importa ressaltar que quando se enuncia como aquela que não sente ódio e que não é capaz de abandonar sua família, mesmo tendo motivos para fazê-lo; essa jovem santareniana, ainda cheia de remorsos, se desvela profundamente humana, para além de um mero corpo no mercado, hábil apenas em gerar lucros.

Nesse sentido, a passagem abaixo é ilustrativa de seu empenho para subverter relações de poder, nas quais a prefereriam marginal e em silêncio, porque continua a reiterar uma (frágil) postura de denúncia ainda a respeito de seus genitores:

FORMIGA (*cada vez mais amarga*): A minha [mãe], cada vez que eu vou lá, chama-me puta em altos berros, finge que limpa as lágrimas com uma mão e agarra logo o dinheiro que eu levo com a outra... Estamos bem servidos, não haja dúvidas!

PEDRO: E o teu velho?

FORMIGA (*encolhendo os ombros*): Embedada-se (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 233).

É evidente que a jovem reafirma a imagem de seus pais como “parasitas da prostituição”, com especial atenção à mãe inescrupulosa que fingia criar sanções e punições às suas atividades em nome de uma pseudomoralidade; quando, na verdade, se favorecia dos lucros oriundos da prestação de seus serviços sexuais. Ao mesmo tempo, em virtude de se configurar como a “mulher-máquina de fazer dinheiro” (GALINDO; SÁNCHEZ, 2007), a personagem nos possibilita retomar ainda a noção de “apropriação individual e coletiva das mulheres” (GUILLAUMIN, 2005), uma vez que, tal qual Amélia, integra um grupo que, mesmo não sendo objeto de apropriação privada, segue oprimido pelo regime heterossexual (WITTIG, 2006) e suas estruturas sociais excludentes. Prova disso é que, além de ter sido abusada por Jorge, o primeiro a se apropriar de seu corpo, objetificando-a, seus familiares ainda a reduzem ao estado de objeto de transação comercial/sexual.

No caso de muitas mulheres trans, a prostituição não deriva – como acontece com Amélia e Formiga – da necessidade de sustentar a família ou parte dela. Ao invés disso, Françoise irá destacar a rejeição social e a exclusão definitiva do convívio familiar como os imperativos iniciais que a obrigaram a encarar a atividade como necessária à sua sobrevivência.

FRANÇOISE: Quando era mais nova, fui prostituta. E bem arrependida estou, padre! Mas eu estava sozinha no mundo: sem dinheiro, sem família que me amparasse, sem amigas... nada! De meu tinha só este palmo de cara e este corpinho que Nosso Senhor, na Sua infinita misericórdia, fez agradável e bem feitinho! [...] Fui prostituta por necessidade (SANTARENO, 1987, v. 4, pp. 175-176).

É preciso considerar, antes de tudo, que sujeitos como Françoise encontram grande dificuldade para alcançar independência financeira, porque a estigmatização e a exclusão dos âmbitos familiar e escolar, quando ainda são muito jovens, lhes impossibilitam de adquirir a formação necessária à sua inserção no mercado de trabalho formal (CASTILLO, 2011). Conseqüentemente, acabam tendo de trilhar um caminho onde lhes restam apenas “espetacularizar sua condição e/ou negociar o fascínio de sua ambigüidade” (LEITE JR., 2011, p. 227)¹¹⁸. Em *A confissão, a priori*, não se trata de prostituição voluntária, uma vez que Françoise deixa bem claro o quanto via a prática como “uma atividade desprestigiada, com a qual só se envolveu por necessidade” (PELÚCIO, 2005, p. 223), em virtude de não ter encontrado apoio em nenhuma instituição social.

¹¹⁸ Importa destacar que “nem todas as travestis se prostituem ou estão ligadas a esse universo, embora ele seja, atualmente, o que ainda tenha maior visibilidade na vida dessas pessoas” (LEITE JR., 2011, p. 227).

Levando em consideração esse contexto de marginalidade imposta e incorporada, é evidente que a personagem denuncia uma sociedade que, paradoxalmente, sustenta sua exclusão, reforçando a prostituição muito mais como destino do que como uma possibilidade de escolha (PELÚCIO, 2005). Nesse sentido, arrisco a dizer ainda que Françoise recorre à palavra “prostituta” não para se definir, mas para interpelar as instituições sociais sobre as relações de poder, a discriminação sexual e de gênero que a empurraram para aquele lugar de abjeção, cheio de dor e humilhação. Aliás, como se pretendesse nos dar um retrato próximo de uma das possibilidades de ser travesti às margens da sociedade, Bernardo Santareno também traz à tona figura do chulo, uma vez que, mesmo conseguindo “amigos influentes” que lhe ajudaram com os estudos, inclusive das línguas inglesa e francesa, ela permitiu que eles entrassem em sua vida.

Bem diferente de Zé Grilo, que protegia Amélia nas situações de conflito ou de perigo (talvez por ser sua filha), o cáften de *A confissão* é apresentado como cruel, o típico explorador com quem manteve uma relação abusiva, violenta e desprovida de afeto. Ainda assim, Françoise enfatiza que se habituou “à crueldade dos chulos. (*Silêncio dorido.*)” (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 185), não sabendo viver sem eles. Ou seja, parece que ela alude a uma relação em que “um elemento de violência controlada [está] intimamente ligada ao desejo”, como se “nesse tipo de erotismo, a aversão que se sente ou que se provoca [se transformasse] num ingrediente a mais do processo de excitação” (BARCELLOS, 2007, p. 141). Concretamente, esse macho que a domina, que a subjuga e que a agride, tem sua representação na figura de Tony, seu ex companheiro. Vejamos:

FRANÇOISE: [...] Tony não me deixava, fazia pouco de mim e uma vez até me deu uma estalada, o bruto! Bem vê, Padre, ele não é crente, é ateu...

CONFESSOR (*carrancudo*): Quem é esse Tony?

FRANÇOISE (*titubeante*): Era o... era o meu...

CONFESSOR: Compreendo. Esse homem vivia consigo?

FRANÇOISE (*suspirando*): Vivia.

CONFESSOR: Já não vive?

FRANÇOISE (*muito triste*): Foi-se embora. Deixou-me...

CONFESSOR: Ainda bem. Pode recomeçar vida nova.

FRANÇOISE: Eu sofri horrores, por causa desse homem! É um ingrato, frio de sentimentos, traçoeiro... uma serpente. E a triste aguentava-lhe as bebedeiras, pagava-lhe as dívidas... [...] Dava-lhe tudo, tudo quanto ganhava! E ele batia-me, desprezava-me, troçava de mim e enganava-me com as outras...

CONFESSOR (*com desdém involuntário*): Quais outras? Mulheres ou homens?

FRANÇOISE: Mulheres, mulheres a sério! Se tivesse sido com homens, eu tinha sofrido menos... [...]

CONFESSOR: Bom, bom. A ligação com esse homem acabou, não é verdade? Acabou definitivamente?

FRANÇOISE: Ele largou-me. Deixou-me cair. Era mau, aquele homem. Mas eu gostava muito dele. Trabalhava para ele, vivia só pra ele! (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 173).

Se o trecho acima nos mostra que o processo de desumanização, a que muitas travestis estão expostas constantemente, reflete em suas vidas afetivas; a relação de Françoise com Tony também nos permite pensar “sobre a natureza da condição humana a partir da oposição insuperável amo/escravo, que é projetada no teatro de operações mítico das origens em seu registro social, sexual e numinoso” (CÁNOVAS, 2003, p. 60, tradução minha)¹¹⁹. Nesse contexto, pode-se dizer que se trata de um relacionamento que tem como eixos constituintes o sexo e a violência física e simbólica, já que nos deparamos, não só com a exploração de seus ganhos com a prostituição, mas também com a violência conjugal, pautando um padrão de vida abusivo que a fazia se sentir desprezada e inferiorizada.

No entanto, não obstante caracterizar Tony como “bruto, ingrato, frio de sentimentos, infiel e uma serpente”, Françoise também enuncia sua dependência emocional àquele que a subjugava, e isso de diversas formas, quer seja psicológica quer seja física, até que fosse finalmente abandonada. Nesse sentido, pode-se dizer que a personagem, ainda que seja uma transgressora das normas de gênero (ou justamente por isso), tem sua construção limitada ao estereótipo, inclusive na sua suposta complacência com a violência de que é vítima. Guardadas todas as proporções, vale dizer ainda que esse modelo de conjugalidade à disposição de Françoise se aproxima e muito do padrão estabelecido entre a Mulher – pobre, de 30 anos – e seu marido, apresentado no início de *A confissão*, uma vez que ela também era vítima de diversos atos de violência. Dessa forma, é possível ver que Bernardo Santareno cria personagens, masculinos e heterossexuais, respectivamente, em *A confissão* e *Vida breve*, a saber, Tony, o cônjuge supracitado e Jorge, tendo-os a partir de um critério em que os relacionamentos se pautavam no abuso e na violência. Assim, ainda que seja indiscutível que Françoise, a Mulher e Formiga, foram constituídas como sujeitos de formas completamente diferentes, nos defrontamos com personagens que, além de pertencerem à camada pobre da sociedade, tinha em sua identidade de gênero um convite à opressão masculina.

Por outro lado, é preciso considerar ainda que, em *A confissão*, se faz referência ao “travestismo artístico”, muito presente na capital portuguesa nas décadas de 1970 e 1980 do

¹¹⁹ “[...] sobre la naturaleza de la condición humana desde la oposición infranqueable amo/esclavo, la cual es proyectada en el teatro de operaciones mítico de los orígenes em su registro social, sexual y numinoso” (CÁNOVAS, 2003, p. 60).

século XX, mas relacionando-o à prostituição. Nesse sentido, Horta (2009) e Brum (2010), além do filme *Morrer como homem*, de João Pedro Rodrigues (2009)¹²⁰, esclarecem que o termo “travesti” se referia, naquele contexto, aos transformistas, geralmente homossexuais não assumidos, que atuavam em shows nas boates de Lisboa. Em razão disso, defendem que o “travestismo”, apresentado como grande entretenimento heterossexual, possibilitou maior abertura, relativamente a uma orientação homossexual que ainda era reprimida pela sociedade portuguesa.

Por consequência, de acordo com Brum, “o palco afirmou-se como espaço de sublimação da repressão de gênero, como *escape à pressão sobre a homossexualidade*, sob a capa de travestismo, impondo-se como território para expressão da identidade que não convinha ostentar na vida real” (BRUM, 2010, p. 82, grifo meu). Tóina (Fernando Santos), protagonista do filme de Rodrigues, por sua vez, explica que o travestismo é uma arte e uma profissão, que pode ser desempenhada por sujeitos que não são travestis, de fato. Ele, por exemplo, atua como vedete há mais de 25 anos, com o codinome Deborah Kristal, mas nunca se “montou” durante o dia nem realizou modificações em seu corpo para se parecer com uma mulher.

No caso de *A confissão*, não se trata de um transformista, mas de Françoise, uma mulher trans, que nos fala não só de sua entrada no universo da prostituição, mas também de suas estratégias e investimentos na carreira de vedete, uma vez que, tal qual Tóina, a via como uma arte e um trabalho que mereciam consideração especial. Observem:

FRANÇOISE: Os clientes riem-se, mas eu acho meu trabalho sério. É claro que as pessoas de fora, as mães de família, os burgueses de meia-tigela julgam uma coisa, mas a verdade cruel é outra. Eu é que sei como é difícil...!

CONFESSOR (*cortando*): Afinal, qual é o seu trabalho?

FRANÇOISE: Trabalho numa boíte de travestis. Não é vergonha nenhuma! Sou vedeta de shows. Canto, danço, conto anedotas... Numa hora e meia, visto e dispo trinta vestidos! Não é qualquer que consegue esse ritmo... Sou o segundo nome do cartaz: *La Belle Françoise!* Toda a gente me conhece em Lisboa.

CONFESSOR (*limpando o suor*): Meu Deus, Virgem Santa!... E chama isso de trabalho?!

FRANÇOISE: É uma arte. Uma arte muito difícil. Poucas conseguem chegar à minha perfeição. É preciso bom gosto, voz, corpo, imaginação, saber descer uma escadaria, saber sorrir... charme, talento! O talento é um dom raro, seja em que arte for. E eu talvez o tenha. Um empresário francês viu-

¹²⁰ *Morrer como homem* é o terceiro longa-metragem de João Pedro Rodrigues e teve estreia mundial em 2009 no festival de cinema de Cannes. Em 2010, foi distinguido como o melhor filme do Festival Internacional de Cinema Independente de Buenos Aires, na Argentina, e do Festival Gay e Lésbico Mezipatra, da República Checa. O filme retrata a vida da personagem Tóina (Fernando Santos), transformista veterano dos espetáculos de travestismo que ocorriam nas boates de Lisboa nas décadas de 70 e 80.

me e contratou-me logo, para a próxima época. Se não houver azar, se este sonho for por diante, serei a primeira portuguesa travesti a exhibir-se em Paris! [...] (SANTARENO, 1987, v. 4, pp. 173-174).

Observa-se que a personagem chama a atenção para a falta de valorização de seu trabalho por parte das “mães de família e dos burgueses de meia-tigela”, num momento em que, consoante Brum e Horta, os *shows* exibidos nas boates de travestis se transformaram numa rotina artística no espaço urbano português. Logo, é possível ver que não havia uma aceitação irrestrita de boa parte da sociedade; contudo, muitos espectadores, por sua vez, eram movidos, ora pela curiosidade, ora pelo modismo (BRUM, 2010), além daqueles que assistiam aos espetáculos, tais quais os clientes de Françoise, de forma assídua, por diversos motivos.

Ela, contudo, não estava preocupada com a rejeição. Afinal, se a prostituição, como a única opção de trabalho, lhe causava vergonha; por outro lado, ser vedete de shows era motivo de orgulho, porque atuava numa área artística (escolhida por ela e não imposta) que lhe proporcionava reconhecimento e auto-realização profissional (KULIC, 2008). Se há satisfação em ser o segundo nome do cartaz – *La Belle Françoise* –, é porque tinha se tornado famosa em Lisboa e desenvolvido sua autoestima num espaço em que era admirada, elogiada, cortejada e aplaudida por todos quando cantava, dançava e contava anedotas. Desse modo, o palco não só lhe permitia se distinguir em meio à repressão aos sujeitos que transitavam entre os gêneros, como também lhe possibilitava performar uma identidade com a qual se identificava.

Para tanto, Françoise nos diz que agia tal qual na vida: além do impossível – numa hora e meia, vestir e despir trinta vestidos –, buscava se apresentar como símbolo de charme e elegância, performando todo um repertório de atos culturalmente associados ao feminino. Além disso, enfatiza que tinha talento, “arte e *glamour*, porque show de travestis não é só pernas”, como também nos diz Tónia (Fernando Santos), em passagem do filme *Morrer como homem*. No caso de Françoise, o reconhecimento vem com um convite de um empresário para que se apresentasse em Paris, uma vez que prova o quanto desempenhava bem os papéis, se vestindo com muito *glamour*, plumas e purpurina, e cantando como uma *lady*.

Ao mesmo tempo, a personagem também enfatiza que muito do que se conquistou, porém, se devia ao fato de, após a Revolução dos Cravos, a criminalização das travestis em Portugal ter diminuído, ainda que a questão trans não tenha sido pauta naquele momento revolucionário português. Deixemos Françoise falar:

FRANCOISE: O travesti está na moda, em Lisboa. E lembrar-me a mim que tudo isto, este grande movimento, nasceu e cresceu em quatro anos! Sim, porque este tipo de *shows* só começou depois do 25 de abril...

CONFESSOR: Não duvido. Foi mais uma das preciosas liberdades conquistadas!

FRANCOISE: (*continuando*) E mesmo as das ruas, as pobrezinhas, só ousaram trabalhar, assim, vestidas de acordo com sua verdadeira natureza, depois do 25 de abril. Antes tinham medo da polícia, dos homens brutos, das mulheres ciumentas...! Quem se arriscava?! Era, pelo menos, uma tereia garantida. Agora então é um exagero. São montes, cachos delas! É ver a Avenida da Liberdade, à noite! Meu Deus, não sei porquê, parecem-me camélias! E algumas são lindas (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 174).

Importa considerar que, no âmbito da prostituição, geralmente, “os alvos de violência são pessoas que destoam das normas de gênero, tanto do lado da oferta como do consumo de serviços sexuais” (OLIVAR, 2013, p. 23). No que se refere à prostituição travesti, Castillo (2011) salienta que a violência ganha forma nos olhares depreciadores, nas agressões verbais e físicas, nos espancamentos coletivos e, por fim, nos assassinatos. Nessa perspectiva, nota-se que Bernardo Santareno, ao tratar da visibilidade dos corpos trans nas ruas e avenidas de Lisboa, antes do 25 de abril, denuncia a repressão sofrida pelas mulheres trans, já que se tornavam vítimas de atos de violência concreta e de agressões verbais por parte “da polícia, dos homens brutos e das mulheres ciumentas”. Nesse contexto, não se pode esquecer também que, em *Vida breve*, se revela um outro lado dessa questão, uma vez que os clientes da prostituição viril (PERLONGHER, 1987) estavam sujeitos a chantagens, roubos, injúrias e a danos físicos, tal qual ocorreu com o Senhor no Parque Eduardo VII, não obstante a história se passar num período pós-revolucionário.

Ademais, no caso de *A confissão*, cabe questionar, contudo, se ao tratar de uma rede de socialização estruturada a partir da erotização dos corpos em espaços públicos e da prostituição, Bernardo Santareno não estaria enfatizando que (apesar da liberalização dos costumes), a agência das travestis ainda estava circunscrita ao restrito campo artístico e aos espaços marginais da sociedade? Afinal, se, de um lado, o discurso de Françoise parece ser representativo de uma (nova?) mentalidade portuguesa, já que as travestis ocupavam a Avenida Liberdade, “vestidas de acordo com sua verdadeira natureza”, ousavam trabalhar e se prostituírem nas ruas de Lisboa, *à noite*; de outro, é preciso considerar que elas, até hoje, ocupam as “zonas invisíveis e inabitáveis” das cidades, porque não entram no domínio do humano, a não ser como seres abjetos (BUTLER, 2001a).

Logo, pode-se dizer que se, por um lado, havia uma tendência, ainda que não plenamente assumida, para a apreciação e aceitação da ambiguidade sexual por parte de uma

apreciável camada do público, transformando Lisboa no “paraíso de travestis” (HORTA, 2009); por outro, *A confissão* nos possibilita ver que a inserção de Françoise na sociedade – como sujeito que transita entre os gêneros – dependia (e ainda depende), na verdade, de mudanças ideológicas concretas em outros setores sociais, o que não se vê, por exemplo, no lamento do Confessor, ao enfatizar que os shows de travestis foi “mais uma das preciosas liberdades conquistadas” com o 25 de abril.

É preciso considerar também que, não obstante a personagem afirmar, inicialmente, que só se prostituía “por necessidade”, na passagem abaixo, ela revela seu retorno ao mercado sexual, mesmo atuando como vedete. Veja-se:

CONFESSOR (*duro*): O que é, para si, uma prostituta?

FRANÇOISE: Aquela que se deita com um homem, por dinheiro. Sem amor.

CONFESSOR: Acabou, portanto, com a vida de prostituição?

FRANÇOISE: Completamente. Só agora... há pouco tempo... depois do Tony ter me deixado... é que voltei a ter uma vida desse género... (*Batendo com a mão no peito.*) Minha culpa, minha culpa, minha tão grande culpa! Foi mais por desespero, por raiva... Sentia-me na valeta, uma desgraçada! Mas acabou. Tão certo como eu chamar-se Françoise. Acabou definitivamente. Não quero mais essa vida: hoje com um, amanhã com outro... Não, não é para meu feitio! E depois sinto-me mal, a consciência acusa-me, fico cheia de remorsos... É uma questão de dignidade. (*Simples, natural e dorida, sem plumas*) [...] (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 176).

Se atentarmos para a política corporal e sexual de Françoise na passagem acima, nota-se que sua definição de prostituta como “aquela que se deita com um homem, por dinheiro. Sem amor”, sugere uma separação radical entre sexo e programa (OLIVAR, 2013). Em contrapartida, me parece que tal restrição e divisão são contestadas pela própria narrativa da personagem, uma vez que ao comercializar serviços sexuais, “hoje com um, amanhã com outro”, a fazia se sentir inferiorizada, nos remetendo ainda ao universo da prostituição como um espaço imoral e degradante.

Em virtude disso, é possível dizer que Françoise não deseja a prostituição nem a vê como um trabalho digno. “Informada pelos códigos conjugais heteronormativos”, na verdade, ela almeja “uma vida a dois nos moldes instituídos por essa norma: uma casa, marido ‘homem de verdade’, tranquilidade financeira, trabalho ‘normal’, o que significa fora de noite e da prostituição [...]” (PELÚCIO, 2006, p. 527). Em razão desse “sonho” ter sido destruído, a personagem coloca no abandono de Tony a motivação para seu retorno à prostituição, mas enfatizando que só o fez porque estava desesperada, com raiva e se sentindo “uma valeta, uma desgraçada” com o fim da relação.

Levando em consideração a performatividade discursiva de Françoise, percebe-se ainda que “a demanda que relaciona a travesti ao sexo, ao contrário do que imaginamos, não liberta ou garante a emancipação a este corpo; o sexo no fim atua sob a forma de controle de seu corpo, posto que lhe circunscreve a um lugar abjeto e não necessariamente de sujeito” (INÁCIO, 2012, pp. 34-35). No entanto, guardadas todas as proporções, cabe também questionar se não é como prostituta que Françoise reafirma sua feminilidade, tal qual enunciam as informantes dos estudos realizados por Kulick (2008) e Benedetti (2005)? Afinal, a figura do cliente não teria a potência de deslocá-la do lugar de objeto de transação comercial (apenas), para objeto do desejo, porque, de certa forma, reafirma seu poder de sedução, seu erotismo e sua subjetividade?

Eis questões que merecem atenção em outro momento, uma vez que Françoise se nega a assumir que sua atuação como prostituta poderia lhe render experiências prazerosas e/ou reafirmar sua feminilidade. Assim como ela, a jovem prostituta do Intendente, mesmo tendo um retorno financeiro, também prefere dar ênfase ao desamparo e à vulnerabilidade a que estava exposta no campo da prostituição. Vejamos:

FORMIGA: [...] Eu já aguentei com a merda toda do mundo. Tenho me deitado com ladrões, com chulos, com assassinos, com bichas, com mulheres, com senhores pançudos, com tarados tão porcos e feios que eu depois nem sei se hei-de chorar ou vomitar, com velhos nojentos que me pedem um segundo de tusa como quem pede um milagre à Senhora de Fátima... Eu sei tudo, conheço tudo, nada me faz admirar. Sou puta. Mula barata, do Intendente (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 237).

É possível notar que Formiga classifica sua clientela a partir de algumas características que redefinem a própria noção de clientes como homogênea, além de reiterar que a prostituição, a partir de suas experiências, não era uma atividade glamourosa. Logo, se precisava lidar com todos os tipos – ladrões, chulos, assassinos, bichas, mulheres, senhores pançudos, tarados porcos e feios, velhos nojentos –; se muitas vezes, não sabia se chorava ou vomitava depois das atividades sexuais; então temos, mais uma vez, uma experiência identitária pautada na violência psíquica e física, outro exemplo de corpo abjeto, no dizer de Butler (2001a), porque disponível “a toda merda do mundo”. Não é por acaso, portanto, que a personagem se enuncia como “puta, mula barata do Intendente”, nos mostrando o quanto tinha interiorizado um estigma que a desqualificava como sujeito.

No âmbito da prostituição travesti, o estigma, a discriminação e a violência, contudo, são muito mais comuns. Entretanto, em *A confissão*, Françoise se utiliza de um princípio de

diferença – o local de atuação – para dividir as travestis em dois grupos opostos: as “pobrezinhas”, de rua, e aquelas que trabalhavam nas boates.

FRANÇOISE: Elas, as pobrezinhas, estão em guerra conosco, as das boîtes. E têm razão, coitadas! Elas, ao vento e à chuva, sujeitas a patifarias do primeiro malandro que passe... e nós, bem vestidas e bem alimentadas, cortejadas por tudo quanto há de mais fino e chique em Lisboa! Sentem-se discriminadas e fazem reivindicações, claro! O que elas não pensam é que o sexo não chega. Para se chegar à boîte, ao show, é preciso ser-se artista! Não é qualquer uma... Mas elas não compreendem, são muito primárias, e a desigualdade, concordo é imensa! Na nossa clientela, lá na boîte, temos banqueiros, aristocratas, artistas, generais, subsecretários, secretários de Estado e até ministros! É a glória!

CONFESSOR (*odiento, entredentes*): Sodoma e Gomorra.

FRANÇOISE (*que não compreende*): Como? (*Continua.*) Aquilo é o delírio! Não imagina, Padre. Cada noite vem mais gente, por mais que a Dominique – a Dominique é a dona da boîte, a nossa exploradora... – aumente os preços da entrada e do consumo! Julga que minto? Rara é a noite que não estejam na nossa clientela duas, três ou mais personalidades nacionais, dessas que têm o retrato nos jornais: ontem lá estive o...

CONFESSOR (*interrompendo*): Bom, bom. Não deve mencionar os nomes. Este, não é o lugar próprio.

FRANÇOISE: Perdão, Padre, tem toda a razão! Cala-te boca! (SANTARENO, 1987, v. 4, pp. 174-175).

De acordo com Larissa Pelúcio, “na noite, tratada aqui como uma categoria temporal e espacial abstrata, há legitimidade em se transgredir comportamentos que seriam malvistas ou mesmo impensáveis de dia. Há sedução e *glamour*, mas também muitos códigos e regras” (PELÚCIO, 2009, p. 86). No caso de *A confissão*, observa-se que enquanto “as coitadas”, se ofereciam como produto no mercado sexual, nas calçadas e avenidas; Françoise e outras vedetas estavam bem vestidas, bem alimentadas, tendo acesso ao que havia de mais requintado em Lisboa.

Assim, ainda que majoritariamente inserida em um gueto (o universo de frequentadores da boate), o luxo dos palcos se torna mais um elemento que separa sua identidade das travestis de baixa renda. Nesse contexto, percebe-se que “o *glamour* se coloca também no contraste entre a aceitação *versus* o escárnio; o palco *versus* a prostituição; ser uma diva *versus* ser um ‘viado de peito’. O seu oposto é, portanto, a abjeção” (PELÚCIO, 2007, p. 104). Por isso, pode-se dizer que o texto santareniano chama a atenção para o paradoxo inerente às experiências identitárias de sujeitos como Françoise: o fato de possuírem uma “dupla pele: a de purpurina e a de humilhação” (SILVA, 1993). Dessa forma, na boate, a rotina noturna era marcada pela “purpurinização” dos corpos e pela aceitação, visível no aumento da clientela, o que a mantinha, pelo menos ali, longe da abjeção; porém, nas esquinas

e nas madrugadas, impregnadas de incerteza, estavam “as coitadas, ao vento e à chuva”, exibindo seus corpos, oferecendo-se aos olhares e desejos, mas também “sujeitas à patifaria de algum malandro”.

Nesse contexto, “expor-se na calçada à cupidez do cliente é entregar-se ao acaso em um grau não experimentado na zona, boates ou casas de massagem, onde a própria instituição já filtra, conduz, inibe. Na calçada, não. O imprevisto é o dia a dia” (SILVA, 1993, p. 66) e, quase sempre, implica perigo e vulnerabilidade. Entretanto, apesar de se diferenciarem também pelos locais de atuação, não se pode negar que tanto Françoise quanto “as pobrezinhas” estavam “presas a estes espaços liminares” – a rua e a boate –, “não conseguindo se inserirem de fato na sociedade heterossexual, cristã e patriarcal” (PELÚCIO, 2004, p. 150). A diferenciação estabelecida pela personagem, nesse sentido, nos possibilita ver que, não obstante as mudanças oriundas da Revolução, a construção da identidade social das travestis ainda estava pautada na discriminação, na humilhação e na violência, apesar de Françoise enfatizar que, por ser vedeta, sua vida era melhor do que as das travestis de rua. Tanto é assim que mesmo ali no confessionário, sua identidade continuava sendo estigmatizada, pedia-se que omitisse os nomes das personalidades nacionais que eram seus clientes, além de ter a boate em que trabalhava comparada pelo Padre a “Sodoma e Gomorra”.

Já em *Vida breve*, devido a carga do estigma de ser “puta, mula barata do Intendente”, vê-se que Formiga, tal qual Françoise, se configura como uma personagem que se posiciona como sujeito desejante e histórico, não para fazer da prostituição uma escolha como outra qualquer, mas para nos mostrar que, mesmo consciente de sua condição, desejava “se deslocar física e simbolicamente dessa negativa posição estrutural” (OLIVAR, 2013, p. 287) para uma mais respeitável socialmente. Para tanto, em diálogo com Pedro, a jovem prostituta irá lhe sugerir uma mudança radical de vida, já que propõe que conseguissem emprego, constituíssem família e tivessem filhos, não só como formas de resolver o estigma que recaía sobre eles, mas também como meios de se livrarem das experiências vivenciadas na prostituição.

Nessa perspectiva, me parece evidente que ela deseja ser incluída no grupo das mulheres, construído como um ideal, ao vislumbrar uma experiência identitária pautada numa relação heterossexual, monogâmica, reprodutiva, conjugal, não-comercial, com alguém que pertencesse à mesma geração, em ambiente privado, sem pornografia (RUBIN, 2003). Pedro, por sua vez, não cultiva as mesmas esperanças, porque não acreditava que fosse possível abandonar o mercado erótico-sexual e o lugar marginal que ocupavam naquela sociedade, devido ao desemprego que assolava a capital portuguesa. Logo, se matrimônio e maternidade

são valores fundamentais no projeto de reestruturação identitária de Formiga, em razão das condições sociais precárias e do pessimismo de Corvo, vetam-se, em *Vida breve*, valores fundamentais dentro do sistema de heterossexualidade compulsória.

Ainda assim, tanto por medo de Pedro ser morto ou preso pela polícia, quanto em razão de seu amor por ele, a jovem insistirá em enunciar seu desejo de mudança em outras cenas da 3ª fotografia, porque acreditava que seriam capazes de reconstruir e transformar suas identidades. Em contraponto, o jovem continua a reiterar sua posição de que era impossível reverter tal situação, como pode ser visto no diálogo abaixo:

FORMIGA (*a medo*): Podíamos mudar...?!

PEDRO: Não podemos. É tarde.

FORMIGA: Somos novos!?...

PEDRO: Velhos. Cada cabrão que se pôs em ti, cada gajo a quem eu dei a palmada, vale um ano dos outros. Estás a ver, Formiga, como a gente é velha? Velhos, sem remédio (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 234).

É fato que muitas experiências vividas permeiam a nossa existência e, independente de nossas vontades, constituem nossa identidade como se fosse de retalhos. No caso da prostituição, personificada nas duas personagens, me parece que a enunciação de Pedro se enquadra no tema discutido por Goffman (1988), porque o jovem trata a prática como estigmatizante, referindo a si e a Formiga como sujeitos “marcados”, inexoravelmente. Desse modo, se ela acredita que, para adquirir o *status* de sujeito e diminuir a força do estigma, deveriam abandonar a prostituição; Corvo, por sua vez, incorpora tal marca e assume a posição marginal que ocupava naquela sociedade.

Logo depois, enquanto Formiga, ao se reconhecer como estigmatizada, reitera a identidade como uma questão de “tornar-se” (HALL, 2013), já que acreditava que poderia posicionar a si mesma num outro modo de vida; o jovem muda o tom, ao lançar mão de estratégias de enfrentamento da realidade a eles imposta, buscando diminuir a força do estigma no que se refere à prostituição. Atentem-se à cena abaixo:

FORMIGA (*com lágrimas, beijando-o repetidas vezes*): Nunca mais te deixo... Nunca mais!... Gosto tanto de ti!... Não há mais ninguém no mundo... Ninguém!... Só tu e eu!... Tu precisas tanto de mim! E eu não posso viver sem ti!... Nunca mais te largar, Corvo! A nossa vida é tão triste!...

PEDRO (*num repente, orgulhoso*): Qual triste, qual gaita! Eu cá tenho a vida que quero ter. E tu a mesma coisa. Não me venhas impingir, a mim, essa história da “esgraçadinha”, olha que eu não engulo! Tu, se não fosses puta, andavas a esfregar casas. Assim, deitas-te de pança pro ar, abre as pernas e... e pronto, tens o dia feito! Isso só dói a primeira vez. E não cansa... Ganhas

mais numa hora do que as “sérias” em três dias de trabalho. Não cantes mais fados, que eu já quebrei a guitarra!
 FORMIGA: Tudo é tão triste...!
 PEDRO (*a sofrer*): Triste é levar no cu! Nunca levei. [...] (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 236).

De antemão, chama a atenção o fato de Pedro rechaçar a “vitimização”, reinscrevendo a experiência identitária de Formiga a partir da lógica do mercado do sexo. Nesse contexto, se o alto índice de desemprego, somado à baixa escolaridade da jovem, não lhe possibilitariam, na prática, outras perspectivas de vida, a não ser trabalhar como empregada doméstica; então, seria mais rentável utilizar seu corpo como objeto de trabalho, já que lhe oferecia renda mais alta e independência maior do que outros empregos. Dito de outro modo, vê-se que, ao assumir o lugar de desviante social, o jovem reitera que eles “não são simplesmente iguais a, mas melhores do que os normais, e que a vida que levam é melhor do que a vivida pelas outras pessoas que, de outra forma, eles seriam” (GOFFMAN, 1988, p. 123). Por esse viés, é possível dizer ainda que o discurso de Pedro é afirmativo, no que diz respeito à prostituição feminina, uma vez que chega, inclusive, a empreender “a positivação radical do lugar social” (OLIVAR, 2013, p. 290) de Formiga, quando faz parecer que ser puta era muito fácil: “deitas-te de pança pro ar, abre as pernas e pronto, tens o dia feito! Isso só dói a primeira vez. E não cansa”.

Em *A confissão*, por seu turno, importa ver que, apesar de Françoise apresentar a prostituição como uma atividade degradante, ela também alude a uma espécie de fascínio exercido pela prática, mesmo para aquelas que trabalhavam na boate, apontando-nos, inclusive, um outro olhar que não inclui obrigatoriedade ou sofrimento (KULICK, 2008). Deixemos ela falar, mais uma vez:

CONFESSOR: [...] responda-me sinceramente: nessa casa onde trabalha, só se canta e se dança, não há prostituição?
 FRANÇOISE: Houve. Agora está melhor. Mesmo assim, às vezes... Também nós somos tão solicitadas, tão requestadas!... As mais novas não resistem às ofertas e... Compreende-se, não é? Embora a Dominique, nesse ponto, seja muito severa e esteja sempre a repreendê-las, a preveni-las e a ameaçá-las de expulsão. Mas elas as pequenas, são ambiciosas e eles são muito sabidos, muito ricos e muito importantes! Eu desculpo-as. [...] (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 175).

É possível observar que a personagem dá a entender que, para além dos espetáculos, a prostituição sempre foi um dos produtos desejados pelos clientes “muito sabidos, muito ricos e importantes” que frequentavam a boate. No entanto, talvez porque estivesse tentando marcar

sua identidade em relação àquelas que cediam às ofertas, Françoise se utiliza da ambição como um impulso, para estabelecer uma diferença entre as travestis “mais novas” e as experientes como ela. Ao mesmo tempo, o texto santareniano nos possibilita ver que, se ela sentia vergonha e demonstra sentimento de culpa, as outras travestis parecem ter se adaptado à prostituição, porque era rentável. Afinal, de acordo com Beatriz Espejo (2008), muitas mulheres trans encontram legitimação e realização pessoal através de valorização econômica dos clientes, à qual não encontram em outros âmbitos sociais, uma vez que são, previamente, discriminadas e depreciadas. Logo, é preciso considerar que a possibilidade de uma vida melhor e com mais recursos, além da atualização de suas feminilidades pelo desejo do outro, tornam a prostituição irresistível, nesse contexto.

Importa ver ainda que muitos senhores ricos e importantes frequentavam a boate em busca de prazer, ao invés dos vários tipos marginais que eram clientes de Formiga e das travestis que se prostituíam nas ruas de Lisboa. O Confessor, por sua vez, se utiliza de um discurso moralista e conservador, negando a Françoise a oportunidade de nomeá-los. Atentem-se:

CONFESSOR: Já lhe disse que não deve mencionar nomes, comprometer famílias ilustres, sujar com a lama da devassidão figuras nacionais empenhadas em salvar Portugal, nestes tempos de tantos perigos! Uma hora de prazer ou de diversão irreflectida não pode apagar o papel importantíssimo que esses senhores têm desempenhado no nosso pobre país. Está a entender? Segredo profissional, se quiser. Depois dessa confissão, fica obrigado ao sigilo. Nada de nomes (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 175).

Sem dúvidas, a fala do Padre ilustra bem a hipocrisia social, uma vez que parte de uma espécie de moralidade sexual em que se “concede virtude aos grupos dominantes e relega o vício aos não privilegiados” (RUBIN, 2003, p. 19). Assim, ao eleger a prostituição como um fantasma que ameaçava desestabilizar, ainda mais, “famílias ilustres”, “figuras nacionais” importantes e, por consequência, as identidades hegemônicas portuguesas, ele promove a “hierarquização das identidades e das diferenças” (SILVA, 2013, p. 83). Desse modo, enquanto se atribui características positivas aos clientes, que não são questionados, mas tem justificado o prazer que se buscava ali como um ato irrefletido; o ambiente da boate é avaliado de forma negativa e a Françoise, marcada pela prostituição e pelo trânsito entre os gêneros, é negado enunciar a “lama da devassidão” para que não sujasse suas imagens.

No entanto, se de um lado, a enunciação do Padre aponta para o fato de a norma ser “assombrada pelo seu Outro, sem cuja existência ela não faria sentido” (Ibidem, p. 84); de outro lado, *A confissão* nos mostra que a mesma sociedade que rejeitava as travestis de dia, as

procurava à noite (PELÚCIO, 2004), tal qual o faz os ilustres clientes da boate em que Françoise trabalhava. Em razão desse aspecto, também se observa que a performatividade de gênero e sexual de Françoise ganha uma abordagem mais ampla, porque não só se apresenta sua trajetória na prostituição, sua relação conturbada com os chulos e com Tony, os clientes ricos que a desejavam; mas também se tem a oportunidade de vê-la, tal qual Formiga, enunciando sua solidão e seu desejo de mudar de vida:

FRANÇOISE: [...] Não tenho ninguém. Mesmo os outros, os clientes da boíte, utilizam-me e... deitam-me fora, como se eu fosse uma camisa-de-vénus usada...! Desculpe a linguagem, Padre, mas a verdade às vezes é obscena. Não sou de ninguém, nenhum partido me quer, estou sempre a mais. As pessoas, mesmo os meus cúmplices, sobretudo esses!, só me falam nos sítios seguros ou escondidos; na rua, não me conhecem (SANTARENO, 1987, v. 4, p. 182).

Esse trecho de *A confissão* é sugestivo para se pensar que, aliado à atmosfera de segredo e à obscuridade que envolvia suas relações com os clientes, partidos políticos e seus “cúmplices”, há uma reiteração do processo de abjeção, pois o corpo abjeto surge como aquele que integra “um domínio daquilo que não pode ser dito e que condiciona a distinção entre impróprio e próprio” (PRINS; MEIJER, 2002, p. 166). A fala de Françoise é exemplar nesse sentido, tal a clandestinidade e a falta de vínculos que perpassavam sua vida, uma vez que, mesmo fruindo prazer, “amarga decepções com aquelas relações sempre noturnas, esquivas que a objetifica sem, muitas vezes, reconhecerem-na como expressão legítima de uma sexualidade” (DENIZART, 1997, p. 08). Ao vivenciar uma feminilidade culpabilizada desde a adolescência, essa personagem santareniana nos mostra que o descrédito, a ridicularização, o isolamento social, a discriminação laboral e a falta de proteção do Sistema (ESPEJO, 2008) se tornaram marcas constantes em sua trajetória, como estratégias que operavam contra seu empoderamento.

No caso de *Vida breve*, ainda que Pedro dê um valor positivo à prostituição feminina, quando pensada no âmbito do sistema capitalista, quem pode afirmar que Formiga, mesmo ganhando “mais numa hora do que as ‘sérias’ em três dias de trabalho”, não considerava, de fato, tudo tão triste? Afinal, não é possível que sua inserção na prostituição tenha posto em xeque seus próprios limites de “civilidade (‘decência’), de gênero, de humanidade”, tal qual também enuncia Françoise? Enfim, como é possível lidar com o estigma – diga-se de passagem, interiorizado pela personagem –, que “legitima/estimula/possibilita/explica as

diversas violências exercidas” (OLIVAR, 2013, p. 278) contra as putas, as “mulas baratas do Intendente”?

Sem dúvidas, Françoise e Formiga possibilitam ver, não obstante haver uma certa agência nas relações de poder nas quais estavam inseridas, que outros fatores, além do gênero e da sexualidade, foram importantes nas suas constituições como figuras que viviam à margem da sociedade. Por consequência, se de um lado, a prostituição gerava lucro superior ao de um subemprego como o de empregada doméstica, ou surgiu como o único meio de sobrevivência para Françoise, ao ser expulsa do seio familiar; de outro, as duas personagens performam sujeitos atuantes apenas em espaços socialmente marginalizados em função do sistema sexo-gênero hegemônico, além de se depararem constantemente com a subjugação física e a solidão. Não é por acaso, portanto, que as duas desejavam que a prostituição fosse apenas um “rito de passagem” em suas vidas.

EPÍLOGO
OU DOS DESFECHOS SEMPRE PROVISÓRIOS

Escrever é uma questão de devir, sempre inacabado, sempre a fazer-se, que extravasa toda a matéria vivível ou vivida. É um processo, quer dizer, uma passagem da Vida que atravessa o vivível e o vivido. [GILLES DELEUZE. *A literatura e a vida.*]

Os sujeitos com os quais nos defrontamos em *O pecado de João Agonia*, *O bailarino*, *A confissão*, *Monsanto* e *Vida breve em três fotografias* possibilitam refletir sobre identidades e diferenças como construções interdependentes, vinculadas não apenas a condições sociais e materiais, mas também a marcações simbólicas e sistemas de exclusões, como bem salienta Woodward (2013). Levando em consideração que princípios de diferença são os alicerces de diversos sistemas classificatórios, criados e difundidos por meio de discursos e ritos produtores de significados, as personagens santarenianas, assim como nós, precisavam obedecer ao *script* que lhes cabiam nas relações de poder, instituídas antecipadamente, reiterando seus preceitos por meio de práticas sociais. Caso contrário, como vimos no desenvolvimento desse trabalho, se tornariam ou seriam transformados em diferentes; logo, em corpos que não importam, no dizer de Judith Butler.

Assim, se as performances de João, Paulo, Françoise, Amélia, Formiga, Pedro e Paulo Santo questionam a pretensa uniformidade das identidades hegemônicas, não há também como não olhar para as consequências (sociais e subjetivas) de se posicionarem ou serem posicionados do outro lado das normas de gênero e de sexualidade, principalmente. Ou seja, se há questionamentos, transgressões, rasuras e desvios, porque é impossível evitá-los – ainda que sejamos construídos, paulatinamente, no interior de um sistema binário, maniqueísta, rígido e excludente, desde a infância –, também sabemos que os efeitos são inevitáveis.

No Ato I desse trabalho, estudamos um texto santareniano bem representativo, nesse sentido: *O pecado de João Agonia*. O marcador da diferença que se inscreveu em João surge no título da peça, antecedendo a história que se conta ali, é óbvio; mas também aponta para uma violação que o estigmatizaria aos olhos de Deus, diante de sua família, da comunidade e dos habitantes da aldeia. Naquele contexto, portanto, justifica-se sua condenação, exclusão, rejeição e assassinato, porque ele se desviou do que estava predeterminado como norma, ao não fazer corretamente seu gênero, tal qual mais um “macho” da Família Agonia, já que era constituída de “homens assanhados, cobridores de sangue rijo, em cada casa da serra, um filho”, como enfatizou seu tio, durante o Conselho que antecede sua morte.

Em virtude disso, a leitura e estudo de *O pecado de João Agonia* possibilitou mostrar que, num Portugal religioso, patriarcal e ditatorial, o teatro só podia ser feito de vítimas e algozes. O herói? Só se encararmos aqueles que vivenciaram a opressão e não encontraram saídas otimistas, a não ser as da violência, do sacrifício ou da morte, como a configuração do herói admissível na literatura dramática santareniana. Nesse sentido, *João Agonia* é muito representativo, uma vez que a maldição da avó, a impotência quando adolescente diante de Sousa, a angústia de não poder viver livremente sua orientação sexual, a condenação jurídica

em Lisboa, social e familiar na aldeia; o abandono e o escárnio sofridos após a revelação de seu segredo apontam tanto para a configuração de um sujeito predestinado ao infortúnio como para um mundo em que aqueles que não se submetem à ordem heterossexual são penalizados, inclusive com a morte. Assim, se no contexto opressivo do Estado Novo, a homossexualidade era inefável, essa (não) condição atinge sua máxima expressão com a condenação e o assassinato do jovem Agonia pelos homens de sua família, tendo como base princípios religiosos e códigos de conduta social e sexual.

Ao dar vida a um sujeito que vive em rotas boicotadas pelo medo, pela autocastração e até pelo sacrifício, Bernardo Santareno traz à tona o rechaço às identidades homossexuais, promovido pelos membros de um sistema preconceituoso e rígido que, sem dúvidas, se constitui como a realidade individual, cultural e social de muitos sujeitos gays, até hoje. Dessa forma, se, de um lado, a comunidade reservou exclusões e penalidades a João Agonia; de outro, o texto santareniano nos possibilitou ver que a mera existência desse sujeito se constituiu como um atentado direto contra um sistema social que se organiza baseado precisamente na negação de tal experiência identitária.

Com o estudo de *O bailarino*, apresentado no Ato II, pôde-se ver que, durante a infância e a adolescência, o jovem Paulo Ivanov foi oprimido, injuriado e punido, no seio familiar e na instituição escolar, o que fez com que vivesse uma experiência identitária cheia de angústias e medos do que se apresentava diante do espelho, quando vestia o xale multicolor da avó, guardiã da heterossexualidade. Não é por acaso, portanto, que os conflitos cultivados por Ivanov permanecerão mesmo após iniciar o balé e se deparar com relações e ambientes sociais mais liberais, no que tange às identidades de gênero, às práticas e desejos sexuais que se afastam da heteronormatividade.

Ainda assim, Paulo quebra as correntes, sai da gaiola, deixa seu desejo por Saul pulsar e se entrega. No entanto, não mantém a relação com o amante, porque viver a homossexualidade produz uma reviravolta na sua vida pessoal e profissional, levando-o a viver sua sexualidade em circunstâncias adversas. Nesse sentido, foi possível mostrar que esse texto santareniano encena algumas formas de construção das identidades sociais bem como os modos de sua negociação. Ainda que *O bailarino* ilustre as diferentes posições de sujeito de Ivanov – bailarino, ladrão, vadio e assassino – uma delas, em particular, é predominante, a do homossexual em crise consigo mesmo e com o mundo circundante. Em decorrência disso, pudemos ver que “sair do armário”, ao invés de alívio e resolução de seus dilemas, se tornou a marca explícita da diferença que leva Paulo a assumir, concomitantemente, outra posição de sujeito – a de marginal – que, de certa forma, condiz com uma das representações sociais do

homossexual disponível na sociedade portuguesa durante o Estado Novo, tal qual nos mostra Susana Bastos (1997).

Assim, guardadas todas as proporções, nos dois textos santarenianos estudados na Primeira Parte desse trabalho, a identidade homossexual apresenta-se como marca da diferença das personagens, portanto, como o fio condutor do dilaceramento de João e Paulo. Ao flagrar sujeitos em crise, também vemos suas vidas e corpos sendo atravessados por discursos que os estigmatizam e os degradam. Por consequência, a culpabilização do desejo, o medo, o silêncio, o segredo e a iminência da morte, inexoravelmente, permeiam suas trajetórias. Dessa forma, os protagonistas, cada um a seu modo, levam-nos a questionar e a refletir sobre as consequências, sejam subjetivas e físicas sejam sociais, de ser homossexual em épocas e lugares em que não os viam como possibilidades de existência. Daí a força extraordinária de *O pecado de João Agonia* e *O bailarino* em denunciar os efeitos regulatórios e as sanções impostas àqueles que ousam se desviar das normas.

Para tanto, o dramaturgo, além de problematizar a matriz cultural heteronormativa e denunciar a opressão e a discriminação vivenciadas pelos sujeitos que se afastavam do sistema binário, recria uma malha discursiva que imbrica duas forças identitárias: sexualidade e gênero, que, rasuradas, levam à marginalização, à abjeção e até à morte, seja como vítima seja como algoz. Além disso, se até o “sistema da diferença” se pretende uniforme, Santareno, por outro lado, não cria nem identidades de gênero viáveis nem uma identidade homossexual “hegemônica”, porque insiste na diversidade de experiências identitárias e na pluralidade de formas de sentir e viver a homossexualidade.

No Ato III, em que estudamos a transexualidade em *A confissão*, tivemos a oportunidade de acompanhar e de ouvir parte da trajetória de Françoise, personagem à deriva, sempre em busca de uma identidade com a qual pudesse se identificar. Entre o assujeitamento e o desejo de afirmação de si, a personagem vai se constituindo como mulher trans em meio aos dispositivos regulatórios, ao mesmo tempo em que vai descobrindo que não existiam lugares destinados a ela, respeitados social e culturalmente na sociedade lusitana. Se nas instituições familiar e escolar, a jovem sofreu diversos tipos de violência, foi discriminada e depois excluída; no confessionário santareniano, *locus* em que se passa a narrativa, ainda terá de lidar com a reiteração da transexualidade como uma patologia e um pecado, sendo condenada ao inferno e à abjeção.

No entanto, ao propor rever o (não) lugar social destinado aos sujeitos considerados abjetos, Bernardo Santareno também descentraliza o poder e o saber porque recria Françoise como sujeito consciente de que poderia não só contestar as identidades hegemônicas, mas

também politizar a diferença, diante de um representante da norma e dos princípios religiosos. Assim, mesmo se encontrando imersa no regime heteronormativo, vivendo como alguém que não importa a ninguém e sem direito à fala, justamente porque se encontrava fora dos marcos regulatórios da heteronormatividade, a personagem também mostra que não vivia sob o manto da vergonha e da culpa, no que tange à sua experiência identitária.

Se era considerada subversiva, porque suas performances refletem a estrutura imitativa de gênero, desafiando a pretensa originalidade e naturalidade dos gêneros hegemônicos; Françoise, por sua vez, reafirma com naturalidade aquilo que o Padre considerava inaceitável: “eu, verdadeiramente, sou mulher!”, apesar de se deparar com a lógica da confissão, sempre pautada na interdição, na proibição e na negação. Nesse sentido, Bernardo Santareno, reproduz estruturas de poder e de opressão muito parecidas com aquelas encontradas em *O pecado de João Agonia*, por exemplo. No entanto, se João, como sujeito subalterno, se mantém silenciado, sem a chance e a coragem de se defender, falar e ser ouvido, a não ser por Tóino; em *A confissão*, Françoise irá se deslocar da posição de serva fiel e subjugada para assumir um posicionamento questionador e um discurso de resistência em que afirma sua singularidade. Se, de um lado, o Confessor não a reconhece como sujeito e se utiliza de dispositivos vários para assujeitá-la; sua potência, por sua vez, vem à tona quando ousa falar do que era interdito, sem se anular; ao se manifestar, quando todos a tinham como inexistente; e se enunciar em meio às estratégias para silenciá-la.

Se, naquele momento histórico, as questões relacionadas ao trânsito entre os gêneros não estavam nas pautas pós-revolucionárias, então se torna evidente também que Santareno busca subverter normas e valores consagrados, porque, ao tratar de sexualidades e gêneros tidos como desviantes, também fala da força dos discursos em constituir os sujeitos, das relações de poder e política identitárias, marcadas pela diferença. Na verdade, em virtude de o tema que permeia *A confissão* vir recebendo especial atenção na modernidade, este texto dramático santareniano possibilita ver um sujeito que atua contra a subalternidade, já que questiona verdades sobre sexo, gênero e corpo, fissurando o tecido social e suas normas.

Afinal, ainda que não seja reconhecida como sujeito inteligível, Françoise se sobrepõe à vontade normativa, ao afirmar sua identidade, questionando e afrontando princípios religiosos e heteronormativos. Ainda que as modificações corporais não lhe confirmem inteligibilidade social e cultural, ela se torna exemplar para se pensar a identidade como fluida e sempre em processo. Esse ser híbrido que resiste à materialização das normas, instaura a crise do sistema binário, subverte e rasura certezas, evoca o devir trans para politizar a diferença, afirmando, por fim, sua singularidade.

No último Ato, dividido em três cenas, o nosso deslocamento para as margens simbólicas da sociedade portuguesa permitiu encontrar toda uma gama de figuras marginais urbanas, porque Bernardo Santareno põe em cena aquela parcela da sociedade que vive sem um mínimo de dignidade, idealismo ou esperança de mudança, mas, apesar disso e por isso mesmo, cheia de revolta, raiva, ódio e questionamentos. Desse modo, na Cena I, em que se estuda o texto dramático *Monsanto*, a iniciativa de trazer à superfície a lesbianidade é representativa e fundamental para se retirar tal experiência identitária do silêncio e da invisibilidade a que sempre esteve no contexto político e sócio-histórico português, conforme nos fala São José Almeida (2010). Do mesmo modo, ler a lesbianidade, aliada à pobreza e à prostituição, possibilitou adentrar num terreno complexo, pois se trata de pensar Amélia e o lugar que ela ocupava na sociedade, levando em consideração marcadores como gênero, sexualidade, classe social e relações de parentesco.

A marginalidade, fatores econômicos, as poucas condições para sua enunciação e o clima de submundo associado à lesbianidade, nesse sentido, permitiram ver não só as posições de sujeito assumidas pela personagem e seus deslocamentos dentro da matriz cultural heteronormativa, mas também a constituição de uma identidade lésbica construída às margens da sociedade. Ademais, se sua experiência identitária estava marcada principalmente pela classe social e pelo gênero, é verdade também que a performatividade de Amélia não nos permite defender aqui uma identidade lésbica normativa, fixa e imutável. Afinal, a personagem santareniana problematiza qualquer definição estanque porque transita entre sexualidades, ao sustentar a si e a Zé Grilo com a prostituição.

Em contrapartida, essa prática social ganha o *status* de trabalho e não tem implicação emocional, porque sua atuação como puta encontra-se no campo da economia, da sobrevivência, e não no campo do desejo. Por isso, apesar de se submeter à prostituição, a personagem se desincorpora e rasura as normas quando performa a lesbianidade. Assim, se a pobreza e a prostituição se configuram como marcas da opressão e da diferença, a experiência identitária lésbica, por sua vez, surge como meio de resistência ao seu total assujeitamento devido às condições de exclusão social.

O sentido político da lesbianidade, em *Monsanto*, materializa-se em virtude de se retirar tal experiência da invisibilidade, ainda que esteja associada à marginalização social, à pobreza e à prostituição. Nesse contexto, foi possível perceber que “ir às putas” é uma afirmação de si como sujeito desejante, porque reitera a experiência identitária lésbica, ainda que a personagem não possua as condições necessárias para se libertar definitivamente das relações de exploração impostas pela marginalização e a pobreza. Tal qual um sujeito

descentrado, vimos ainda que Amélia busca um mínimo de controle sobre sua vida, ao reivindicar a liberdade sexual e se dispor ao desejo lésbico.

Na Cena II, por meio da configuração discursiva e dos diálogos que ocorrem no Parque Eduardo VII, somos expostos à existência marginal de Pedro e Pau-Santo, sujeitos que habitam o submundo da prostituição. Se a questão racial se imbrica à sexualidade, tendo um peso diferenciado na constituição identitária do jovem moçambicano; ele se aproxima de Corvo por meio de outros marcadores da diferença fundamentais em suas trajetórias, tais como a classe social e as relações de parentesco. De forma geral, a marginalidade em que se encontravam coloca em pauta também a falta de estrutura familiar, a luta pela sobrevivência, a solidão nas ruas e parques de Lisboa, a pobreza, a questão colonial, a criminalidade e a violência a que estavam expostos e à qual expunham suas vítimas. Assim, tal qual nos outros textos santarenianos, arte e política se imbricam numa negociação contínua, porque em *Vida breve em três fotografias* se encontram tanto a resistência quanto a gestão daquilo que se tornou, em relação ao que aqueles jovens poderiam vir a ser, pondo em xeque o sistema político-social instituído após o 25 de abril.

Ademais, a prostituição apresenta-se como uma estratégia provisória de sobrevivência, e não como uma questão de identificação, o que, inevitavelmente, a interliga à criminalidade, à existência gay clandestina e a todos os riscos inerentes à prostituição viril. Nesse sentido, o texto santareniano possibilitou ver os lugares ocupados pelos homossexuais e michês delinquentes, num contexto em que a homossexualidade era criminalmente punida, além de estigmatizar os sujeitos orientados sexualmente em todos os âmbitos sociais. Por isso, apesar de se configurarem como personagens marginalizadas socialmente, ficou evidente a abjeção do sujeito homossexual e sua vulnerabilidade física e psicológica, tal qual apresentada neste e em outros textos santarenianos. Por outro lado, pôde-se ver também que, além da classe social, Pedro e Pau-Santo compunham um grupo estigmatizado em virtude de praticarem uma sexualidade tida como desviante, ainda que a prostituição ganhe *status* de trabalho em *Vida breve em três fotografias*.

Na Cena em que seguimos com Françoise e Formiga para estudar a prostituição feminina e travesti, observamos, de antemão, que Bernardo Santareno trata de duas configurações distintas de família, fundamentais nas trajetórias de vida das personagens: enquanto a de *Vida breve* não prezava pela educação, pela proteção e ensinamentos de valores morais; a de *A confissão* buscava reiterar os pilares da matriz cultural heteronormativa, expulsando o desviante do seio familiar. Por isso, além de gênero e sexualidade, há ainda as

relações de parentesco como marcadores da opressão e da inserção das personagens na prostituição.

Em *A confissão*, expõe-se que Françoise, como muitas mulheres trans, enfrentam diversas dificuldades desde a adolescência, porque são excluídas das instituições familiares. Sem o básico necessário para completar a formação educacional, acabam não tendo acesso ao mercado de trabalho formal, restando-lhes apenas a prostituição, os abusos e violências a que estavam expostas em meio à marginalidade social e de gênero. Assim, ainda que Bernardo Santareno dê voz a Françoise, retirando-a da invisibilidade e da abjeção completa, o Confessor, nesse sentido, é representativo não só da condenação religiosa como também de sua exclusão do grupo de sujeitos que importavam, naquela sociedade, porque além de embaralhar as normas de gênero, se prostituía.

Desse modo, se ter chegado a ser uma das vedetes mais famosas de Lisboa possibilitou a Françoise reconhecimento artístico, *A confissão* também torna evidente que a discriminação seguia atuando como indutor direto da marginalização social da personagem. Além disso, com a alusão às travestis pobres de rua e àquelas que não resistiam à prostituição, mesmo trabalhando na boate, foi possível ver que a prostituição pode se configurar não só como meio de vida para um elevado número de travestis que vivem num contexto de pobreza extrema, mas também como possibilidade de ascensão financeira daquelas que atuam em outras profissões.

A configuração de Françoise, nesse sentido, é semelhante à de Formiga, posto que a jovem prostituta do bairro do Intendente também considera a prostituição como estigmatizante. Inserida num contexto de grande marginalização social, a personagem de *Vida breve* não somente expõe as causas – o abuso sexual e a falta de requisitos básicos à sua formação educacional e moral –, mas também enuncia o desejo de se deslocar daquela posição de sujeito para outras mais respeitadas socialmente. Por isso, ainda que ganhe *status* de trabalho, a prostituição não é vista como tão dignificante quanto qualquer outra prática social. Nesse sentido, o estudo comparativo das duas personagens nos possibilitou observar que a prostituição, ainda que fosse um modo de sobrevivência, se torna um estigma, mais uma marca da opressão e da diferença inerente às experiências identitárias de Françoise e Formiga.

De forma geral, se o que caracteriza os marginais santarenianos são justamente suas fugas e seus desvios do que é considerado “normal” pela sociedade, o estudo da prostituição no último capítulo desse trabalho levou-nos a refletir não apenas sobre as causas de suas inserções no submundo lisboeta, mas também acerca da violência simbólica e social contra

mulheres, travestis e jovens desamparados socialmente, porque estavam inseridos num contexto sócio-político pautado na hierarquização das identidades e diferenças.

Quanto às personagens João Agonia, Paulo Ivanov, Françoise e Amélia pode-se dizer que promovem, cada uma a seu modo, rasuras críticas na ordem compulsória de sexo/gênero/desejo, ainda que tais deslocamentos gerem consequências diversas, dentre elas, ser vivenciadas e enunciadas em contextos em que a linguagem torna essas figuras ainda mais vulneráveis como sujeitos. Por outro lado, também se entrevê a potência dos marginais, principalmente, porque Bernardo Santareno dá visibilidade a suas histórias, possibilitando a elas falarem de suas experiências identitárias, ainda que suas demandas não fossem resolvidas. Nesse sentido, também se dá visibilidade a um Portugal que, após o 25 de abril, se transformou num “país de putas, de chulos, de ladrões, de arrebentas, de gaseados em drogas”; e, é claro, de lésbicas que “vão às putas”; e de travestis que ousavam se vestir “de acordo com sua verdadeira natureza”, se exibiam nas ruas e/ou se tornavam famosas nas boates de travestismo, porque “estavam na moda em Lisboa” desde a Revolução dos cravos. Assim, se leva para o palco identidades singulares, ainda que marginais, uma vez que são constituídas por marcadores de opressão e da diferença que as classificam e as excluem dos sistemas sociais.

Por isso, cabe dizer que a dramaturgia santareniana problematiza a matriz cultural heteronormativa, lançando mão de questões identitárias marginais que não se enquadravam na ordem compulsória de sexo/gênero/desejo. Ao questionar a pretensa uniformidade das identidades, retira-se da invisibilidade sujeitos que não são considerados importantes para os sistemas sociais, mas que inevitavelmente são produzidos no seio da norma, apesar dos dispositivos regulatórios de gênero e sexualidade. Consequentemente, se denuncia a opressão e a discriminação, orientadas por princípios normativos, como parte das relações de poder que produzem a identidade e a diferença.

Se, em *O pecado de João Agonia* e *O bailarino*, a homossexualidade surge como estigma, a marca da diferença de João e Paulo; em *Os Marginais e a Revolução*, também por fissurarem normas de gêneros e viverem sexualidades tidas como desviantes, Bernardo Santareno ousa dar visibilidade a personagens que vivem o lesbianidade, a transexualidade e a prostituição, num momento em que ainda os mantinha longe do centro, do poder; inertes e subjugados pela miséria e marginalização de gênero, sexual, social e política.

Ao ousar abordar experiências identitárias condenáveis pelos princípios do Estado Novo e ainda marginalizadas devido às questões de gênero, de sexualidade, classe social, relações de parentesco, no contexto pós-revolucionário, é evidente as constantes que garantem

a força da dramaturgia santareniana em ser consistente, combativa e transformadora. Calçado na marginalização social, o projeto dramático de Bernardo Santareno ainda põe em pauta identidades que não eram reconhecidas a não ser como “outros”, diferentes, mantidas fora da história e ocupando apenas as margens da sociedade.

Sua dramaturgia, contudo, torna visível e nos mostra como suas posições identitárias são permeadas pela vulnerabilidade física, psicológica e social. À deriva, procuram meios de fugir da injúria e da violência, meios de se reafirmarem como singulares e também estratégias de enfrentamento. Se descobrem que não há refúgio seguro, apenas a abjeção, e que tampouco a sociedade os reconhecerão como sujeitos, também aprendem, durante a trajetória, que o mundo se materializa na/pela linguagem, portadora de representações preestabelecidas, de hierarquias, sistemas classificatórios, identidades e diferenças.

Ser paneleiro, fressureira, travesti, puta ou puto é “estar à parte”, é ser o outro, mas a visibilidade dada por Bernardo Santareno, quando leva para o palco a homossexualidade, a transexualidade, o lesbianismo e a prostituição, também não é um meio de engendrar identidades singulares e potencialidades subversivas no seio da matriz cultural heteronormativa? Esses gestos não a colocam em questão, não perturbam a ordem, o sistema e as identidades hegemônicas? Bernardo Santareno, com certeza, problematiza as normas e a cultura que criam aqueles sujeitos como “anormais”, ao mesmo tempo em que nos possibilita ver que, antes e depois da Ditadura salazarista, a sociedade portuguesa se revelava incapaz de lidar com as diferenças de gênero, sexuais e sociais.

Uma consistente unidade liga os textos santarenianos objetos de estudo desse trabalho: a identidade é efeito de práticas discursivas, sociais e regulatórias, que se constitui por meio de intersecções de marcadores diversos de opressão e da diferença. Com essa afirmação, contudo, não se pretende o impossível: esgotar as possibilidades de leituras da dramaturgia de Bernardo Santareno. Uma vez que é inegável o potencial de seus textos dramáticos, sua obra está aberta a outros olhares, diversos questionamentos e estudos, dentre eles, as configurações do amor (ou a ausência de sua concretização em seu teatro), o erotismo e sua relação com a morte.

Por fim, não há dúvidas de que esse trabalho, ainda que não se trate de um produto literário, se configura como uma passagem de minha vida que ultrapassou o vivível e o vivido, como nos diz Deleuze (1997), porque me possibilitou um encontro mais profundo com experiências identitárias e sujeitos singulares. Eis, aqui, portanto, um produto inacabado e, espero, ainda em transformação, assim como eu.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ALMEIDA, São José. *Homossexuais no Estado Novo*. Porto: Sextante, 2010.
- ALMEIDA, Miguel Vale de. A teoria queer e a contestação da categoria “gênero”. In: CASCAIS, António Fernando (Org.). *Indisciplinar a teoria: estudos gays, lésbicos e queer*. Lisboa: Fenda Edições, 2004. p. 91-98.
- _____. O contexto LGBT em Portugal. In: NOGUEIRA, Conceição; OLIVEIRA, João Manuel de. (Org.). *Estudo sobre a discriminação em função da orientação sexual e da identidade de gênero*. Porto: Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género, 2010. p. 45-62.
- ALMODÓVAR, Pedro. *Tudo sobre minha mãe*. Direção e roteiro de Pedro Almodóvar. Espanha/França, 1999. (101 min.).
- ANDREOLI, Giuliano Souza. *Representações de masculinidades na dança contemporânea*. 2010. 137 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.
- ARÁN, Márcia; MURTA, Daniela. Do diagnóstico de transtorno de identidade de gênero às redescrições da experiência da transexualidade: uma reflexão sobre gênero, tecnologia e saúde. *Physis: Revista de Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 1, p. 15-41, 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/physis/v19n1/v19n1a03.pdf>>. Acesso em: 14 mar. 2016.
- ARAÚJO, Rogério. *Prostituição: artes e manhas do ofício*. Goiânia: Cãnone; Ed. UCG, 2006.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Coleção Os Pensadores)
- ASSOCIAÇÃO ILGA PORTUGAL – Intervenção Lésbica, Gay, Bissexual e Transgênero. *Transexualidade*. Lisboa: ASSOCIAÇÃO ILGA Portugal, 2008. Disponível em: <www.ilga-portugal.pt>. Acesso em: 14 dez. 2015.
- ASSUMPÇÃO, Maria Elena Ortega Ortiz. *O dramático e o épico em Bernardo Santareno*. 1986. 178 f. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986.
- AUSTIN, John L. *Quando dizer é fazer*. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BALAKIAN, Anna. *As concepções do simbolismo na literatura europeia*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BARATA, José Oliveira. A presença do trágico em Bernardo Santareno. In: BOTTON, Fernanda Verdasca; BOTTON, Flavio Felício (Org.). *O teatro de Bernardo Santareno*. São Paulo: Todas as Musas, 2014. p. 17-64.

BARCELLOS, José Carlos. Literatura e homoerotismo masculino: entre a cultura do corpo e o corpo da cultura. In: LYRA, Bernadette; GARCIA, Wilton (Org.). *Corpo & imagem*. São Paulo: Arte & Ciência, 2002. p. 127-155.

_____. *Literatura e homoerotismo em questão*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.

_____. Homoerotismo e abjeção em *O lugar sem limites* de José Donoso. *Literatura y Lingüística*, Santiago, n. 18, p. 135-144, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112007000100007>. Acesso em: 15 dez. 2016.

BASTOS, Susana Pereira. *O Estado Novo e os seus vadios*. Contribuições para o estudo das identidades marginais e da sua repressão. Lisboa: Dom Quixote, 1997.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução de Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

_____. *O erotismo*. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: a experiência vivida*. 2 ed. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967. v. 2.

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

BENTO, Berenice. Cuerpo, performance y género en la experiencia transexual. *Anuário de Hojas de Warmi*, n. 13, p. 69-94, 2002. Disponível em: <<http://revistas.um.es/hojasdewarmi/article/view/166211/144751>>. Acesso em: 10 jan. 2014.

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

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

BERUTTI, Eliane Borges. Drag kings: brincando com os gêneros. *Gênero*, Niterói, v. 4, n. 1, p. 55-63, 2003. Disponível em: <<http://www.revistagenero.uff.br/index.php/revistagenero/article/view/237/157>>. Acesso em: 2 mar. 2015.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BÍBLIA SAGRADA. 45 ed. Coordenação geral de Ludovico Garmus. Tradução de Mateus Hoepers. Petrópolis: Vozes, 2001.

BOCAGE. Soneto de todas as putas. In: _____. *Poesias eróticas, burlescas e satíricas*. Virtual Books, [200-]. Disponível em:<www.luso-livros.net>. Acesso em: 23 mar. 2017.

BORRILLO, Daniel. *Homofobia: história e crítica de um preconceito*. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BOTTO, António. *As canções de António Botto*. 18 ed. Lisboa: Presença, 1999.

BOTTON, Fernanda Verdasca. *A lira assassina de Orfeu: Bernardo Santareno e os intertextos de O Inferno*. São Paulo: Todas as Musas, 2011.

_____. António Martinho do Rosário e Bernardo Santareno: informações bibliográficas. In: BOTTON, Fernanda Verdasca; BOTTON, Flavio Felício (Org.). *O teatro de Bernardo Santareno*. São Paulo: Todas as Musas, 2014. p. 5-16.

BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Tradução de Mariza Corrêa. Campinas: Papirus, 1996.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. Introdução, organização e seleção de Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. *Cadernos Pagu*, Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero Pagu, v. 26, p. 329-376, jan./jun. 2006.

BRAIDOTTI, Rosi. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona: Gedisa, 2004.

BRUM, Eduardo Jorge da Silva. *A desconstrução do sexo e do gênero num quadro de relação não violenta*. 2010. 140 f. Mestrado (Ética da vida) – Universidade de Açores, Ponta Delgada, 2010.

BUARQUE, Chico. O que será (À flor da pele). In: HOMEM, Wagner. *Histórias de canções: Chico Buarque*. São Paulo: Leya, 2009. p. 145-146.

_____. Geni e o Zepelim. In: _____. *Histórias de canções: Chico Buarque*. São Paulo: Leya, 2009. p. 168-170.

BUTLER, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*. Tradução de Javier Sáez e Beatriz Preciado. Madrid: Síntesis, 1997.

_____. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001a.

_____. *Mecanismos psíquicos del poder*. Teorías sobre la sujeición. Tradução de Jacqueline Cruz. Madrid: Cátedra Grupo Anaya, 2001b.

_____. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Tradução de Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2002a.

_____. Criticamente subversiva. In: JIMÉNEZ, Rafael Mérida (Ed.). *Sexualidades Transgresoras*. Una antología de estudios queer. Tradução de Maria Antônia Oliver-Rotger. Barcelona: Icaria, 2002b. p. 55-79.

_____. *Deshacer el género*. Tradução de Patricia Soley-Beltran. Barcelona: Paidós Ibérica, 2006.

_____. Vida precária. Tradução de Angelo Marcelo Vasco. *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*, São Carlos, v. 1, n. 1, p. 13-33, jan./jun., 2011.

_____. *Sujetos del deseo*. Reflexiones hegelianas en la Francia del siglo XX. Tradução de Elena Luján Odriozola. Buenos Aires: Amorrortu, 2012.

_____. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

_____. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

CÁNOVAS, Rodrigo. *Sexualidad y cultura en la novela hispanoamericana: la alegoría del prostíbulo*. Santiago: LOM, 2003.

CASCAIS, António Fernando. Diferentes como só nós. O associativismo GLBT português em três andamentos. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 76, p. 109-126, dez., 2006. Disponível em: <<https://rccs.revues.org/868>>. Acesso em: 26 nov. 2016.

CASTILLO, Angie Rueda. El trabajo sexual trans. Perspectivas de la prostitución. *Revista de derechos humanos – dfensor*, México, n. 1, año ix, p. 28-33, enero, 2011. Disponível em: <http://cdhdf.org.mx/wp-content/uploads/2014/05/dfensor_01_2011.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2017.

CECCARELLI, Paulo Roberto. Prostituição – corpo como mercadoria. *Mente & Cérebro – Sexo*, v. 4 (edição especial), dez. 2008.

_____. O que as homossexualidades têm a dizer à psicanálise (e aos psicanalistas). *Bagoas*, Natal, n. 08, p. 103-123, 2012. Disponível em: <http://www.cchla.ufrn.br/bagoas/v06n08art05_ceccarelli.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2015.

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

CHAUÍ, Marilena. *Repressão Sexual: essa nossa (des) conhecida*. 12 ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, número)*. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* 26 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Pedagogia dos monstros – os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.

COLLING, Leandro. O que perdemos com os nossos preconceitos. *Revista Cult*, São Paulo, ano 18, n. 202, p. 22-25, jun., 2015.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

CORNEJO, Giancarlo. A guerra declarada contra o menino afeminado. In: MISKOLCI, Richard. *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica; UFOP, 2013. p. 69-78.

COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo*. 3 ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1992.

COUTINHO, Eduardo F. Literatura Comparada: reflexões sobre uma disciplina acadêmica. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 8, p. 41-58, jul. 2006.

CRUZ, Duarte Ivo. Bernardo Santareno e o simbolismo limite. In: _____. *O simbolismo no teatro português (1890-1990)*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua portuguesa, 1991. p. 108-120.

CUNHA, Eduardo L. Entre o assujeitamento e a afirmação de si. *Cadernos de Psicanálise, SPCRJ*, v. 18, n. 21, p. 167-180, 2002.

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

_____. La práctica del amor: deseo perverso y sexualidad lesbiana. Tradução de Isabel Vericat. *Debate Feminista*, p. 34-45, abr., 1995. Disponível em: <http://www.debatefeminista.com/descargas.php?archivo=lprac899.pdf&id_articulo=899>. Acesso em: 14 jan. 2015.

D'HEUR, Jean-Marie. L'Art de Trouver du Chansonnier Colocci-Brancuti: edition et analyse. *Arquivos do Centro Cultural Português*, v. 9, p. 321-398, 1975.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pal Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DELUMEAU, Jean. *A confissão e o perdão: as dificuldades da confissão nos séculos XIII a XVIII*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

DENIZART, Hugo. *Engenharia erótica – travestis no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo. Ensaio sobre as noções de Poluição e Tabu*. Tradução de Sônia Pereira da Silva. Lisboa: Edições 70, 1991.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ENDJSO, Dag Oistein. *Sexo e religião: do baile das virgens ao sexo sagrado homossexual*. Tradução de Leonardo Pinto. São Paulo: Geração, 2014.

ERIBON, Didier. *Reflexões sobre a questão gay*. Tradução de Procopio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.

ESPEJO, Beatriz. La prostitución desde una visión transexual. In: FERNÁNDEZ, Isabel Holgado (Ed.). *Prostituciones*. Diálogos sobre sexo de pago. Barcelona: Icaria, 2008. p. 123-137.

FACCHINI, Regina. Entrecruzando diferenças: mulheres e (homo)sexualidade na cidade de São Paulo. In: DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira; FÍGARI, Carlos Eduardo (Org.). *Prazeres dissidentes*. Rio de Janeiro: Garamound, 2009. p. 309-342.

FALQUET, Jules. *De la cama a la calle: perspectivas teóricas lésbico-feministas*. Buenos Aires: Brecha Lésbica, 2006.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: _____. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979. p. 15-37.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. *Nietzsche, Freud & Marx. Theatrum Philosophicum*. Tradução de Jorge Lima Barreto. 4 ed. São Paulo: Princípio, 1997.

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

_____. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. 13 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

_____. *A ordem do discurso*. 5 ed. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1999.

_____. *Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2010. .

_____. *Ditos e escritos, volume IX: genealogia da ética, subjetividade e sexualidade*. Tradução de Abner Chiquieri. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014. p. 118-140.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FRY, Peter; MACRAE, Edward. *O que é homossexualidade*. São Paulo: Abril Cultural; Brasiliense, 1985.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GALINDO, Maria; SÁNCHEZ, Sonia. *Ninguna mujer nace para puta*. Buenos Aires: Lavaca, 2007.

GARCIA LORCA, Frederico. *Bodas de sangue*. Tradução de Rubia Prates Goldoni. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

GASPAR, Maria Dulce. *Garotas de programa: prostituição em Copacabana e identidade social*. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

GERALDES, Brena Soraia Cascavel. *Guerra Colonial e Romance: perscrutando o repúdio do mito estado-novista da “África Portuguesa”*. 2011. 131 f. Mestrado (Estudos Didáticos, Culturais, Linguísticos e Literários) – Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2011.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1993.

GIL, Maria José; LUCAS, Patrícia. A maternidade na adolescência num contexto de abuso sexual na família. *Análise Psicológica*, Lisboa, v. 16, n. 3, p. 385-392, set. 1998.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 1985.

_____. *Estigma – Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Tradução de Mathias Lambert. Rio de Janeiro: Coletivo Sabotagem, [1963]1988.

GRILO, Teresa Caiado de Oliveira. *O parque florestal de Monsanto*. Evolução histórica e contributo para a sua gestão. 2014. 186 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura Paisagista) – Instituto Superior de Agronomia, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2014.

GRUNVALDI, Vitor. Butler, a abjeção e seu esgotamento. In: DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira; FÍGARI, Carlos Eduardo (Org.). *Prazeres dissidentes*. Rio de Janeiro: Garamound, 2009. p. 31-68.

GUILLAUMIN, Colette. Práctica del poder e idea de Naturaleza. Tradução de Fabiola Calle. In: CURIEL, Ochy; FALQUET, Jules (Coomp.). *El patriarcado desnudo: três feministas materialistas*. Buenos Aires: Brecha lesbica, 2005. p. 19-56.

HALL, Stuart. Identidade Cultural e Diáspora. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 24, p.68-75, 1996.

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

HANNA, Judith Lynne. *Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo*. Tradução de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

HARAWAY, Donna. “Gênero” para um dicionário marxista. Tradução de Mariza Corrêa. *Cadernos Pagu*, Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero Pagu, v. 22, p. 201-246, jan./jun. 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n22/n22a09.pdf>>. Acesso em: 14 ago. 2015.

HILDEBRANDO, Antonio B. *O épico no teatro: entre os escombros da quarta parede*. 2000. 270 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2000.

HOCQUENGHEM, Guy. *A contestação homossexual*. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Brasiliense, 1980.

_____. *El deseo homosexual*. Tradução de Geoffroy Huard de la Marre. Espanha: Melusina, 2000.

HORTA, Bruno. De homens não passamos, a mulher não chegamos. *Público*, Porto, 14 out. 2009. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2009/10/14/culturaipsilon/noticia/de-homem-nao-passamos-a-mulher-nao-chegamos-242907>>. Acesso em: 15 dez. 2016.

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

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

INÁCIO, Emerson da Cruz. Homossexualidade, homoerotismo e homossociabilidade: em torno de três conceitos e um exemplo. In: SANTOS, Rick; GARCIA, Wilton (Org.). *A escrita de adé: perspectivas teóricas dos estudos gays e lésbic@s no Brasil*. São Paulo: Xamã: NCC/SUNY, 2002. p. 59-70.

_____. Sobre Geni e Gisberta: baladas e amores trágicos (ou um relato de uma experiência estética dupla, acompanhado de alguns poetas e poemas. In: LUGARINHO, Mário César (Org.). *Do inefável ao afável: ensaios sobre sexualidade, gênero e estudos queer*. Manaus: UEA, 2012. p. 31-38.

JAYME, Juliana Gonzaga. Travestis, transformistas, drag-queens, transexuais: identidade, corpo e gênero. In: CONGRESSO LUSO-AFRO-BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, 8, 2004, Coimbra. *Anais...* Coimbra: Centro de Estudos Sociais (CES), 2004. Disponível em: <<http://www.ces.uc.pt/lab2004/inscricao/pdfs/painel3/JulianaJaime.pdf>>. Acesso em: 14 fev. 2015.

JIMÉNEZ, Rafael Mérida. Prólogo. In: _____. (Ed.). *Sexualidades transgresoras: uma antologia de estudos queer*. Tradução de Maria Antónia Oliver-Rotger. Barcelona: Icaria, 2002. p. 7-28.

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

KRISTEVA, Julia. *Histórias de amor*. Tradução e introdução de Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

KULICK, Don. *Travesti: prostituição, sexo, gênero e cultura no Brasil*. Tradução de Cesar Gordon. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2008.

LEAL, Paulo César dos Santos. *A dramaticidade existencial em O pecado de João Agonia*. 1992. 285 f. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992.

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

LIMA, Fátima. O dispositivo “testo”: biopolítica e práticas de si nas experiências de hormonização nos homens transexuais. In: COELHO, Maria Thereza Ávila Dantas; SAMPAIO, Liliana Lopes Pedral (Org.). *Transexualidades: um olhar multidisciplinar*. Salvador: EDUFBA, 2014. p. 111-124.

LINS, Regina Navarro. *A cama na varanda: arejando nossas ideias a respeito de amor e sexo: novas tendências*. 7 ed. Rio de Janeiro: BestSeller, 2012.

LOPES, Reinaldo José. *A verdade sobre Maria Madalena*. 4 nov. 2016. Disponível em: <<http://super.abril.com.br/historia/a-verdade-sobre-maria-madalena/>>. Acesso em: 15 dez. 2016.

LOPONDO, Lílian. *Bernardo Santareno: a tragédia contemporânea e a tradição aristotélica*. São Paulo: Mackenzie, 2000.

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

_____. Teoria queer: uma política pós-identitária para a educação. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 9, n. 2, 2001. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2001000200012&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 15 mar. 2016.

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

LUGARINHO, Mário César. Direito à História ou o silêncio de uma geração: uma leitura d’ *O Barão de Lavos*, de Abel Botelho. In: JORGE, Silvio Renato; ALVES, Ida Maria Santos Ferreira (Org.). *A palavra silenciada*. Estudos de literatura portuguesa e africana. Rio de Janeiro: Vício de leitura, 2001. p. 161-168.

_____. Al Berto: corpo & nação. In: LYRA, Bernadette; GARCIA, Wilton (Org.). *Corpo e imagem*. São Paulo: Arte & Ciência, 2002. p. 171-190.

_____. *Uma nau que me carrega: rotas da literariedade em língua portuguesa*. Manaus: UEA Edições, 2013.

MAGALDI, Sábato. O português Bernardo Santareno. In: _____. *O teatro no texto*. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1989. p. 451-463.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Alta Noite em Alta Fraga*. Lisboa: Relógio D’Água, 2001.

MALUF, Sônia Weidner. Corporalidade e desejo: *Tudo sobre minha mãe* e o gênero na margem. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 143-153, jan. 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11633.pdf>>. Acesso em: 14 jan. 2013.

MARCOS, Plínio. Dois perdidos numa noite suja. In: ZANOTTO, Ilka Marinho (Org.). *Melhor teatro*: Plínio Marcos. São Paulo: Global, 2010. p. 61-134.

MARTINHO, Francisco Carlos Palomanes. O pensamento autoritário no Estado Novo português: algumas interpretações. *Locus: Revista de História, Juiz de Fora*, v. 13 n. 2, p. 9-30, jul./dez., 2007. Disponível em:<<http://www.ufjf.br/locus/files/2010/02/15.pdf>>. Acesso em: 25 jul. 2014.

MENDONÇA, Fernando. *Para o estudo do teatro em Portugal*. São Paulo: FFCL, 1971.

MESSEDER, Suely Aldir. *Ser ou não ser*: uma questão para “pegar” a masculinidade. Salvador: EDUNEB, 2009.

MEZAN, Renato. *Tempo de muda*: ensaios de psicanálise. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MIJOLLA, Alain de. *Dicionário internacional da psicanálise*: conceitos, noções, biografias, obras, eventos, instituições. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

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

_____. *Teoria Queer*: um aprendizado pelas diferenças. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica: UFOP - Universidade Federal de Ouro Preto, 2013. (Série Cadernos da Diversidade).

MISKOLCI, Richard; PELÚCIO, Larissa. Fora do sujeito e fora do lugar: reflexões sobre performatividade a partir de uma etnografia entre travestis. *Gênero*, Niterói, v. 7, n. 2, p. 255-267, 2007.

MISKOLCI, Richard; SIMÕES, Júlio Assis. Apresentação do Dossiê Sexualidades disparatadas. *Cadernos Pagu*, Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero Pagu, n. 28, jan./jun., p. 9-18, 2007.

MOREIRA, Ana Pedro Coleta Cunha. *A habitação social na cidade contemporânea de Chelas*. 2010. 220 f. Dissertação (Mestrado Integrado em Arquitectura) – Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade de Coimbra, 2010.

MOTT, Luiz. *Dez viados em questão*: tipologia dos homossexuais da cidade de Salvador, Bahia. Salvador: Espaço Bleff, 1987.

MOURA, Inês. *A padeira de Aljubarrota: um mito glorioso contado a duas vozes*. [200-]. Disponível em: <<http://estudosoculturais.com/congressos/europe-nations/pdf/0153.pdf>>. Acesso em: 16 fev. 2015.

MUNIZ, Márcio R. C.; SANTANA, Solange S. Ironia e crítica em *O pecado de João Agonia*. In: BOTTON, Fernanda Verdasca; BOTTON, Flavio (Org.). *O Teatro de Bernardo Santareno*. São Paulo: Todas as Musas, 2014. p. 103-130.

_____. _____. Figurações de si, figurações de outros: em Português, escritor, 45 anos de idade, de Bernardo Santareno. *Revista Entheoria – Cadernos de Letras e Humanas*, n. 2, p. 58-79, jul. 2015.

NAJAR, Rodrigo. *Questões de gênero*. Direção, roteiro e produção de Rodrigo Najar. 2009. (90 min).

NAVARRO-SWAIN, Tania. Lesbianismo: identidade ou opção eventual? SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 20. 1999, Florianópolis. *Anais...*, Florianópolis, 1999, p. 1223-1239. Disponível em:< <http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S20.93.pdf>>. Acesso em: 14 fev.2015.

_____. *O que é lesbianismo?* São Paulo: Brasiliense, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Genealogia da moral*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NÚÑEZ, Miguel. *Ao cometer suicídio, o cristão perde a salvação?* 20 jan. 2014. Disponível em:<http://www.ministeriofiel.com.br/artigos/detalhes/633/Ao_Cometer_Suicidio_o_Cristao_Perde_a_Salvacao>. Acesso em: 14 dez. 2016.

OBATA, Regina. *O livro dos nomes*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

OLIVAR, José Miguel Nieto. *Devir puta: políticas da prostituição nas experiências de quatro mulheres militantes*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

OLIVEIRA, Alessandro José de. De “pedófilo” a “boylover”: ilusão ou uma categoria sexual que se anuncia? In: DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira; FIGARI, Carlos Eduardo (Org.). *Prazeres dissidentes*. Rio de Janeiro: Garamound, 2009. p. 455-480.

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

_____. Orientação Sexual e Identidade de Gênero na psicologia: notas para uma psicologia lésbica, gay, bissexual, trans e queer. In: NOGUEIRA, Conceição; OLIVEIRA, João Manuel de (Org.). *Estudo sobre a discriminação em função da orientação sexual e da identidade de gênero*. Lisboa: Clássica, 2010b. p. 19-44.

OLIVEIRA, Valdeci Batista de Melo. *A catábase épica (?) n’o Inferno de Bernardo Santareno*. 2006. 255 f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.

PAIS, José Machado. A prostituição na Lisboa boémia dos inícios do século XX. *Análise Social*, v. XIX, n. 77-78-79, p. 939-960, 1983.

PECHENY, Marito. Identidades discretas. In: ARFUCH, Leonor (Org.). *Identidades, sujetos y subjetividades*. 2 ed. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2005. p. 131-153.

PELÚCIO, Larissa. Travestis, a (re)construção do feminino: gênero, corpo e sexualidade em um espaço ambíguo. *Antropológicas*, local, ano 8, v. 15, n. 1, p. 123-154, 2004. Disponível em: <<http://www.revista.ufpe.br/revistaantropologicas/index.php/revista/article/view/34/34>>. Acesso em: 14 dez. 2016.

_____. Na noite nem todos os gatos são pardos: notas sobre a prostituição travesti. *Cadernos Pagu*, Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero Pagu, n. 25, p. 217-248, jul./dez. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n25/26528.pdf>>. Acesso em: 15 dez. 2015.

_____. Três casamentos e algumas reflexões: notas sobre conjugalidade envolvendo travestis que se prostituem. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 14, n. 2, p. 522-534, 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v14n2/a12v14n2.pdf>>. Acesso em: 14 jan. 2017.

_____. *Nos nervos, na carne, na pele: uma etnografia sobre prostituição travesti e o modelo preventivo de aids*. 2007. 312 f. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2007.

_____. Gozos ilegítimos: tesão, erotismo e culpa na relação sexual entre clientes e travestis que se prostituem. In: DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira; FÍGARI, Carlos Eduardo (Org.). *Prazeres dissidentes*. Rio de Janeiro: Garamound, 2009. p. 71-91.

_____. Subalterno quem, cara pálida? Apontamentos às margens sobre pós-colonialismos, feminismos e estudos queer. *Contemporânea*, v. 2, n. 2 p. 395-418, jul./dez. 2012.

PENEDO, Susana López. *El laberinto queer: la identidad en tiempos de neoliberalismo*. Barcelona: Egales, 2008.

PEREIRA, Domingos Nunes. *A reatualização do mito na dramaturgia de Bernardo Santareno: Antônio e O Inferno*. 1999. 198 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

PERLONGHER, Nestor. *O negócio do michê: a prostituição viril em São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PIEADADE, Acácio. A longa tarde de um fauno. *Revista Ilha*, v. II, n. I, p. 146-158, 2010.

PEIRCE, Kimberly. *Meninos não choram*. Nova York: IFC Films, 1999. (118 min).

PITTA, Eduardo. *Fractura: a condição homossexual na literatura portuguesa contemporânea*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

PRECIADO, Beatriz. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. Tradução de Cleiton Zóia Munchow e Viviane Teixeira Silveira. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 11-20, jan./abr. 2011.

PRINS, Baukje; MEIJER, Irene Costera. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 155-167, jan./jun. 2002.

REBELLO, Luiz Francisco. *Combate por um teatro de combate*. Lisboa: Seara Nova, 1977.

_____. Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984): a literatura teatral. *Revista Colóquio/Letras*. Balanço, n. 78, p. 55-64, mar. 1984.

_____. Posfácio. In: SANTARENO, Bernardo. *Obras Completas*. Organização, posfácio e notas introdutórias de Luiz Francisco Rebello. Lisboa: Ed. Caminho, 1987. v. 4. p. 383-396.

_____. Uma introdução ao teatro de Santareno. In: *Estudos Portugueses*. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio. Lisboa: DIFEL, 1991. p. 393-399.

REIS, Carlos. A literatura como instituição. In: REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura. Introdução aos estudos literários*. Coimbra: Almedina, 1997. p. 19-99.

RIBEIRO, Gabriel Mithá. “É pena seres mulato!”: Ensaio sobre relações raciais. *Cadernos de Estudos Africanos*, Lisboa, n. 23, p. 21-51, jan./jun. 2012. Disponível em:<<http://revistas.rcaap.pt/cea/article/view/8037/5657>>. Acesso em: 14 jan. 2017.

RIBEIRO, Maria Aparecida. *Mitôgênese no Teatro de Bernardo Santareno*. Rio de Janeiro: Padrão, 1981.

_____. O poeta, embrião do dramaturgo: imagens recorrentes na obra de Bernardo Santareno. In: BOTTON, Fernanda Verdasca; BOTTON, Flavio (Org.). *O Teatro de Bernardo Santareno*. São Paulo: Todas as Musas, 2014. p. 65-80.

RICH, Adrienne. *Sobre mentiras, secretos y silêncios*. Tradução de Margarita Dalton. Barcelona: Icaria, 1983.

_____. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. Tradução de Carlos Guilherme do Valle. *Bagoas*, Natal, n. 5, p. 17-44, 2010.

RICHARDS, Jeffrey. *Sexo, Desvio e Danação: as minorias na Idade Média*. Tradução de Marco Antonio Esteves da Rocha e Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

RODRIGUES, José Carlos. *Tabu do corpo*. 7 ed. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2006.

RODRIGUES, João Pedro. *Morrer como homem*. Lisboa: Rosa Filmes, 2009.

ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. 14 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

RUBIN, Gayle. Pensando sobre Sexo: Notas para uma teoria radical da política da sexualidade. Tradução de Felipe Bruno Martins Fernandes. *Cadernos Pagu*, Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero Pagu, v. 21, p. 1-88, 2003.

SAFATLE, Vladimir. Posfácio. Dos problemas de gênero a uma teoria da despossessão necessária: ética, política e reconhecimento em Judith Butler. In: BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 173-196.

SALIH, Sara. *Judith Butler e a Teoria Queer*. Tradução de Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

SANDERSON, Cristiane. *Abuso sexual em crianças*. São Paulo: M. Books do Brasil, 2005.

SANTANA, S. Solange. *Da ironia como crítica social nas obras de Bernardo Santareno e Nelson Rodrigues*. 2012. 166 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e cultura) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

_____. “Sou uma mulher com o corpo de homem. É este meu grande drama”: Gênero e travestismo em *A confissão*, de Bernardo Santareno. *Fronteras – Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, v. I, n. 1, p. 97-115, ago. 2014. Disponível em: <<http://publicacionescienciasociales.ufro.cl/index.php/fronteras/article/view/66>>.

SANTARENO, Bernardo. O bailarino. In: _____. *Obras Completas*. Organização, posfácio e notas introdutórias de Luiz Francisco Rebello. Lisboa: Ed. Caminho, 1987. v. 1. p. 75-153.

_____. O pecado de João Agonia. In: SANTARENO, Bernardo. *Obras Completas*. Organização, posfácio e notas introdutórias de Luiz Francisco Rebello. Lisboa: Ed. Caminho, 1987. v. 2. p. 251-349.

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

_____. Monsanto. In: _____. *Obras Completas*. Organização, posfácio e notas introdutórias de Luiz Francisco Rebello. Lisboa: Ed. Caminho, 1987. v. 4. p. 191-204.

_____. Restos. In: _____. *Obras Completas*. Organização, posfácio e notas introdutórias de Luiz Francisco Rebello. Lisboa: Ed. Caminho, 1987. v. 4. p. 145-161.

_____. Vida breve em três fotografias. In: _____. *Obras Completas*. Organização, posfácio e notas introdutórias de Luiz Francisco Rebello. Lisboa: Ed. Caminho, 1987. v. 4. p. 205-247.

_____. O bailarino. In: _____. *Os olhos da víbora*. Lisboa: Nova Ática, 2006. p. 102. (Coleção Poesia)

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas das letras: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTOS, Ana Cristina. Orientação sexual em Portugal: para uma emancipação. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (Org.). *Reconhecer para libertar: os caminhos do cosmopolitismo multicultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 335-379.

SARAIVA, J. Francisco. *Prostituição masculina em Portugal*. 10 jan. 2008. Disponível em: <<http://cyberdemocracia.blogspot.com.br/2008/01/prostituio-masculina-em-portugal.html>>. Acesso em: 14 jan. 2017.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para a análise histórica. Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. *SOS Corpo*, Recife, 1991. Disponível em: <http://www.dhnet.org.br/direitos/textos/generodh/gen_categoria.html>. Acesso em: 13 abr. 2014.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Epistemologia do Armário*. Tradução de Ana R. Luís e Fernando Matos Oliveira. Coimbra: Angelus Novus, 1990.

SENA, Jorge de. Caim. In: _____. *Gênesis*. 2 ed. Lisboa: Edições 70, 1986.

SERZEDELO, António. *Lisboa poderá ter um Memorial de homenagem às vítimas LGBT durante o fascismo*. 03 jun. 2016. Disponível em: <<http://dezanove.pt/lisboa-prepara-se-para-ter-um-memorial-952124>>. Acesso em: 08 dez. 2016.

_____. *Homossexualidade: antes e depois de abril de 1974*. (s/d). Disponível em: <<http://www.25abril.org/a25abril/docs/congresso/democracia/00.08-Antonio%20Serzedelo.pdf>>. Acesso em 14 jun. 2016.

SILVA, Ângela Ignatti. *Tempo, espaço e autoconsciência: a construção da identidade em Ensaio sobre a cegueira*. 2008. 217 f. Doutorado (Literatura portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2008.

SILVA, Hélio. *Travesti: a invenção do feminino*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.

SILVA, Susana. Classificar e silenciar: vigilância e controlo institucionais sobre a prostituição feminina em Portugal. *Análise Social*, vol. XLII, n. 184, p. 789-810, 2007. Disponível em: <<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1218644607U4xMD9dd3Ik30TQ4.pdf>>. Acesso em: 14 dez. 2016.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

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

SILVA, Fabio Mario da; VILELA, Ana Luísa. Homo(lesbo)erotismo e literatura, no Ocidente e em Portugal: Safo e Judith Teixeira. *Navegações*, Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 69-76, jan./jun., 2011. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/viewFile/9442/6542>>. Acesso em: 20 dez. 2014.

SILVEIRA FILHO, Francisco Maciel. *Cativeiros de papel: o verso, o reverso e o transversal do ser diverso em Santareno*. 2008. 272 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SIMÕES, João Gaspar. *Crítica VI – O teatro contemporâneo (1942-1982)*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1985.

SLAVUTZKY, Abrão. *Quem pensas tu que eu sou?* São Leopoldo: Unisinos, 2009.

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

_____. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TENÓRIO, Leonardo Farias Pessoa; PRADO, Marco Aurélio Máximo. As contradições da patologização das identidades trans e argumentos para a mudança de paradigma. *Periódicus*, Salvador, n. 5, v. 1, p. 41-55, maio/out. 2016.

TERÁN, Norma Reyes. Perspectivas de la prostitución. *Revista de derechos humanos – dfensor*, México, n. 1, año ix, p. 14-19, enero, 2011. Disponível em: <http://cdhdf.org.mx/wp-content/uploads/2014/05/dfensor_01_2011.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2017.

TREVISAN, João Silvério. *Pedaço de mim*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 6 ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

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

_____. Pegações e paneiros: personagens homossexuais e representações da marginalidade no Teatro de Bernardo Santareno. In: BOTTON, Fernanda Verdasca; BOTTON, Flavio (Org.). *O Teatro de Bernardo Santareno*. São Paulo: Todas as Musas, 2014. p. 181-206.

VARGAS, Lisete A. M. *Escola em dança: movimento, expressão e arte*. Porto Alegre: Mediação, 2007.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. Olhos verdes... olhos de alegria. In: VIEIRA, Yara Frateschi et al. (Ed.) *Glosas Marginais ao Cancioneiro Medieval Português*. Prólogo de Aníbal Pinto de Castro. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2004. p. 521-540.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: L&PM, 1987.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. Tradução de Bertha Gurovitz. São Paulo: Brasiliense, 1991.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WITTIG, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Tradução de Javier Sáez e Paco Vidarte. Barcelona: Egales, 2006.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. 13 ed. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 7-72.