UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA

CAMPUS I - CAMPINA GRANDE

CENTRO DE EDUCAÇÃO

DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE

FRANCISCO LEANDRO DE ASSIS NETO

DA LÓGICA BINÁRIA AOS ESTUDOS *QUEER*:

SUJEITOS E PERFORMATIVIDADE EM REVISTA NOS CORDÉIS

CAMPINA GRANDE – PB

2015

FRANCISCO LEANDRO DE ASSIS NETO

DA LÓGICA BINÁRIA AOS ESTUDOS *QUEER*:

SUJEITOS E PERFORMATIVIDADE EM REVISTA NOS CORDÉIS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de doutor.

Orientador: Prof. Dr. Antônio de Pádua Dias da Silva

CAMPINA GRANDE – PB

2015

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

A848l Assis Neto, Francisco Leandro de
Da lógica binária aos estudos Queer [manuscrito] : sujeitos e performances em revista nos cordéis / Francisco Leandro de Assis Neto. - 2015.
249 p. : il.

Digitado.
Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2015.
"Orientação: Prof. Dr. Antônio de Pádua Dias da Silva, Departamento de Letras e Artes".

1. Análise Literária 2. Literatura de Cordel - Gênero 3. Sexualidade Humana 4. Lógica Binária 5. Estudos Queer I. Título. 21. ed. CDD 801.95

FRANCISCO LEANDRO DE ASSIS NETO

DA LÓGICA BINÁRIA AOS ESTUDOS *QUEER*: SUJEITOS E PERFORMATIVIDADE EM REVISTA NOS CORDÉIS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de doutor.

Aprovada em 12/01 /2014.

Prof. Dr. Antônio de Pádua Dias da Silva / UEPB - Orientador/Presidente da Banca

Prof. Dr. Flávio Pereira Camargo / UFT - Examinador Externo

Prof. Dr. Marcelo Medeiros da Silva/ UEPB - Examinador Externo

Profª. Drª. Eronides Câmara de Araújo / UFCG - Examinadora Externo

Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel / UEPB - Examinador Interno

Profª. Drª. Francisca Zuleide Duarte de Souza / UEPB - Examinadora Interno

Para minha Gracielle.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha amada Gracielle, por ter atravessado mais esta etapa da nossa vida sem esmorecer e desanimar, mesmo diante de minhas dúvidas e dilemas, sem a qual nada disto poderia ter sido realizado.

Aos meus pais, Francisco e Eliane, pela criação amorosa e pela educação pautada sempre no trabalho. Além dos meus demais familiares, por sempre me apoiarem e compreenderem a minha ausência nestes anos de pesquisa e trabalho.

Ao meu orientador e amigo Antônio de Pádua, pela paciência e atenção no decorrer de nossa pesquisa e pelas lições de vida que modificaram quem eu sou desde a graduação. Lições estas que irão me acompanhar por toda a minha história.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, pela formação de qualidade e oportunidade de ascender no mundo acadêmico.

“Tudo quanto vive, vive porque muda; muda porque passa; e, porque passa, morre. Tudo quanto vive perpetuamente se torna outra coisa, constantemente se nega, se furta à vida”.

(Fernando Pessoa)

RESUMO

A pesquisa que se apresenta pretende uma nova visada acerca das questões que envolvem o gênero e a sexualidade humana nas representações cordelísticas de personagens e performances existentes concomitantemente à heterossexualidade. Para tanto, foi pesquisado um acervo de 35.094 (trinta mil e noventa e quarto) cordéis, dos quais se formou um *corpus* de 28 (vinte e oito) títulos que apresentam formas e representações de gêneros e sexualidades que destoam da heteronormatividade. O objetivo deste estudo foi o de perceber que sexualidades díspares em relação à lógica binária já eram articuladas e representadas no cordel. Essas representações fizeram perceber que os termos defendidos pelos Estudos *Queer* já eram postos em cena por meio da literatura, mesmo antes das proposições de seus teóricos mais contundentes. Os cordéis foram analisados desde o título às histórias enredadas, tendo-se os Estudos *Queer* e as Teorias das Representações Sociais como principal esteio teórico para a apreciação das obras. Ao fim da pesquisa, confirmou-se que os modelos tradicionalmente defendidos pela heterossexualidade (macho/fêmea, masculino/feminino) não são os únicos representados pelo cordel. Outros gêneros e sexualidades estão presentes em uma literatura notadamente reconhecida como materializadora da tradição e de preceitos heterossexistas algumas vezes de forma não preconceituosa. Dessa forma, tem-se como resultado que a lógica *queer* pode ser um caminho de análise da Literatura de Cordel, desviando de acepções cristalizadas sobre a rigidez temática e ideológica que lhes são comumente associadas.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Cordel. Performance. Estudos *Queer*.

ABSTRACT

This research presents a new intended target on issues involving gender and human sexuality in characters and gender performances which exist concurrently with heterosexuality in chap-books. So, we researched a collection of 35.094 (thirty five thousand and ninety four) chap-books, which formed a *corpus* of 28 (twenty eight) titles which present gender and sexuality forms and representations that diverge from heteronormativity. The goal of this study was to realize that disparate sexualities in relation to binary logic were already articulated and represented in this kind of literature. Such representations did notice that the terms advocated by Queer Studies were already on the scene through literature, even before its strongest scholars' propositions. Chap-books were analyzed from the title to the entangled stories, having Queer Studies and Social Representations Theories as the main theoretical underpinning for *corpus* appreciation. At the end of the research, it was confirmed that models traditionally defended by heterosexuality (male/female) are not the only ones represented by the chap-books. Other genres and sexualities are present in a literature particularly recognized as traditional and heterosexist, but sometimes not in a prejudicial manner. Thus, as a result, logic may be a queer way analysis of Chap-book Literature through a diverting analysis on thematic and ideological rigidity commonly associated with it.

KEYWORDS: Literature. Chap-book. Performance. Queer studies.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01 Título 12 – *A mulher que gostava de tudo grande* (SANTOS, s/d) ... **76**

FIGURA 02 Título 10 – *A briga de um gay com uma mulher macho* (MONTEIRO, 2000) **77**

FIGURA 03 Título 25 – *Um boiola bom de briga e a "beleza" de Aninha* (FIRMINO, s/d) **78**

FIGURA 04 *O "romance" da bicha cubana* (SALES, 2006) **84**

FIGURA 05 Fotografia do casal transgênero do Kentucky/EUA **160**

LISTA DE SIGLAS

ABEH	Associação Brasileira de Estudos da Homocultura
CID	International Statistical Classification of Diseases and Related Health Problems, ou Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados à Saúde
CNH	Carteira Nacional de Habilitação
DSM	Manual de Diagnóstico e Estatística das Perturbações Mentais
FIV	Fertilização *in vitro*
LGBTT	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais
NP	Notícias Populares, Jornal
ONU	Organização das Nações Unidas
TIG	Transtorno de Identidade de Gênero
SBT	Sistema Brasileiro de Televisão
SUS	Sistema Único de Saúde
UEPB	Universidade Estadual da Paraíba
UMAP	Unidades Militares de Ayuda a la Produssión

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **13**

1. ENTRE A TRADIÇÃO E A MODERNIDADE: "CORDEL, UMA METAMORFOSE AMBULANTE" **32**

1.1 ENTRE PORTUGAL E O BRASIL: OS CORDÉIS E OS FOLHETOS **35**

1.2 O CORDEL NORDESTINO: TRAMAS QUE ATRAVESSAM O TEMPO..... **41**

1.3 AS RELAÇÕES DO CORDEL COM AS MANIFESTAÇÕES MIDIÁTICAS . **44**

1.4 ESTRATÉGIAS "CORDELÍSTICAS": O TÍTULO EM QUESTÃO **53**

2. SEXUALIDADE E OS ESTUDOS *QUEER*: A FUGA DA NATURALIZAÇÃO **88**

2.1 A SEXUALIDADE NA MIRA DE MICHEL FOUCAULT E JUDITH BUTLER **97**

2.2 "CORDELIZANDO" OS ESTUDOS *QUEER*: OU QUEERIZANDO OS CORDÉIS **112**

2.2.1 A fuga da prescrição a sexualidade **113**

2.2.2 O discurso moral e as representações de sujeitos e performances de gênero **141**

2.2.3 Saindo do armário **165**

3. "QUEERIZANDO" O CORPO: UMA ANÁLISE DAS PERSONAGENS TRAVESTIS E TRANSEXUAIS NOS CORDÉIS **185**

3.1 INCOERÊNCIAS E DESLIZAMENTOS DA TRAVESTILIDADE NOS CORDÉIS **187**

3.2 O TRANSEXUAL SOB O OLHAR CORDELÍSTICO **215**

CONSIDERAÇÕES FINAIS **229**

***CORPUS* DE ANÁLISE** **234**

REFERÊNCIAS **236**

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa nasce de uma inquietação provocada durante a arguição do processo de defesa da dissertação intitulada *O deslocamento de gênero e as configurações de masculinidades no cordel*. O Prof. Dr. Sebastien Joachim, membro da banca, questionou acerca dos espaços “em branco” nas obras, suas “entrelinhas e os rodapés”, que ainda falavam muito sobre formas diversas de sexualidade e relações de poder e poderiam ser aproveitados. Ou seja, o *corpus* não estava totalmente devassado. Sabe-se que exaurir uma obra ou um *corpus,* do ponto de vista analítico, é tarefa quase impossível. Sobretudo em se tratando de obras tão ricas e plurais como os cordéis em geral e, especialmente, os que compõem este objeto de pesquisa. Os fatores percebidos mediante o discurso do professor constituíram mais um incentivo a uma nova pesquisa do que propriamente uma crítica ao trabalho já realizado. Mas por onde começar ou recomeçar?

Foram apresentados a mim pelo orientador, Prof. Dr. Antônio de Pádua Dias da Silva, ainda durante o processo de escritura da dissertação, os Estudos *Queer,* que nos permitiriam estudar a literatura de cordel a partir de uma perspectiva crítica até então desconhecida nos estudos sobre cordel. Questões das quais os Estudos de Gênero pareciam dar conta ressurgem sob um novo esteio de possibilidades. Entre elas, a da performatividade (BUTLER, 2010), a qual busca ver o gênero não do ponto de vista das identidades fixas, mas como um trabalho contínuo de repetições estilizadas. Nessa perspectiva, o gênero não é anterior a um sujeito, mas é, antes de tudo, discursivo, posto que o discurso a que o corpo é submetido lhe confere inteligibilidade. Estes estudos também tecem críticas à materialização dos gêneros mediante normas estritamente heterossexuais, as quais constituem o que Michael Warner (1993) denomina como *heteronormatividade*. Dessa forma, faz-se necessária uma nova leitura dos subsídios que a Literatura de Cordel poderia oferecer.

Em um artigo sobre a representação do masculino no cordel, o próprio Antônio de Pádua Dias da Silva (2006) discute que o referencial masculino ali representado articula-se em torno de arcaicos padrões de gênero estruturados em pressupostos patriarcais, falocêntricos e misóginos, reiterando-se práticas discursivas que reafirmam políticas de manutenção do *status quo* masculinista.

Neste estudo, o autor conclui que 68% do universo cordelístico tomado como *corpus* de análise (300 folhetos ao todo) reafirmam, através de práticas sociais e linguísticas utilizadas ou representadas pelos cordelistas, a cultura machista do homem viril, valente, como se não fosse possível outra representação do gênero masculino nessa Literatura.

O estudo acima citado teve papel angular na percepção das obras selecionadas para esta tese, pois se verificou que, dentre as obras selecionadas, existem aquelas cujo tema se volta à sexualidade de forma não convencional. Ainda que registrados em sua maioria pelo viés apontado por Silva (2006), as obras como um todo apresentam formas de subjetivação de gênero peculiares e não fixas. Sujeitos que performatizam seus gêneros e sua eroticidade de formas flutuantes, deslizantes e instáveis, como preconizam os Estudos *Queer.* O que instou a pergunta inicial deste estudo foi a seguinte inquietação: Performances de gênero tidas na atualidade como *queer* já eram performativizadas em uma cultura eminentemente machista, patriarcalista e falocêntrica como a nordestina, e representadas em uma literatura, em sua grande maioria, legitimadora e materializadora desses valores?

Buscou-se, no campo das representações sociais, através dos conceitos apresentados por Luiz Costa Lima (1981), um aporte teórico viável ao intento de responder à questão acima e dialogar com os conceitos oferecidos pelos Estudos *Queer*. Na obra *Dispersa demanda*, Costa Lima (1981), ao traçar o conceito de representação, afirma não se representar o que se quer nem mesmo quando se quer. Em outras palavras, na lógica das representações literárias, o objeto de representação só encontra sua razão de ser no âmbito de uma lógica político-social. Aquilo que é representado é de largo conhecimento dos sujeitos. Ademais, o objeto representado necessita ser matéria polêmica, seja para negar ou reforçar práticas sociais dominantes ou marginais. Por esta razão, a representação na literatura confere inteligibilidade a práticas e sujeitos, mesmo que, nas obras, seja representada como desvio ou falha do modelo social “aceitável”.

Desta forma, associou-se a representação social literária aos Estudos *Queer,* a fim de perceber como sujeitos e sexualidades alternativas à heteronormatividade figuravam nas obras selecionadas. Estabeleceu-se esta ligação já que uma das maiores premissas dos Estudos *Queer* é a discursividade construída na base de tradições sociais naturalizadas, como a noção binária de macho/fêmea,

masculino/feminino, ativo/passivo. Entende-se também só ser possível transgredir discursos e normas por meio de outros discursos, vozes que reivindiquem posições ou a não-posição, a não-fixidez e a não-binaridade, mas, sim, a multiplicidade. Em torno desses pontos políticos gira o pensamento *queer.*

Destarte, tomando conhecimento do aporte teórico e associando-o com a leitura de cordéis já feita, percebeu-se que ideias acerca da sexualidade defendidas pelo pensamento *queer* permeavam o universo cordelístico desde, pelo menos, o final da primeira metade do século XX. Além disso, nem sempre estas obras articulam discursos ou representações de personagens que fogem à heteronormatividade de maneira pejorativa ou patológica, como fez a literatura canônica no fim do século XIX. Nesse sentido, com relação aos cordéis, o enfoque *queer* sobre personagens homoafetivas ou performaticamente dissidentes, que atuam nas fronteiras das masculinidades, vem a ser um campo profícuo para se discutir as representações de sujeitos questionadores da lógica binária, ou que, mesmo sob o crivo do preconceito, subvertem as expectativas de gênero esperadas social e culturalmente para seus sexos biologicamente determinados.

Para esta pesquisa, procurou-se atualizar o *corpus* de análise já pesquisado para a conclusão do mestrado. Optou-se por uma revisão dos cordéis nas Bibliotecas de Obras Raras Átila de Almeida, pertencente à Universidade Estadual da Paraíba, e também na biblioteca do Curso de Letras da Universidade Federal de Campina Grande[1]. A escolha da revisão presencial destes dois acervos se deu pela rica coleção que apresentam. A primeira biblioteca mencionada, à época com 15. 967 (quinze mil novecentos e sessenta e sete) exemplares, é considerada uma das mais completas coleções do mundo, enquanto a segunda conta com cerca de 10.000 (dez mil) exemplares. Outro fator decisivo para a escolha do *corpus* consiste no recorte histórico oferecido por estes acervos, nos quais contam cordéis datados das primeiras décadas do século XX até começo do século XXI.

O meio digital também foi consultado, priorizando-se o sítio *Usina de Letras* por conter, à época da catalogação, um acervo de 9.127 (nove mil, cento e vinte sete) títulos, sendo atualizado diariamente pelos autores colaboradores. Outra razão para o acesso ao referido sítio foi a abrangência de autores contemporâneos que fazem uso da Literatura de Cordel em meio digital, evidenciando uma nova dinâmica

[1] A pesquisa de campo nas bibliotecas físicas e virtuais deu-se de agosto de 2011 a janeiro de 2012.

de produção e divulgação do produto literário. A etapa da pesquisa referente à coleta de títulos totalizou um universo de 35.094 (trinta e cinco mil e noventa e quatro) folhetos, dentre os quais foram selecionados 28 (vinte e oito). Este número pode parecer insignificante do ponto de vista quantitativo. Contudo, estar-se falando em um recorte que pode abranger um espaço temporal de pouco mais de 100 anos, evidenciando assim o "silenciamento" sofrido por aqueles sujeitos e performances que não atendiam às premissas da heteronormatividade.

O critério de seleção deu-se por meio de investigação dos títulos das obras. Buscou-se perceber, nos títulos dos cordéis, pistas que pudessem indicar a abordagem de questões referentes à performatividade de gênero e sexualidade nas publicações, atentando-se para palavras/expressões de duplo sentido, para só então ser feita a leitura e análise da obra na íntegra. Um número superior[2] ao recorte feito para esta pesquisa apresentou questões que problematizavam a crise do masculino (NOLASCO, 1995a; SILVA, 2006), bem como o deslocamento de gênero, conforme interpretação da pesquisa de mestrado (ASSIS NETO, 2011). Contudo, após uma leitura mais aprofundada, perceberam-se, nesse recorte, obras cujos enredos apontavam para articulações performáticas, segundo Butler (2010), havendo, então, a necessidade do estreitamento do foco analítico, o que resultou no número citado de 28 (vinte e oito) títulos.

A relevância da pesquisa consiste em analisar o cordel sob perspectivas distintas das tradicionais, cujo foco principal é a tradição cultural nordestina, reforçando os discursos majoritários e arquetípicos que caracterizam seu povo. Dessa forma, aborda-se esta manifestação cultural pela fuga ao binarismo identitário, seja aquele requerido pela heteronormatividade ou pelas próprias minorias culturais (LAURETIS, 2007), questionando e desconfiando das estabilidades de gênero e de sexualidades, uma vez que, do ponto de vista empírico, os papéis sexuais operados pelos sujeitos são tantos que o falso discurso em torno de gêneros estáveis e identidades fixas não se sustenta. Isto pôde ser observado nas obras analisadas, ampliando o universo de percepção desta literatura. Também se aprofundou a discussão sobre as sexualidades não-convencionais, provando que estas não são um fenômeno "recente", como também

[2] A pesquisa realizada em 2011 contou com o total de 41 (quarenta e um) títulos de um universo de 12.000 (doze mil) cordéis.

não o é a preocupação de registrá-las no campo literário. Pessoas de uma região notadamente endurecida por intempéries climáticas e detentoras de pressupostos arraigados em tradições masculinistas também performatizavam e representavam tais sexualidades.

Todos estes aspectos, somados, podem embasar novas discussões políticas acerca das sexualidades que estão para além da heterossexualidade, mostrando sua representação no centro de uma cultura, *a priori*, repleta de arcaísmos e rigidez quanto aos papéis de gênero. Para que isso fosse possível, descartaram-se os cordéis tidos como "militantes"[3] das questões de gênero e sexualidade, mesmo entendendo-se a importância da literatura engajada para a construção do respeito às chamadas minorias. Todavia, um dos focos de análise deste estudo é perceber como questões de gênero e performatividade são compreendidas em obras supostamente escritas por homens – eruditos e leigos; heterossexuais; nordestinos; atentos ao grande público (GALVÃO, 2001). Com isso, pretendeu-se perceber, nas obras, aspectos marcadamente sociais voltados ao público consumidor[4] deste tipo de produção, bem como traços personalistas[5] a respeito das questões performáticas das personagens, a fim de elucidar quais subjetividades apontadas pelos Estudos *Queer* encontram correspondentes práticos nas representações cordelísticas, inclusive em obras que datam do início do século XX.

A problemática da presente pesquisa centra-se no fato de ser possível outro aporte teórico para detectar e interpretar as personagens cordelísticas, a saber: os Estudos *Queer*. Posto que mesmo quando o cordel é carregado de marcas de preconceito de gênero, de machismo e de sexismo, este discurso pode ser reutilizado pelos grupos minoritários por ele atacados, sendo positivado na constituição de uma crítica ao modelo opressor. Noutras palavras, mesmo quando,

[3]Pode-se ilustrar, dentre os ditos cordéis de militância, obras como as da cordelista Salete Maria da Silva: *LGBT, cariri da diversidade* (2009); *Lesbecause* (2008); *Do direito de ser gay, ou condenando a homofobia* (2009).

[4]O público consumidor da literatura de cordel vem mudando conforme a passagem do tempo. Nas primeiras décadas do século XX até os anos de 1980, ele era composto por pessoas do "povo", geralmente pouco letradas ou não-letradas (leitores-ouvintes).Já na última década do século passado e nas primeiras do século XXI, houve um crescente interesse da Academia pelo gênero. Hoje, o cordel goza de outros espaços de divulgação, a exemplo do meio acadêmico, bibliotecas e *sites* especializados neste tipo de literatura (GALVÃO, 2001).

[5]Nomearam-se de traços personalistas as impressões dos autores dos enredos a respeito das performances de gênero e sexuais de suas personagens, além do juízo de valor que imprimem em seus enredos.

de alguma maneira, os discursos cordelísticos atacam personagens de um desses grupos, ele pode ser mobilizado para a construção da crítica ao próprio modelo que defende.

Trata-se de uma perspectiva política que atua “por baixo”, nos subterfúgios da linguagem, trapaceando com a língua, no dizer de Roland Barthes (1996). Aponta-se aquilo que Judith Butler (2010) e Eve Kosofsky Sedgwick (1985) denominam de performatividade, de forma que as noções binárias da lógica estruturalista podem ser questionadas. Essa noção contestatória via linguagem e representação é encontrada em Joan Wallac Scott (1998) e Costa Lima (1981). Ambos entendem que, nas representações sociais, reside muito mais do que a mera expressão de conceitos ou pré-conceitos, posto que elas possibilitam a visibilidade do outro, do diferente. Afinal, quando se deprecia um determinado indivíduo para exaltar outro, aquele que foi depreciado, mesmo nessa posição, ganha visibilidade. No caso dos cordéis, os sujeitos em primeira instância oprimidos adquirem ainda mais visibilidade do que o sistema opressor que tenta desqualificá-los.

Nesta perspectiva, espera-se problematizar as performances e representações sócio-discursivas referentes àquelas personagens desalinhadas da heteronormatividade no imaginário cordelístico, de modo a evidenciar uma performance destoante dos padrões hegemônicos, estabelecendo fissuras/rupturas em relação à lógica binária. Tais personagens, na análise feita, não foram engessados nas ideias de identidades, muito menos nas fórmulas tradicionais que interpretam os sujeitos na sua relação com o mesmo sexo como passivos ou ativos, dentro de uma dinâmica tanto social quanto sexual (FRY & MacRAE, 1991), nem tampouco como “homens de verdade”[6] e bichas, conforme estudos de Suely Aldir Messeder (2010), Socrates Nolasco (1995b) e Durval Muniz de Albuquerque Junior (2003).

Uma vez definidos a problemática e os objetivos almejados, faz-se necessário delimitar o *corpus* de análise que, como dito anteriormente, é constituído de 28 títulos, a saber:

- *A briga de uma gay com uma mulher macho* (MONTEIRO, 2009);

[6] A expressão é utilizada para se referir ao estereótipo de “macho dominante” difundido e valorado nas sociedades heterocentradas conforme os autores citados.

- *A devassidão do mundo* (ZÊNIO & RIBEIRO, s/d);
- *A empregada era macho* (APO SANTOS, s/d);
- *A gravidade da gravidez masculina* (SANTA MARIA, 1986);
- *A mulher que gostava de tudo grande* (VAL SANTOS, s/d);
- *A mulher que pariu da outra* (VAL SANTOS, s/d);
- *A mulher que virou homem no Sertão da Paraíba e casou-se* (SILVA, 1970);
- *A revolta dos pretos, das putas, dos gays, dos pobres...* (MONTEIRO, 2005);
- *Adão e Eva na sacanagem* (ROMEU, s/d);
- *As modas escandalosas de hoje em dia* (CAVALCANTE, s/d);
- *Corno bicha e sapatão é o assunto da ocassião*[7] (BATISTA, s/d);
- *Corno bicha e sapatão os sacanas de hoje em dia* (BORGES, 2003);
- *Diário de um corno veado* (JOTAMARO, 1999);
- *História da moça homem* (ATHAYDE, s/d);
- *Horóscopo das bichas* (MACHADO, 1977);
- *Memória de um padre pecador* (SANTA HELENA, 1984);
- *O brocoió e a Drag Queen* (ABAETÉ, s/d);
- O casamento do boiola (BORGES, s/d);
- *O casamento do rapaz macho e fêmia* com *a moça fêmia e macho* (ROMEU, s/d);
- *O garanhão que lascou-se com um travesti* (CAMPOS FILHO, s/d);
- *O homem que virou mulher* (CAVALCANTE, s/d);
- *O padre que virou mulher* (MENEZES, 1988);
- *O rapaz que deixou de ser donzelo no bordel* (MACHADO, s/d);
- *O vaqueiro que virou mulher e deu a luz* (D'ALMEIDA FILHO, s/d);
- *Um boiola bom de briga e a "beleza" de Aninha* (FIRMINO, s/d);
- *Comeu não pagou o traveco* (PINHEIRO 2008);
- *O cabra e as córneas do traveco* (SALES, 2009a);
- *O romance da bicha cubana* (SALES, 2009b)[8].

[7]Optou-se por manter a grafia original dos folhetos, mesmo que ela, em certos momentos, destoe da ortografia regulamentada pela Norma Gramatical Brasileira (NGB).

[8]O sexo do autor, em termos biológicos, não fez parte de nenhum dos critérios de seleção. A presença de autores exclusivamente do sexo masculino veio a ser observada, curiosamente, apenas no fim da catalogação. Este aspecto corrobora os apontamentos de Galvão (2001), ao revelar que este tipo de produção foi/é feita muito mais por homens que por mulheres.

Um dos problemas surgidos ao se estabelecer o recorte diz respeito à sua delimitação cronológica. Quinze cordéis, ou 67,8% da amostragem, não apresentavam data de publicação, embora se tenha tido contato físico com a maioria das obras – salvo as pesquisadas em meio digital. Percebendo-se o estado de conservação, fez-se necessário a elaboração de outros instrumentos que pudessem auxiliar a delimitação temporal do *corpus*.

Elaboraram-se três critérios-base para essa delimitação cronológica. O primeiro deles consistiu na leitura e análise das obras, investigando pistas textuais que pudessem fazer referência a acontecimentos susceptíveis de datação. No caso do folheto *A devassidão do mundo*, que apresenta os seguintes versos: "Eu sei que no ano 2000/ tem muito arrependimento/ vai ser tanta gente chorando [...]" (ZÊNIO & RIBEIRO, s/d, p. 08), pode-se inferir que tais versos sugerem que os fatos narrados no cordel ocorrem antes da década de 2000, sendo esta obra inserida entre aquelas publicadas no século XX.

O segundo critério parte da observação da biografia do autor, considerando quando ele começou a publicar suas obras e quando veio a falecer. Este aspecto de observação mostrou-se profícuo no que tange à datação da obra mais antiga, *A história da moça homem* (ATHAYDE, s/d). Segundo dados da Casa Rui Barbosa, João Martins de Athayde começou a publicar seus folhetos em 1908 e faleceu em 1949. Destarte, esta informação fornece uma estimativa da "idade" da obra, tendo, no máximo, 105 e, no mínimo, 64 anos.

O terceiro critério foi elaborado a partir da impossibilidade de se verificar aspectos textuais nos enredos de algumas obras e da escassez de dados bibliográficos precisos dos autores. Optou-se, então, por observar dados externos à obra, tais como propagandas e a moeda em que os folhetos eram apreçados. Por exemplo, o folheto *As modas escandalosas de hoje em dia* (CAVALCANTE, s/d) apresenta na capa o preço em Cruzeiros (Cr$), moeda de maior período vigente no Brasil, entre 1942 a 1964 e 1970 e 1984[9]; enquanto as obras *O vaqueiro que virou mulher e deu a luz* (D'ALMEIDA FILHO, s/d), e *A mulher que gostava de tudo grande*

[9]Informação proveniente do site do Banco Central do Brasil. Disponível em: <http://www.bcb.gov.br/?REFSISMON>. Acesso em: 12 fev. 2014.

(SANTOS, s/d) apresentam propagandas que sugerem o ano de publicação dos folhetos como sendo 1975 e 1981, respectivamente.

Contudo, mesmo estabelecidos tais critérios de pesquisa, oito[10] obras não ofereceram subsídio algum para uma estimativa temporal além do estado de conservação – o qual não foi adotado como critério, uma vez que não se contou com instrumentos e técnicas mais elaboradas para se ter a "idade" aproximada desses folhetos. Sendo assim, obteve-se um recorte cordelístico que abrange desde a primeira metade do século XX até a primeira década do século XXI, perfazendo um período de quase cem anos.

Tendo-se definido e alocado o *corpus* de análise em termos de tempo e espaço, procedeu-se à leitura dessas obras, a fim de mapear e definir as representações de masculinidades e feminilidades que transitam nessa literatura popular. Verificou-se que as condutas sexuais desenhadas pelos sujeitos dos cordéis selecionados configuram uma variedade que já fora percebida, mas, em razão de se manter estruturas condizentes com o projeto hegemônico da sexualidade e dos gêneros estáveis em sociedade, não eram postas em cena, principalmente no meio da classe dominante. Quando manifestações da sexualidade vistas como pervertidas foram "especificadas", os sujeitos das classes populares foram os alvos das punições, conforme o pensamento de Michel Foucault (2007a; 2007b). De acordo com os dados históricos lidos em James Green (2000), foram eles, os pobres, os sujeitos sociais constrangidos a comparecer às delegacias e "sujar seus nomes" em razão da exposição de um desejo individual que se tornava "coletivo".

Faz-se necessário esclarecer que, mesmo apoiando-se em teóricos que há muito debatem questões sobre gênero e sexualidade, estabeleceu-se o diálogo entre o empírico e o científico, a fim de produzir algumas possibilidades interpretativas, distanciando-se da pretensão de arrogar qualquer tipo de verdade

[10] *A empregada era macho*(SANTOS APOL, s/d); *A mulher que pariu da outra* (SANTOS VAL, s/d); *Adão e Eva na sacanagem* (ROMEU, s/d); *Corno bicha e sapatão é o assunto da ocassião* (BATISTA, s/d); *O brocoió e a drag queen* (ABAETÉ, s/d); *O casamento do boiola* (s/d); *O garanhão que lascou-se com um travesti* (CAMPOS FILHO, s/d); *O rapaz que deixou de ser donzelo no bordel* (MACHADO, s/d).

absoluta. Sendo assim, a análise volta-se, em certos momentos a aspectos peculiares da vida nordestina[11].

Contudo, não se deixou de considerar que o material literário analisado pode ser diferentemente acolhido por outro viés, inclusive pela riqueza que o marca como um caleidoscópio de possibilidades. Provavelmente, ele não seja capaz de acolher toda a complexidade e dinâmica das relações de gênero existentes hoje, mas certamente consegue representar, dentro do seu tempo e cultura, configurações e representações metafóricas de, até então, novas formas de sociabilidade, de exercício da sexualidade e do prazer que se expressam também na contemporaneidade. Sendo assim, o *corpus* em análise oferece um caminho de busca e questionamentos, expondo uma equação recortada e não definitiva sobre as dinâmicas de gênero representadas por essa literatura popular durante o século XX e princípios do século XXI.

O escopo teórico da pesquisa tem por base os Estudos *Queer*, os quais ampliam os Estudos de Gênero, gays e lésbicos. Sendo assim, para que se possa entender alguns aspectos dos Estudos *Queer*, é necessário recorrer àqueles estudos, a fim de encontrar os pontos da crítica *queer*, principalmente no que se refere às identidades de gênero. Isso significa dizer que os conceitos com os quais se trabalhou para interpretar as performances de gênero e sexuais rondantes na literatura de cordel partem da noção mais universal e falaciosa sustentada pela noção de gêneros fixos.

Tal noção comporta em sua base semântica apenas o homem e a mulher, o masculino e o feminino definidos, engessados em posições fixas, marcados por identidades biológicas que deveriam atuar no corpo social dentro das normas estabelecidas. Sair do padrão significa, nessa perspectiva, inscrever-se no contexto interpretativo do *estranho*, *esquisito*, *excêntrico*. Logo o sujeito se torna “menor”, inferior e “desmoralizado” socialmente. Contudo, essas mesmas criaturas

[11]Entende-se que o Nordeste brasileiro, enquanto zona geográfica, política e cultural, foi “inventado”, segundo Albuquerque Junior (2003). Sendo assim, não se pode falar em essencialidade, mas em algumas questões de ser e de estar infligidas à maioria dos sujeitos desta região: a seca, o sistema político, a economia, a religiosidade. Aspectos da vida que, na maioria das vezes, sobrepõem-se aos sujeitos, escravizando-os a um modelo que parece ser mais rígido e delimitado que outros. Ademais, percebeu-se que tanto o nordestino quanto qualquer outro sujeito é movido pelas vontades. As peculiaridades citadas podem ser peças fundamentais nas consequências desses desejos, mas não na sua motivação.

abjetivadas pela heteronormatividade têm suas performances e formas de subjetivação positivadas dentro das lógicas *queer*.

As categorias de gênero, por não abarcarem os fenômenos da sexualidade que eclodiram no final do século XX, desenvolveram-se no século XXI e ganharam foro emancipatório nas décadas finais do século passado e no início do atual. Elas se alargaram em suas bases iniciais, uma vez que os estudos gays e lésbicos, a partir dos anos 1970, exerceram forte influência no mundo acadêmico e sociocultural como um todo. Passou-se a não priorizar a estrutura binária que encarcerava todos os indivíduos nas fôrmas do masculino e do feminino, as quais excluem possibilidades de um mesmo sujeito atuar em contextos e momentos distintos de forma diferente, anulando-se o sujeito em potencial, capaz de experimentar em seu corpo formas de dar sentido a uma das áreas vitais para o equilíbrio psíquico: o campo do prazer, da individualidade e da subjetivação.

Miguel Vale de Almeida (2004) aponta a dinâmica amplificadora desses estudos, que partem da categoria de gênero e direcionam-se para as questões gays e lésbicas até chegar à teoria *queer*. Segundo Almeida (2004), a teoria *queer* contesta a categoria de gênero por esta ser limitada em sua semântica e nas práticas discursivas que tomou como verdade universal, engessando sujeitos apenas em sua forma de ser em detrimento de outros aspectos desse mesmo sujeito, focados apenas em seu estar.

Essa problemática do sujeito e de sua sexualidade ou de suas performances sexuais só surge porque as categorias que o definem são “inventadas” em contextos repressores e religiosos que não ignoram os sujeitos, mas os “moldam” sob seus critérios. Articula-se, assim, a matriz heterossexual, conforme Butler (2010), no intuito de que sejam mantidas as estruturas de poder dos que construíram e encamparam essa sexualidade única, invariável, não progressiva, estanque, isolada, reprimida. Criam-se os casos desviantes como forma de se reafirmar a dominante heterossexual (KATZ, 1996), tornando o desviante o Outro da Norma, passível de punição, seja de ordem física, verbal ou moral.

Defende-se a perspectiva *queer* para interpretar esse outro momento histórico, no qual as masculinidades e feminilidades são evidenciadas sem que os seus sujeitos sejam apontados em público como transgressores, desviados, imorais, pervertidos ou algo similar. Já se falou insistentemente, no final do século XX e início do século XXI, sobre o metrossexual e a efeminação social, além do fato de que as

atividades outrora desempenhadas exclusivamente por homens *ou* mulheres estão atualmente sendo experienciadas por ambos os sujeitos, de modo que a identificação de cada um se dá em sua individualidade e no coletivo quando reúne sujeitos que apresentam estilos de vida comuns, garantindo a subjetividade.

É evidente que a perspectiva de gênero vai reivindicar identidade e lugares fixos, posto que a lógica binária estruturalista de gênero e de sexualidade se fundamentava no caráter essencialista dos sujeitos (NEPONUCENO, 2007). O foco *queering*, que, por seu turno, busca desessencializar as identidades e provocar a discussão em torno das aberturas identitárias, fundamenta-se a partir da dinâmica pós-estruturalista, tendo como seus representantes mais ilustres teóricos como Foucault (2007a; 2007b), já citado, e Jacques Derrida (2008), além do pensamento psicanalista de Jacques Lacan e da Filosofia do sujeito de Gilles Deleuze (LEÓN, 2008).

Por este aspecto, então, sustenta-se a tese de que, mesmo sem acesso à generalização teórica do pensamento *queer*, os autores dos cordéis que compõem o *corpus* dessa pesquisa sentiam a dinâmica cultural das performances sexuais e de gênero e representavam essas estruturas maleáveis, fluidas, móveis e abertas de forma dissimulada, ambígua, fazendo o leitor acreditar em sua visão determinista e preconceituosa. Todavia, tal visão se pautava no questionamento das estruturas, principalmente quando a questão problematizada é enredada “em forma de piada”, assumindo, assim, posturas aparentemente discriminatórias, mas erigidas sob a égide do questionamento, da crítica aos modelos fixos das culturas, mal sucedidas em engessar seus sujeitos no que fora formulado como um axioma.

Na literatura, é lugar comum os estudos de gênero que corroboram o engessamento das personagens apenas nas categorias binárias, traduzindo-se, dessa forma, na estrutura interna do texto, a tradição que reitera os lugares majoritários heterossexuais em detrimento dos não-lugares reservados a todos aqueles dissidentes do modelo heterossexual. José Carlos Barcellos (2006) já apontava as configurações homoeróticas na literatura, embora adotando um modelo de pensamento que libertava personagens homossexuais, haja vista a irrupção da homossexualidade na literatura ser uma forma de se representar identidade/subjetividade há muito silenciada. Na esteira desse pensamento, José Luiz Foureaux Souza Junior (2002) também desenvolve uma tese na qual enfoca a

ideia de tirar do “armário das letras” os textos e os escritos sobre tais textos para que se criasse a cultura de problematizar o homoerotismo na literatura.

Assim, Denílson Lopes (2002) trabalha com a noção de homotextualidade para significar a produção escrita, seja ela literária ou crítico-jornalístico-documental, por e sobre os homoeróticos. A visão e posição política de Lopes (2002) denuncia a necessidade de a Academia e os estudiosos tomarem os textos literários também como objeto de estudo das representações gays e lésbicas. Hecker Filho (1989) foi um dos que, antes de Barcellos (2006), em contexto nacional, preocupava-se com a homossexualidade na literatura, trazendo à tona escritores que desvelavam o universo homoafetivo. Ítalo Moriconi (2002) e Kathrin Rosenfield (2002) também discutiram a questão da homossexualidade no texto literário. Vê-se que diversos críticos literários, nas últimas décadas, têm dedicado tempo e investigação às configurações homoeróticas e/ou homoafetivas na literatura. Isso significa um campo de domínio que se apresenta como crucial para a cultura, a sociedade, o direito e a redefinição de valores em razão das masculinidades e feminilidades, não mais fazendo uma distinção tão severa da homossexualidade[12], como se esta estivesse fora da órbita masculina ou feminina, constituindo uma terceira.

Advém desse panorama a importância para os estudos da cultura, principalmente da literatura, de uma visada sobre as masculinidades e feminilidades presentes na arte cordelística do século XX e primeira década do século XXI. A categoria teórico-conceitual *queer* desponta como provocadora do atual *status* dos Estudos de Gênero, sendo capaz de redefinir, sem maiores “traumas”, as percepções acerca do masculino e do feminino. Percepções que se debatem não em discussões teóricas, como os acadêmicos fazem no cotidiano das relações que discutem fenômenos de forma abstrata, mas que se digladiam, às vezes, no dia-a-dia social, como forma de chamar à atenção, de tornar visível uma situação que afeta sobremaneira as representações artístico-literárias.

Barcellos (2006), quando evoca as configurações homoeróticas na literatura, não se preocupa com o nome do fenômeno, mas com as formas ambíguas, deslizantes e metaforizadas de os escritores fazerem emergir personagens

[12]Faz-se necessário assinalar o que se entende por homoerótico, homoafetivo. O primeiro termo referencia-se a sujeitos que mantêm relações eróticas com parceiros do mesmo sexo, enquanto o segundo se dirige àqueles que, além de manterem relações eróticas, também mantêm relações afetivas, sentimentais com um parceiro do mesmo sexo.

homossexuais em seus textos. São dignas de nota as formas subjacentes aos discursos que impregnam as representações, fazendo-se necessário perceber como a linguagem do texto está estruturada na representação “do amor que não ousa dizer o nome”. Tais formas confirmam que a leitura de um texto de abordagem dessa natureza ou complexidade de conteúdo depende do “espírito” do leitor no momento da leitura, pois o preconceito, a intolerância, a moral e a religião podem definir ou não uma leitura na chave homoerótica.

Talvez guiados pelo afã de dirimir tais questões, pensadores como Eduardo Pitta (2003) e Mário César Lugarinho (2008) tentam dirigir estudos no intuito de definir não um gênero literário, mas uma tipologia representacional ou mimética que se diferencia, no conjunto das produções literárias, pelo conteúdo abordado, pela questão político-ideológica formulada no texto fictício: o conceito de literatura homossexual (PITTA, 2003) ou de representação (LUGARINHO, 2008). Esses conceitos, na chave interpretativa dos estudos gays e lésbicos, convergem para o mesmo campo semântico.

A literatura homossexual ou de representação seria aquela em que a subcultura[13] homossexual estaria configurada não como um universo paralelo, um centro dentre tantos, mas como forasteira, estrangeira, fora da lei e das normas. A literatura gay ou de subjetivação, por outro lado, seria aquela que aponta para a subcultura homossexual como parte da sociedade, embora enfrente a complexa rede problemática dos dissabores cotidianos de todos, não de exclusividade de “minorias” ou de grupos que alcançaram a emancipação político-ideológica recentemente.

Como se vê, todas essas discussões formuladas trazem à tona um universo representacional e interpretativo capaz de fornecer ao pesquisador elementos para dinamizar os Estudos Gays, Lésbicos e *Queer* e os Estudos Literários, uma vez que a proposta em pauta redefine, de certa maneira, a visão hegemônica acerca das manifestações de masculinidades e feminilidades no cordel. A provocação feita se presta a despertar olhares diferenciadores sobre uma produção popular que, longe das antigas visões do mero reiterar de estruturas dominantes de poder, pode vislumbrar, através da perspectiva *queer*, um contraponto, uma inversão ou, na

[13] Utilizou-se o prefixo “sub” para indicar o não-lugar da cultura homossexual diante de um modelo que a exclui. Todavia, nesta pesquisa reconhece-se tal manifestação como paralela e não imbricada em um modelo hierárquico.

visão foucaultiana, a contradição dessa estrutura: a resistência, segundo Foucault (2007a; 2007b), é uma das faces do poder hegemônico.

Esta pesquisa divide-se em três capítulos que confluem teoria e análises literárias. O primeiro capítulo, intitulado *Entre a tradição e a modernidade: "cordel, uma metamorfose ambulante"*, abre a discussão pondo em evidência as metamorfoses pelas quais o cordel passou desde a sua chegada ao país. O capítulo é dividido em quatro tópicos, a saber: *Entre Portugal e o Brasil*; *os cordéis e os folhetos*; *O cordel nordestino: tramas que atravessam o tempo*; *As relações do cordel com as novas e antigas manifestações midiáticas* e *Estratégias "cordelísticas": o título em questão*.

No primeiro tópico, problematizamos os conceitos arraigados no senso comum por uma tradição crítica em afirmar o cordel como herança portuguesa em terras brasileiras, mostrando que no Brasil, até meados da década de 1970, a acepção para este tipo de poesia era dada pela palavra folheto, enquanto o vocábulo "cordel" era utilizado principalmente para designar a poesia vinda da Península Ibérica.

O segundo tópico consistiu em uma continuação das ideias postas na seção anterior; todavia, concentraram-se os esforços em localizar a poesia cordelística na região Nordeste. Apontaram-se as peculiaridades dessa poesia na referida região e os motivos pelos quais ela se difundiu e penetrou profundamente nas raízes culturais desse povo, passando a ser tida como um dos símbolos pelos quais o nordestino se reconhece.

O terceiro tópico, por seu turno, discute como esta literatura permeou o Nordeste brasileiro, como era divulgada e como acompanhou as mudanças sociais e culturais no país, adaptando-se aos modos de produção e divulgação da contemporaneidade. Ademais, esta seção aborda como a literatura de cordel conseguiu inovar-se sem perder o apelo regional e popular e como começou a ser lida e produzida em meio digital, sem, no entanto, deixar completamente o "meio da feira-livre".

O quarto e último tópico do primeiro capítulo apresenta as análises das obras que compõem o *corpus* da pesquisa. Neste tópico, analisaram-se os títulos dos 28 cordéis coletados para a tese. Para tanto, dividiram-se os cordéis em dois grupos: títulos publicados até 1979 e títulos publicados de 1980 à primeira década do século XXI. Esta divisão fez-se necessária por observar certa guinada na linguagem

empregada nos títulos das obras, que constituem verdadeiros *slogans* com o objetivo de chamar a atenção do público para as obras.

Nas obras mais antigas, observaram-se títulos mais comprometidos com a moral, com uma linguagem, na maioria das vezes, comedida. Nas obras pós 1979, entretanto, a linguagem é mais "atrevida": os cordéis abandonam a linha "moralista" e propõem, já em seus títulos, enredos que se arriscam com personagens intrigantes, como *A gravidade da Gravidez masculina* (VAL SANTOS, s/d) ou *A mulher que gostava de tudo grande* (SANTA MARIA, 1986). Fez-se um trabalho de catalogação nas expressões populares utilizadas nos títulos das obras na tentativa de entender o trabalho cordelístico em "fisgar" a atenção do seu público. Desta forma, no primeiro capítulo, faz-se uma investigação que aborda desde os conceitos já cristalizados do cordel às novas conjecturas nas quais ele está inserido, bem como seu percurso até a contemporaneidade.

O segundo capítulo, cujo título é *Sexualidade e os Estudos Queer: a fuga da naturalização*, trata de apresentar o aporte teórico *queer*, pondo suas principais premissas em evidência. Nesta seção, os conceitos de naturalização do gênero e da sexualidade são questionados principalmente por Butler (2010) e Foucault (2007a; 2007b), dois autores que fazem parte da "gênese" do pensamento *queer*. Ao longo do capítulo, intercambiam-se teoria e análise literária. O capítulo foi dividido em dois tópicos, sendo o segundo subdividido em três subtópicos.

Em *A sexualidade na mira de Michel Foucault e Judith Butler*, é estabelecida a ligação entre o pensamento de ambos os autores acerca da sexualidade humana. Apontou-se que, para Foucault, em todos os três volumes de sua *História da sexualidade*, a questão da sexualidade carrega a marca indelével do "poder-saber". Ela é apresentada como produto de uma trama sofisticada de discursos produzidos pelas instituições oficiais de poder das sociedades. Entretanto, o autor não volta sua atenção para as questões de como as pessoas mantêm entre si relações sexuais, mas como o dispositivo da sexualidade age sobre seus corpos, sobre a forma como acontece a subjetivação do sujeito, como ele apreende a si e aos outros.

A sexualidade figura como algo não tão subjetivo quanto para Butler (2010), uma vez que, para Foucault (2007a; 2007b), ela seria o resultado de uma confluência de esforços de vários poderes na produção de um discurso e um anti-discurso disciplinador. Butler (2010), por outro lado, toma a sexualidade como resultado da performance do sujeito, que imita ou repete supostas "identidades

sexuais" instituídas pela norma. A autora repudia o suposto caráter unívoco de uma identidade sexual, assim como a estabilidade da própria sexualidade.

Para ela, a sexualidade não é resultado de um processo matemático ou da resistência de um poder-saber, mas, sim, de um processo bem mais subjetivo, fluido, que se mantém pela coalisão de pequenos fragmentos das "identidades" que o sujeito pode abrigar. O ponto convergente entre os autores nas análises feitas é justamente o caráter discursivo sobre o qual a sexualidade é construída. Ela surge de formações linguísticas, as quais Foucault entende como "conhecimento circular" e Butler (2010), como "performance".

No tópico *"Cordelizando" os Estudos Queer*, introduziram-se, de fato, as análises das obras. Buscou-se verificar como as personagens faziam sua sexualidade "acontecer", como subjetivavam seu gênero e como performatizavam sua vida para além da libido, mas também nesta. Para tal feito, foram selecionadas 18 obras, o que demandou a subdivisão deste tópico em mais três. Esta subdivisão fez-se necessária pela riqueza e pluralidade destas obras.

O primeiro subtópico, *A fuga da prescrição da sexualidade*, teve a análise focada em cordéis cujas personagens destoam daquilo que se espera dos seus gêneros, bem como mantêm práticas eróticas tabu na sociedade, como o sexo anal. Neste subtópico, apresentaram-se as personagens e suas performances, interligando-as ao pensamento *queer* para favorecer o diálogo entre a teoria e a análise literária.

Em *O discurso moral e as representações de sujeitos e performances de gênero*, além do aporte teórico *queer*, também se contou com o estudo das representações sociais do sujeito. Uma linha traçada por obras que pretendem elaborar um discurso moralista a partir da exposição de personagens que, de várias maneiras, estão em desalinho com a heterossexualidade. Afinal, vale dizer que aqueles discursos mais inflamados contra ou sobre as sexualidades "desviantes" são os que mais põem em evidência práticas e formas outras de subjetivação da performance de gênero e performances eróticas.

O terceiro subtópico, *Saindo do armário*, gira a discussão em torno das performances de gênero e dos regimes identitários aparentemente defendidos tanto pela heteronormatividade quanto pelos Estudos Gays e Lésbicos. Tomou-se como ponto de partida o artigo *A epistemologia do armário*, de Sedgwick (2007), para articular o dispositivo da "revelação pública" dentro da lógica política LGBTT, além

de conjecturar como isso pode contribuir para uma suposta cristalização de uma identidade de gênero. Discutiu-se também até que ponto o movimento de “sair do armário” influenciaria a forma de subjetivação e representação das personagens, bem como a sua performance de gênero.

Foram escolhidas obras cujas personagens “entram e saem” do armário. Ao mesmo tempo em que resgatam dele uma nova identificação, põem de volta aquela que não serve mais, fazendo jus às noções postas por Sedgwick (2007). Todo o segundo capítulo é intercalado de teoria e análises que, juntas, traçam um panorama profícuo de discussão acerca da sexualidade humana, desestruturando a suposta naturalização do sexo e do gênero que, segundo Butler (2010), nunca foi sexo, mas sempre gênero.

O terceiro capítulo, intitulado *“Cordelizando” o corpo: uma análise das personagens travestis e transexuais nos cordéis,* dedicou-se à construção do corpo, à corporificação do sujeito. Foi engendrada a questão do corpo defendida sob perspectivas *queer* e como se puderam perceber questões expostas pelas relações entre o corpo, a autoimagem e o prazer. Foi apontada a importância da matéria na construção corpórea de gênero para o desenrolar dos enredos. Percebeu-se, nas obras selecionadas para esta seção, que a satisfação pessoal e/ou prazer só é alcançado/a quando o corpo condiz com a consciência de gênero que a personagem tem para si. A expressão *queer* é articulada dentro desta dinâmica no sentido de visibilizar o caráter provisório do corpo, como ele pode ser moldado, transfigurado, modificado a fim de obter-se o prazer. Esta articulação também reforça a ideia defendida anteriormente de “desnaturalização” do sexo.

Desta maneira, crê-se que os três capítulos fornecerão subsídios suficientes para a interpretação de um universo representacional e interpretativo capaz de vislumbrar questões de vanguarda que circundam as sexualidades registradas em um gênero literário no qual seriam dificilmente apreciadas. O cordel será visto como um lugar de reivindicação de lugares, de questionamento da hegemonia sexual, não explicitamente como discurso político-militante. Mas, pelo contrário, em muitos momentos, o questionamento sobre o regime “opressor” das sexualidades padrão será apresentado por meio de um discurso que, *a priori*, pode ser interpretado como reprodutor da heteronormatividade. Entretanto, apropriou-se do “espírito” subversivo dos Estudos *Queer* para perceber, nos enredos cordelísticos, pistas, indícios de um

“dizer” que parece ter mais compromisso com a (des)ordem do que com a norma instituída pelos poderes disciplinadores da heteronormatividade.

1 ENTRE A TRADIÇÃO E A MODERNIDADE: “CORDEL, UMA METAMORFOSE AMBULANTE”

O cordel vem sendo divulgado e consumido no Brasil desde meados do século XVIII. Sua classificação, origem ou “berço” também foi objeto de discussão pelo menos desde o século XIX por folcloristas e, posteriormente, por críticos literários que tinham como propósito traçar um panorama das tradições escritas e orais de nosso país. Não é objetivo neste capítulo desenhar um mapa histórico dessa literatura, desde a Península Ibérica até o Brasil. Almeja-se, sim, problematizar o objeto de pesquisa deste estudo e questionar algumas das acepções já cristalizadas acerca da Literatura de Cordel.

O estudo parte da nomenclatura da poesia e se estende até questões, fundamentais, como associá-la às produções lusitanas. Esta etapa se justifica por mostrar que a produção nordestina de cordéis pouco ou nada tem de semelhante às produções portuguesas, apesar de neste estudo considerar-se também toda uma tradição que a vincula à Literatura de Cordel tendo suas origens nas bases lusas. O capítulo também se justifica por evidenciar uma produção temática[14] pouco ou nunca explorada pela tradição crítica voltada ao cordel, seja ela de cunho folclorista ou não. Além disso, também se desenvolve neste capítulo uma análise de cunho linguístico acerca dos títulos das obras, buscando entender as “estratégias” utilizadas por estes escritores quando convocam termos “chamativos” ou “especiais” para compor os títulos dos cordéis que querem vender ou obter uma audiência maior.

O uso de termos “adequados” para compor o título dos cordéis no intuito de surtir o efeito desejado pela intenção autoral demonstra o tipo de jogo linguístico e cultural que interfere nas formas de as pessoas, sejam elas compradoras ou não, interpretarem os sujeitos ou as práticas sexuais e papéis de gênero representados nos textos a que fazemos alusão. Investigar as “pistas” ou indícios impressos nos títulos destas obras auxiliará as análises posteriores das obras, efetivamente, uma vez que se faz uma contextualização histórico-social desses enunciados, evidenciando conceitos e preconceitos acerca das dinâmicas sexuais, eróticas e de

[14] Refere-se aqui à produção de cordéis que tratam das questões de intercâmbios de sexualidades e papéis sociais de gênero, que serão apontados mais adiante nesta tese como representantes de uma dinâmica *queer.*

gênero impressas nos títulos do *corpus* da pesquisa. Em muitos momentos, tornando-se evidente que uma das lógicas utilizadas pelos cordelistas que abordam as questões de gênero e de sexualidades em seus textos é a do "jogo baixo", porque sugerem, a partir dos títulos, que as formas de subjetivação que se distanciem dos domínios da heteronormatividade podem não ser bem vistas/bem vindas.

Percebe-se que a tradição do cordel como um todo circulou intensamente no nosso país por mais de cem anos na "periferia" literária. Logo, pode-se indagar: por que apenas nas últimas décadas do século XX e início do século XXI tratou-se de observar esta literatura como possivelmente válida para a representação cultural de nosso povo[15]? A resposta pode ser norteada a partir do que Pierre Bourdieu (1996) comenta sobre o campo literário:

> O produtor do *valor da obra de arte* não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como *fetiche* ao produzir a crença no poder criador do artista. Sendo dado que a obra de arte só existe enquanto objeto simbólico dotado de valor se é conhecida e reconhecida, ou seja, socialmente instituída como obra de arte por espectadores dotados da disposição e da competência estéticas necessárias para conhecer e reconhecer como tal, a ciência das obras tem por objeto não apenas a produção material da obra, mas também a produção do valor da obra ou, o que dá no mesmo, da crença no valor da obra (BORDIEU, 1996, p.259).

A citação indica que o campo de produção é de fundamental importância para que a "obra de arte" tenha, de fato, aceitação, apesar de ter-se a consciência de que a literatura apresentada por Bourdieu (1996) e por grande parte dos críticos aqui utilizados diz respeito à literatura canônica ou àquela que existe em uma relação paritária ou que pode ser vista como em uma relação de paridade com a literatura canonizada. Isso significa dizer que o cordel, por esta lógica, viria a ser chamado de literatura, nos termos utilizados na pesquisa, porque assim entende-se esta produção, não porque há um discurso em torno da ideia da produção cordelística concorrer igualmente com as literaturas voltadas para as formas canônicas. Os cordéis produzidos no Brasil, aparentemente e por tradição discursiva mesmo, são produtos de uma região pobre, escritos/falados por autores que não fazem parte do

[15] Entendamos que o povo a que nos referimos não é a população em geral, mas as demandas que necessitam dos filtros culturais do cordelista sobre os assuntos abordados por ele e divulgados em lugares públicos para os que transitam pelas espacialidades comuns de acesso a bens simbólicos e materiais dessas pessoas.

mundo letrado, autodidatas ou precariamente alfabetizados. Como mostra Abreu (1993, p. 171),

> a grande maioria nasceu na zona rural, sendo filhos de pequenos proprietários ou de trabalhadores assalariados. Tiveram pouca ou nenhuma instrução formal, eram autodidatas ou aprenderam a ler com parentes e conhecidos [...].

Há de se perceber que, desde a independência política do Brasil, houve um esforço por parte da classe intelectual acerca da definição da cultura eminentemente "nacional", que perdurou até as primeiras décadas do século XX, com os esforços dos chamados modernistas, a exemplo de Oswald de Andrade e Mário de Andrade. Observar uma expressão artística supostamente enraizada em uma tradição que não era a nossa e, pior, do nosso antigo colonizador, era algo de difícil aceitação para a construção do cânone literário brasileiro.

O cordel não era uma forma artística instituída e reconhecida pelo público erudito da época (séc. XIX), composto quase em sua maioria por sujeitos pertencentes às classes letradas e subsequentemente burguesas, descrentes que tais folhetos transmitissem o "espírito" artístico preconizado por uma cultura "oficial". Classe que desde os anos de 1800 ascendeu e tomou para si os instrumentos institucionais e econômicos[16], inclusive delimitando padrões estéticos referentes à arte e elegendo aquilo que poderia ou não ser considerado objeto ou manifestação de cultura. Segundo Martín-Barbero (2003, p. 146),

> o sentimento de in-cultura se produz historicamente só quando a sociedade "aceita" o mito de uma cultura universal, que é por sua vez o pressuposto e a aposta hegemônica da burguesia, esta classe pela primeira vez universal.

Este sentimento de in-cultura - ou ao menos de cultura menor - atribuído ao cordel no início de sua produção, poderia, *a priori*, ser encarado como a negação da cultura de uma camada subalterna, não representante da nova ordem social que estava se instaurando em um país recém-emancipado que mirava ser reconhecido

[16] É notório que o Brasil foi o último regime imperialista a ser extinto nas Américas, contudo, a burguesia durante todo o século XIX era detentora de grande parte da riqueza do país e também exercia bastante força politica. Mesmo com seu complexo de "metrópole", a burguesia no Brasil era a maior "consumidora" de literatura neste período. Há de se observar que, no mesmo período, grande parte da população e também da riqueza advinha do campo, da zona rural. Porém, o consumo de arte e literatura nestes espaços também dependia do que era eleito como tal na metrópole.

como detentor não somente da liberdade política, mas também da liberdade intelectual sem, contudo, deixar de comungar com a universalidade cultural do "mundo civilizado".

Entende-se, então, que, apesar de toda uma crítica se posicionar contrária a modalizar o discurso em favor do cordel, ainda consideram-no como sintoma de uma produção local, "fundada" por atores sociais locais que filtram pela sua experiência com o contexto a que se referem, na escrita, os sentidos da cultura, dos povos, da economia, religião, política, valores e preconceitos de uma comunidade.

Tal comunidade, ao ser despertada para os horizontes de expectativa de leitura dos folhetos, reitera os valores dos leitores virtuais por identificação ou empatia com o tema, com as imagens, com os fatos ou dados e, assim, movimenta a dinâmica cordelística. Esta passa a ser entendida, neste contexto, como manifestação cultural-literária de pessoas que escrevem para os seus pares, narrando e, algumas vezes, narrando-se, sobre os estilos de vida e modos de existência e de trabalho daqueles que fazem parte de sua cultura. No caso, a nordestina, "terreiro" maior em que se garimparam os cordéis que fazem parte do *corpus* desta pesquisa.

1.1 Entre Portugal e o Brasil: os cordéis e os folhetos

Como apontado anteriormente, convencionou-se por um longo período atribuir aos cordéis nordestinos uma herança lusitana e, em alguns casos, a sua reprodução literária. No entanto, hoje se sabe que antes de ser um gênero definido, o cordel ibérico abarcava um sem número de outros gêneros, desde poesias, trovas, receitas, calendários, informes, etc. Assim, o cordel configurava-se mais como um suporte cultural utilizado pelo povo do que um gênero literário propriamente dito. Eram comercializados em varais, cordas ou cordões, em esteiras espalhadas nas portas das igrejas, lugares de romaria ou de grande trânsito de pessoas. Tiveram uma trajetória que não se restringiu apenas à Península Ibérica: "[...] na França, literatura de colportage (mascate); na Inglaterra, *Chapbook* ou balada; na Espanha, *pliegos sueltos;* em Portugal, literatura de cordel ou folhas volantes" (MEYER, 1980, p. 03). Sendo assim, não se pode afirmar que este tipo de produção fosse exclusividade do registro das tradições populares de Portugal e Espanha.

Este parentesco e/ou filiação dos folhetos produzidos no Brasil com a literatura de cordel portuguesa muito se deve ao crítico literário Silvio Romero (1851-1914), um dos primeiros a estudar estas manifestações literárias em nosso país:

> A literatura ambulante e de cordel no Brazil é a mesma de Portugal. Os *folhetos mais vulgares* nos *cordéis* de nossos *livreiros de rua*, são: *A Historia da donzela Theodora, A Imperatriz Porcina, A Formosa Magalona, Magno e os Doze pares de França, o Testamento do Gallo e da Gallinha,* e agora bem modernamente – [...] O povo do interior ainda lê muito as obras de que falamos; mas a decadência por este lado é patente: os livros de cordel vão tendo menos extracção depois da grande inundação dos *jornais"* (ROMERO, 1977, p. 343).

É possível que Romero (1977) tenha tido contato com uma literatura produzida e divulgada no Sudeste do país, uma vez que durante o período de sua pesquisa (1979-1880) ainda não se havia produzido folhetos de cordel no Nordeste brasileiro, como aponta Luciano (2012, p.12). Ele ainda argumenta que o que se tinha no país eram livretos dependurados em barbantes que parafraseavam histórias do cancioneiro ibérico, mas ainda sim sem nenhuma semelhança com o que se tem hoje produzido no Nordeste brasileiro, considerando um equívoco utilizar a classificação de Romero (1977) para designar uma literatura que difere daquela em quase tudo, desde o formato editorial até o próprio trabalho poético.

A posição crítica em relação ao trabalho de Romero (1977) também é observada por Abreu (1993), quando aponta falhas no seu método de análise:

> Silvio Romero agrupa sob uma mesma designação a literatura de cordel portuguesa e brasileira, citando títulos lusitanos – que ele talvez tenha conhecido em reimpressão brasileira – e outros que, possivelmente, sejam produções cariocas ou paulistas, como o *Testamento do Galo,* e as Poesias de João Sant'Anna. Fica claro que ele não está se referindo ao caso do nordeste quando aponta a franca decadência da produção de cordel em 1888 – provavelmente, nesta época não havia, sequer, publicação de folhetos no nordeste (a mais antiga impressão de que se tem notícia data de 1893 (ABREU, 1993, p.118).

Abreu (1993) aponta o universo restrito de pesquisa de Romero, embora a transmigração da Família Real para o Brasil em 1808 tenha propiciado a abertura de tipografias e a autorização de impressões de livros e outras obras tanto portuguesas

quanto brasileiras – sob o monopólio da "Imprensa Régia". Romero (1977) toma duas manifestações diferentes como uma só. Manifestações que diferem inclusive no que diz respeito ao seu público alvo. As reedições brasileiras de cordéis portugueses tinham como alvo, provavelmente, leitores de classes sociais distintas do restante da população: "É possível que o público destinatário dos folhetos produzidos no Rio de Janeiro e São Paulo fosse constituído por imigrantes lusitanos, pequenos comerciantes, trabalhadores, agregados de famílias ricas" (ABREU, 1993, p.125).

Os folhetos produzidos no sudeste do país (pesquisados por Romero), bem como sua forma poética, eram desconhecidos pelo grande público de leitores/ouvintes nordestinos, uma vez que não se conhecia na região o termo "literatura de cordel" ou não o associavam aos folhetos que por lá pudessem circular. Segundo Abreu (1993, p. 05),

> os autores e consumidores desta produção, no nordeste, não reconhecem a designação "literatura de cordel": para eles trata-se de "literatura de folhetos" ou apenas "folhetos". "Literatura de Cordel" é uma atribuição dos estudiosos a esta produção numa importação do termo português que, lá sim, é empregado popularmente. A partir da década de 70, alguns poetas brasileiros começam a empregar o termo, talvez influenciados pelo contato com os críticos [...].

As colocações de Abreu (1993) desvelam o mito de que "literatura de cordel" é um termo que, desde sempre, representa a cultura popular nordestina. De fato, não há como negar que a produção cordelística no Nordeste brasileiro foi/é a mais pungente em nosso país. Contudo, o próprio termo foi desconhecido por muito tempo tanto por quem produzia quanto pelo seu público consumidor. Isto pode ser verificado em entrevista concedida pelo mais importante xilogravurista e cordelista brasileiro vivo, João Francisco Borges (J.Borges):

> O nome foi um batismo que deram agora nos anos 70. Não era chamado cordel, era folheto popular... poesia... era folheto, folhetaria ou folheteiro mesmo, o próprio folheto... era isso. Só que depois, os turista vieram trazendo esse nome de cordel lá da Espanha, Portugal e ficou, batizou (BORGES, 2011)[17].

[17] BORGES, José Francisco. José Francisco Borges. Entrevista [dez.2011]. Entrevistador: Francisco Leandro de Assis Neto. Bezerros-PE 2011. 1 arquivo mp3 (46 min). O áudio original encontra-se nos anexos digitais desta tese.

Aliados aos “turistas” (dos quais fala o poeta) estão críticos literários que, inspirados nos trabalhos de Romero (1977), corroboram esta relação de dependência entre o cordel português e os folhetos nordestinos. Em alguns casos, como o de Cascudo (1984), percebemos do tom que confere à escrita dos folhetos certo saudosismo e melancolia:

> A poesia tradicional sertaneja tem nos romances um dos mais altos elementos. Recebidos de Portugal em prosa ou verso todos foram vertidos para as sextilhas habituais e cantadas nas feiras, nos pátios, nas latadas das fazendas [...] nas bocas de outrora. Esses romances trouxeram as figuras clássicas do tradicionalismo medieval (CASCUDO, 1984, p.28).

Cascudo (1984) não considera que os versos herdados de Portugal apenas teriam sido vertidos em sextilhas para a fácil comercialização e memorização pelo público nas feiras. Não descarta que, no momento de “tradução” dessas histórias, o trabalho e engenho dos poetas possam ter operado no intuito de tornar o enredo mais atrativo ou “vendável”. Outro autor que corrobora essa ideia é Diegues Júnior (1986). Ele afirma o Nordeste como (re)produtor primeiro dessa literatura de cordel portuguesa, quando já foi evidenciado anteriormente que a literatura lusitana desembarcou no Brasil principalmente na região sudeste e tinha outro público. Contudo, o autor ainda diz:

> Os inícios da literatura de cordel estão ligados à divulgação de histórias tradicionais, narrativas de velhas épocas, que a memória popular foi conservando e transmitindo; são chamados romances de novelas de cavalaria, de amor, de narrativas de guerras e de viagens ou conquistas marítimas. Mas ao mesmo tempo, ou quase ao mesmo tempo, também começaram a aparecer no mesmo tipo de poesia e de apresentação, a descrição de fatos recentes, de acontecimentos sociais que prendiam a atenção da população (DIEGUES JÚNIOR, 1986, p.31).

Diegues Junior (1986) atribui aos enredos das histórias contadas no Nordeste brasileiro o medievalismo já praticamente extinto na Europa[18], somente mais adiante cita temas corriqueiros e banais a estas poesias que, fazendo parte do cotidiano do

[18] Leva-se em conta aqui o período histórico de catalogação e pesquisa do autor, início do século XX.

seu público, certamente teria alguma aceitação junto dele. Além dos dois já citados, críticos como Maria José Londres (1983); Adriano da Gama Kury (1982) e Arnaldo Saraiva (1980) também traçam a genealogia dos folhetos nordestinos como um artefato cultural que manteve dependência direta com Portugal e Espanha. O último, lusitano, articula um discurso preocupante no que diz respeito às origens poéticas dos folhetos nordestinos, conforme se verifica no trecho:

> Curiosamente seria a vulgarização da imprensa que, nos meados de fins do século XIX, iria roubar muito terreno explorado pela literatura de cordel (portuguesa) que nesta altura "emigrou" para o nordeste brasileiro onde as condições de vida eram ainda "medievais". E também aí, nas últimas décadas, a imprensa e o rádio viriam vibrar um golpe quase mortal na literatura de cordel mais fascinante que se conhece (SARAIVA,1980 apud ABREU, 1993, p.06).

Na fala de Saraiva (1980), percebe-se a justificativa de uma "fuga" da literatura de cordel para o Nordeste brasileiro ocasionada pela vulgarização da imprensa em Portugal nos anos de 1800. A assertiva do autor causa estranhamento por dois motivos: primeiramente, como aponta Abreu (1993), as histórias vindas de Portugal foram recebidas em vários estados brasileiros. Porém, concentraram-se nos primeiros anos no Sudeste do país, tendo sido impresso o primeiro folheto no Nordeste apenas em finais do século XIX. Em segundo lugar, não seria o fato de a região Nordeste ser historicamente considerada um eco medieval no século XIX e primeiras décadas de XX o fator determinante da aceitação da literatura de cordel portuguesa.

É aceitável que uma grande parcela da população nordestina se interessasse por uma literatura que as fizesse manter contato com o lúdico e a fantasia, fazendo-os escapar da realidade. Pois, em finais do século XIX, mesmo o nordeste sendo porta de entrada de grandes companhias de teatro e do mercado editorial, oficial ou não, estes artefatos culturais ainda eram apreciados por uma parcela pequena da sociedade.

Trata-se de uma literatura que teve seus modelos rapidamente ressignificados tanto em estrutura formal quanto em conteúdo temático, atestando que o produto vindo de Portugal não atendia à demanda nem à preferência estética dos leitores/ouvintes; da maneira que se apresentava não pode ser reconhecida como "a mesma coisa". Em nosso território, a imprensa não teve a função de carrasca

apontada por Saraiva (1980). Pelo contrário, como veremos adiante, ela teve/tem papel fundamental na divulgação da arte e da cultura populares.

Ainda tentando explorar o objeto do estudo e desfazer alguns “equívocos” conceituais reproduzidos durante todo o século XX, pode-se verificar também o formato dessas produções. Como se apontou anteriormente, em Portugal, cordel era toda literatura tida como popular e vendida em cordas, cordões etc. Nelas, os enredos poderiam ser apreciados sob a forma de narrativas ou poesia. No Nordeste brasileiro, convencionou-se adotar um padrão unicamente poético para a narrativa de seus enredos.

Nesta região, cordel é sinônimo de poesia. Uma poesia que demanda esmero e técnica. Como atesta Luciano (2012, p. 08), “[...] é poesia técnica [...]. O encontro da técnica e da poesia, do engenho e da arte, fará brotar a obra-prima cordel”. Os poetas nordestinos trataram de sistematizar a sua produção, verificando quais formas adequavam-se melhor ao tipo de enredo que se queria contar. Sobre esse trabalho técnico, Abreu (1993) diz que, no Nordeste,

> [...] os versos apresentam formas fixas e específicas, predominantemente sextilhas com versos setessilábicos e esquema de rima ABCBDB, ocorrendo também, mas, com menor frequência estrofes de sete versos setessilábicos com rimas em AABBAACCDDC. É possível encontrar folhetos escritos em décimas decassílabas com rimas ABBAACCDDC. Esta definição não existe no cordel português por ser escrito em prosa, em verso – com rimas e métrica bastante variáveis – ou sob a forma de peças de teatro. Assim a forma brasileira não é um fruto da influência do cordel português (ABREU, 1993, p. 04).

O esmero do qual falam tanto Luciano (2012) quanto Abreu (1993) é observado no trabalho do poeta que tenta rimar e dar sentido aos seus enredos de forma musical, tendo em vista principalmente o seu público que majoritariamente era composto por pessoas de pouca ou nenhuma instrução nas letras. Isso é um diferencial importante para que a produção cordelística do Nordeste se propagasse por todo o Nordeste e se diferenciasse da produção das demais regiões do país: “a produção de folhetos nordestinos parece ser uma produção local e independente de um similar composto na ‘metrópole’, sendo fruto de um trabalho de constituição, depuração e aperfeiçoamento” (ABREU, 1993, p. 07).

Logo, os folhetos produzidos no Nordeste tornam-se singulares pela sua feitura, pelo seu modo particular de materialização da linguagem do cordelista em detrimento dos produzidos nas metrópoles, nomeados por Romero (1977) como cordéis. Sendo assim, a partir de agora, tomaremos o termo “cordel” para designar a produção escrita brasileira e nordestina. Uma vez que o termo “cordel” é reconhecido na atualidade tanto pelo público quanto pela crítica na apreciação desta poesia no nosso país, que saiu das feiras populares e dos terreiros das fazendas e adentrou a Academia.

1.2 O cordel nordestino: tramas que atravessam o tempo

É costumeiro atribuir aos cordéis nordestinos uma espécie de textualidade resultante da reprodução das cantigas populares, das emboladas de coco e dos desafios de repentistas cantadores, vez que se encontra, não raro, transcritas em forma de cordéis pelejas e emboladas originalmente cantadas. Esta relação ainda é problemática, posto que não se tenha uma história linear destas tradições culturais do Nordeste brasileiro por se tratar de uma região que ainda é tida como representante de uma tradição secular, herdada daqueles que nos colonizaram.

Nos casos da poética oral (repentes e cocos) e da escrita (cordéis), como já foi apontado, esta associação com a cultura hegemônica do colonizador foi reproduzida por críticos literários nacionais. No entanto, é constatada uma negociação entre meios culturais, um enlace entre as cantigas de coco e repentes, produzindo uma cultura rica cujos aspectos, públicos e finalidades mantêm afinidades. Sobre essas relações, Abreu (1993, p. 130) comenta:

> Até o início do século [XX], quando os poetas batiam-se em desafios, cabia ao vitorioso o direito de cantar suas composições poéticas - em algumas das primeiras pelejas publicadas em folheto é possível encontrar este tipo de situação [...].

A ideia contida no trecho acima pode deixar passar que os primeiros cordéis foram realmente escritos por poetas vencedores como despojo de uma peleja cantada, na qual o perdedor teria de ver circular na forma impressa a sua derrota diante do seu “adversário”. Entretanto, a maioria dos folhetos que circularam e que

circulam no Nordeste não abordam pelejas entre cantadores, mas, sim, uma grande miscelânea temática. Sendo assim, Abreu (1993, p. 130) continua:

> No final dos anos 20 cantadores começaram a formar duplas estáveis, alterando o caráter dos desafios anteriores, pois passaram a preparar, a "ensaiar" suas apresentações, diminuindo o caráter de luta dos primeiros desafios. Alguns atribuem esta modificação à influência das pelejas fictícias publicadas em folhetos, que forneciam farto material a ser decorado.

A partir dos anos 20 do século passado, houve uma "profissionalização" dos cantadores, abandonando-se o caráter do "combatente" solitário e formando-se duplas fixas para que pudessem entreter e atrair o público, tornando-se conhecidos. Em um trabalho conjunto, como mostra esta crítica literária, buscaram cordéis já escritos para ensaiarem suas "pelejas". Este tipo de cordel ainda é bastante produzido no Nordeste, a exemplo dos dois títulos que também compõem o *corpus* desta tese: *A briga de um gay com uma mulher macho* (MONTEIRO, 2009) e *Um boiola bom de briga e a "beleza" de Aninha* (FIRMINO, s/d).

Os cantadores buscaram no cancioneiro cordelístico aquilo que pudesse chamar a atenção do público, temas que não somente interessassem ao homem do interior, mas também àqueles pertencentes aos centros urbanos visto que os folhetos também não se destinavam a um público específico. Seus autores pretendiam abarcar o maior número de leitores/ouvintes possível. Como mostra Abreu (1993, p. 173),

> a temática dos folhetos interessava ao público rural e urbano, mesmo porque, no início do século as distinções entre campo e cidade não eram tão marcadas no Nordeste. Apesar de o público pertencer, predominantemente, às classes populares, setores das classes dominantes interessavam-se pelos folhetos, pois, das diferenças econômicas estavam também imersos numa cultura oral e tinham como uma das principais fontes de lazer as histórias nos folhetos.

Sendo assim, a cantoria como poesia oral e o cordel como poesia escrita se completam. Não cabe aqui traçar "quem veio primeiro", mas ressaltar a importância mútua para ambas as modalidades. A crítica também traz uma questão de relevante reflexão: os folhetos não eram consumidos apenas por públicos presumíveis pela tradição (pobres, camponeses e pessoas do povo), mas também por pessoas

pertentes à classe letrada e, de certa forma, burguesa. Isto pode ser verificado uma vez que obras cordelísticas do início do século foram preservadas em coleções particulares como as dos professores Horácio de Almeida e Átila de Almeida, as quais foram adquiridas pelo Governo do Estado da Paraíba e doadas à Universidade Estadual da Paraíba – UEPB, o que resultou na criação da Biblioteca de Obras Raras Átila de Almeida.

As produções de cordel no Nordeste não podem ser investigadas à procura de uma raiz, de um marco ou origem cultural fixa (no caso, a Ibérica). Ou, na esteira de Deleuze & Guattari (1995, p. 05),

> [...] é somente quando o múltiplo é efetivamente tratado como substantivo, multiplicidade, que ele não tem mais nenhuma relação com o uno como sujeito ou objeto, como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo. As multiplicidades são rizomáticas e denunciam as pseudomultiplicidades [...] Inexistência, pois, de unidade que sirva de pivô no objeto [...].

Esta unidade tão requerida pelos críticos em relação ao cordel, mas não somente a ele, funde-se com muitas outras expressões culturais no decorrer de nossa história. O cordel tem uma forma de editoração e composição constantes, o que varia são os motes, a motivação e o enredo das suas composições. Para a classificação do que é ou não cordel, o fator primordial a ser observado é justamente sua forma, diferenciando-o de outros gêneros poéticos em circulação.

Contudo, no século XXI, fica cada vez mais difícil empreender tal esforço, porquanto estejam sendo produzidos em suportes antes inexistentes, como a internet, por exemplo. Mesmo que, em alguns sites, eles continuem sendo produzidos e comercializados assemelhando-se à forma editorial costumeira: apresentando xilogravuras, a métrica específica, 8 ou 32 páginas. Todavia, encontra-se em sites como o “usinadeletras” cordéis sendo produzidos atendendo á outras demandas, como o conteúdo do enredo em detrimento da forma poética. Assim como os cordéis foram sofrendo metamorfoses ao longo do século XX, essa mudança continua ocorrendo e segue por um caminho que, por sorte, consegue atingir um maior número de leitores e apreciadores desta arte. Espalham-se pela rede como rizomas que não penetram profundamente na terra, fixando-se em uma determinada região geográfica, mas que se estendem e abrangem uma maior superfície sociocultural.

1.3 As relações do cordel com as manifestações midiáticas

O cordel, desde o seu surgimento até a era tecnológica, tem sofrido reais modificações e adaptações assim como as culturas nas quais está também inserido. O modelo de editoração rústico – do qual se falará mais adiante, impresso em pequenas tipografias com papel de má qualidade; as suas capas, que quase sempre traziam uma xilogravura feita artesanalmente, ou clichês oriundos de "sobras" de editoras maiores; as pequenas maletas que se transformavam em banquetas, nas quais o cordelista armava seu "varal" de vendas e anunciava suas histórias transformaram-se para acompanhar as demandas do seu público[19].

Hoje, encontramos cordéis nas bancas de jornal, livrarias, mercados de artesanato e, sobretudo, no meio digital. Por exemplo, se digitada no buscador *Google*[20] a palavra "cordel", obtém-se aproximadamente um milhão, novecentos e setenta mil resultados (1.970.000); se digitada a expressão "literatura de cordel", este resultado passa para um milhão, duzentos e dez mil resultados (1.210.000)[21]. Entretanto, não se pretende dizer que todos os resultados dizem respeito às obras cordelíticas publicadas no meio digital. Contudo, quando se digita "cordel" ou "literatura de cordel", é evidenciada a presença desse gênero no "mundo" virtual através de obras escritas exclusivamente para este suporte; *sites* especializados, *blogs,* artigos, dissertações, teses, coleções de folhetos *online*, grupos de estudo etc.

Isto mostra que este tipo de produção literária é tão dinâmico quanto os demais oficialmente reconhecidos pelo cânone. Desta forma, se faz urgente uma discussão acerca dos "ciclos temáticos", termo tão requerido e debatido pela crítica ao longo do século XX. Em estudo anterior (ASSIS NETO, 2011), já se questionou o termo "ciclos temáticos", sendo substituído por "esferas temáticas"[22]. Este conceito

[19] Não se descarta a ideia de que alguns cordelistas e/ou folheteiros ainda conservem o modo tradicional de produção e venda das obras.

[20] Elege-se o buscador por ser o mais popular no meio digital nos anos de produção desde trabalho: 2012; 2013; 2014.

[21] A busca pela palavra "cordel", bem como a expressão "literatura de cordel" foi feita no dia 15/06/2012. Este número pode ser alterado se o leitor refizer a busca no momento de sua leitura.

[22] "A literatura de cordel é comumente dividida pelos que a estudam em "ciclos temáticos". Contudo, preferimos a denominação *esferas temáticas,* uma vez que a expressão "ciclo" encerra uma ideia de

concatena-se com o pensamento de Menezes (2007), quando pensa a proposta de uma classificação das obras cordelistas por círculos[23] como problemática e, por vezes, inútil:

> Recuso-me, portanto, a aceitar o círculo fechado de tais querelas mais ou menos inúteis e infecundas, buscando introduzir outra perspectiva analítica, muito embora ainda sugestiva, de feição nitidamente histórica com desenvolvimento das pesquisas (MENEZES, 2007, p. 80).

O autor, assim como o fez em trabalho anterior (ASSIS NETO, 2011), descarta a possibilidade de existência de círculos dentro desta literatura. Os cordéis não podem ser tratados como os "ciclos da borracha, cana-de-açúcar, cacau ou café" em nosso país[24], posto que se modificou não só seu veículo e espaços de produção, mas também seus temas e motes. No entanto, os dois autores veem a necessidade de classificação das obras a fim de se empreender um estudo analítico eficiente. Os "ciclos" mais frequentes nas análises de folcloristas e críticos literários desde o século XIX podem ser vistos na descrição de Barros (1977, p. 06):

> 1) Ciclo heroico, trágico e épico; 2) Ciclo fantástico e do maravilhoso; 3) Ciclo religioso e de moralidades; 4) Ciclo cômico, satírico e picaresco; 5) Ciclo histórico e circunstancial; 6) Ciclo de amor e de fidelidade; 7) Ciclos erótico e obsceno; 8) Ciclo político e social; 9) Ciclo pelejas e desafios".

É mister salientar que não estamos desqualificando os estudos empreendidos pelos folcloristas e críticos do passado, posto que não constituíram pesquisas

---

algo acabado, fechado, uma ideia circunferencial que após ser fechada nada mais por ser incluído em seu traço. Preferimos pensar o universo do cordel como repleto de "esferas temáticas" que se tocam (como as dobras), se dividem-se, se fundem e se multiplicam. Este universo é, relativamente, infinito para cada apreciador, estudioso ou consumidor dos cordéis. Proporcionando-nos um cenário fecundo para a apreciação da pesquisa" (ASSIS, NETO, 2011, p. 26-27).

[23] Menezes (2007) utiliza o termo "círculo" para as classificações cordelísticas. Entretanto, vê-se que este tipo de classificação é encontrado com mais abrangência como "ciclos". Sabe-se da diferença entre os termos, no entanto, seja como círculo, ou ciclos, essas definições temáticas apresentam falhas e não abarcam a diversidade de temas versados pelo cordel.

[24] Entende-se que os exemplos citados (ciclos da borracha, cana-de-açúcar, cacau e café) e que a palavra ciclo podem encerrar um significado de renovação, conservando em suas estruturas o que lhe determina. Assim também acontece com o cordel quando selado nesta classificação. Pode-se ter novamente o ciclo político, principalmente em tempos de eleição. Contudo, não há uma renovação efetiva; a poesia continuará versando sobre feitos de candidatos, sua biografia, seus desmandos etc.

levianas. Todavia, apontam-se dentre essas classificações as falhas e lacunas deixadas por eles. Estas classificações são deveras problemáticas por não considerarem o "hibridismo" temático que pode ocorrer dentro de uma mesma obra. Em quais dos ciclos acima descritos se enquadraria, por exemplo, o folheto *O padre que virou mulher* (MENEZES, 1988)? No ciclo religioso, cômico, satírico ou erótico e obsceno? Como classificar um folheto escrito majoritariamente em primeira pessoa que conta a saga de um padre até sua "mudança de sexo"?

A princípio, esta obra poderia ser caracterizada como sendo religiosa. No entanto, observa-se que não se trata a religiosidade no que é versado, apresentando-se uma possibilidade sociocultural de subjetivação do sujeito através da cirurgia de transgenitalização. O viés cômico satírico é apresentado não pela situação da "troca de sexo" do padre, mas pelas desventuras e "aperreios" pelos quais passa por se vestir com *lingeries* por baixo da batina. Já o caráter erótico e obsceno estaria muito mais ligado a um juízo de valor do que propriamente a uma análise linguística ou semântica do texto, pois o folheto não apresenta termos de baixo calão nem tem ou aparenta ter o intuito da excitação erótica de quem o lê, haja vista não se caracterizar como um texto pornográfico. Sendo assim, além dos aspectos formais inscritos nas obras, está também envolvido nessas classificações o juízo de valor de quem o faz. Tendo em vista o hibridismo temático presente nos cordéis, julga-se pertinente o uso do termo "esfera temática".

Mas, os exemplos temáticos apresentados acima ainda são parcos e de pouca substância, tendo em vista o *corpus* catalogado para esta pesquisa, já que um recorte que abrange pouco mais de um século apresentou 28 (vinte e oito) obras que enredam personagens que não pactuam, quanto às performances sexuais, da heteronormatividade, não tendo um lugar marcado dentro destas esferas temáticas. Quando muito, os cordéis desta natureza seriam classificados sob o crivo de uma esfera menor, mais baixa ou da esfera do "risível". Diferentemente da personagem que reproduz, reafirma e reforça o sistema machista, sexista e heteronormativo, principalmente nordestino, como pode ser visto em Suassuna (1971, p. 70-71):

> O velho Melchiades ensinou-nos, ainda, que, entre os romances versados, havia sete tipos principais: os romances de amor; os de safadeza e putaria; os cangaceiros e cavalarianos; os de exemplo; os de espertezas, estradeirices e quengadas; os de jornaleiros; e os da profecia e assombração [...] Um dos tipos que eu mais apreciava

> eram os de safadeza, subdivididos em dois grupos, os de putaria e os de quengadas e estradeirices.

A personagem de Suassuna (1971) se interessa pelos romances de “safadeza”, de “quengadas” que, mesmo sendo marginais, eram os preferidos pelo público mais jovem (masculino), talvez pelo seu teor eminentemente erótico. E, na falta de material do tipo na região, no início do século, talvez (no caso das quengadas) pelas personagens reafirmarem o ideal masculino reproduzido na época, do homem viril e astuto, capaz de “dar conta” de mais de uma mulher, mantendo esta relação (para as duas ou mais mulheres) na clandestinidade. No entanto, nenhuma menção é feita àqueles que não reproduzem a lógica binária comportamental heteronormativa. Onde estão estes cordéis dentro da história do cordel nordestino, já que tantos ciclos foram descritos por diversos pesquisadores? As palavras de Menezes (2007) podem indicar alguma resposta:

> Além do mais, todas as tentativas de classificação por ciclos temáticos [...] jamais chegaram a abarcar seu *corpus* inteiro, mas apenas o acervo que cada autor logrou coletar ou examinar, não indo, em geral, além de algumas centenas de folhetos; o que, reconhecemos, é muito pouco diante das exigências da tarefa e constitui assim muito mais um viés introduzido pelas preferências do pesquisador (MENEZES, 2007, p. 85).

Para o levantamento do *corpus* desta pesquisa, como apontado na introdução, foram revisados 35.094 (trinta e cinco mil e noventa e quatro) títulos de cordéis, dos quais 28 (vinte e oito) foram selecionados. Resgata-se essa informação para atestar o que Menezes (2007) aponta. Os recortes feitos pelos pesquisadores que elaboraram os “ciclos” não ultrapassaram algumas centenas de títulos, enquanto o universo dessa poesia se estende vastamente por todas as regiões de nosso país, não somente no Nordeste, deixando assim o viés das pesquisas que se apresentaram elegerem tais ciclos, desfazendo a ideia de que esses “ciclos” sugiram naturalmente influenciados pelo momento histórico preciso no qual as obras foram escritas. Segundo Menezes (2007, p. 87),

> [...] atravessa todas essas classificações significativa dose de ‘a-historicidade’, já que pressupõem a Narrativa Popular em Verso como *corpus* acabado e fixo, portanto, sem um desenvolvimento

> temporal expressivo decorrente de mutações socioculturais abrangentes de transformações sofridas por seus grupos criadores e consumidores.

A proposição do autor revela o caráter transitório da literatura de cordel, a impossibilidade de encerrá-la em um ciclo datado e fechado. Posto que a sociedade se modifique, avança cultural e cientificamente, o que implica a reformulação de conceitos e valores que, quando transpostos para a escrita, adquirem outra feição, porque em outro momento se comparados aos cordéis de antes. Como alocar em um ciclo cordéis que tratam, por exemplo, de personagens que fizeram a cirurgia de transgenitalização, se até meados dos anos 1950 este era um procedimento experimental e incomum no nosso país? A verificação das obras de nosso *corpus* também pode funcionar para sanar a "invisibilidade" crítica de cordéis que apresentam personagem que dinamizam performances *queer*.

Desta maneira, concorda-se parcialmente com Menezes (2007) sobre as querelas da classificação das narrativas populares em ciclos pela fragilidade dos métodos adotados e a sua finalidade puramente descritiva ser inútil para o entendimento da relevância dessas produções na região Nordeste (ou em qualquer outra). Contudo, a pesquisa não se propõe a trabalhar as classificações em ciclos – ou, como já se apontou, em esferas temáticas – mas ressaltar que as análises objetivas desta tese não escapam a certa classificação temática uma vez que, na coleta do *corpus*, esta foi uma ferramenta útil.

Outrossim, ao se entender que o *corpus* apresentado por esta pesquisa é urgente não à classificação, mas aos apontamentos de exclusão do universo cordelístico catalogado, da revista crítica e teórica feita ao longo de todo o século XX, alguns por sua temática ser visivelmente nova (fins do século passado e início deste) e outros por não atingirem o interesse dos pesquisadores, não serem entendidos por eles como obras de relevância artística que merecesse uma análise acurada, a exemplo de alguns títulos que foram selecionados para este estudo que poderiam, talvez por preconceito, não alimentar a curiosidade de outros pesquisadores, como no caso do *Horóscopo da bichas* (MACHADO, 1977), sendo compreendido apenas como uma obra que trata de chacota, piada ou pilhéria, cujo único propósito seria o apelo comercial.

As sociedades contemporâneas, como se vê, são detentoras de artefatos culturais (materiais ou não) que estão em constante movimento de adaptação, no

caso deste estudo, o cordel. Tratou-se do cordel até este momento como uma manifestação cultural tentando desmistificá-los em relação à sua origem e desfazer alguns equívocos teóricos cometidos ao logo de toda a sua história crítica. No entanto, até o presente momento, o cordel não foi posto em evidência como um produto comercial, um bem cultural que tem valor (preço), público consumidor e demanda de estratégias de venda.

Assim como qualquer outro produto, ele também se adaptou às mudanças sociais a fim de se tornar "vendável", conquistando novos mercados consumidores. Todavia, as estratégias utilizadas pelo cordelista para manter o seu produto em circulação não são similares àquelas comuns a produtos consumidos pela sociedade globalizada, uma vez que sua obra sempre foi posta à margem da cultura hegemônica e essa busca por novos mercados é vista por Maciel (2011, p. 01) como "[...] um momento em que as expressões culturais dos grupos marginalizados configuram práticas de resistência e cidadania em meio à sociedade globalizada".

Pelos processos utilizados por folheteiros ou pelos autores que produzem ou produzem e vendem seus folhetos, pode-se dizer que há um investimento em novas práticas de *marketing* ou abandono das antigas. Os poetas, na resistência de sua poesia, assim como os vendedores, recorreram ao meio digital para a comercialização dos cordéis[25], pois atualmente pode-se fazer pedidos de coleções em sites especializados. Assim, também se modifica o olhar do autor sobre a sociedade. Antes de tudo, o cordelista é um observador do seu tempo, um crítico de sua sociedade que tenta agregar o novo ao antigo, relação exemplificada respectivamente entre os temas e as normas poéticas. Visto sob este prisma, o cordelista articula um trabalho de hibridização. Como afirma Canclini (2011, p. 39),

> [...] é interessante tratar a *hibridização* como um termo de tradução entre mestiçagem, sincretismo, fusão e os outros vocábulos empregados para misturar misturas particulares. Talvez a questão decisiva não seja estabelecer qual destes conceitos abrange mais e é mais fecundo, mas, sim, como continuar a construir princípios teóricos e procedimentos metodológicos que nos ajudem a tornar este mundo mais traduzível, ou seja, convivível em meio as suas diferenças, e aceitar o que cada um ganha e está perdendo ao hibridizar-se.

[25] O poeta e xilogravurista J. Borges mantém um site no qual vende suas xilogravuras e cordéis: <http://memorialjborges.arteblog.com.br/>. Acesso em: 20 jun. 2014.

Em um mundo que já é globalizado, onde as mídias se cruzam, as tecnologias estão cada vez mais acessíveis; com a informação em tempo real os avanços científicos são alcançados com maior rapidez, o poeta de cordel tem um duplo trabalho de tradução. O artista tenta fazer com que sejam "convivíveis" o velho e o novo. Traduz para o seu público usual as "novidades" das tecnologias, da política, dos fatos sociais, através dos "cordéis notícia"[26] (ASSIS NETO, 2011), ao passo que também divulga as tradições e histórias que fazem parte do cancioneiro popular para o público jovem, um novo mercado. O cordel também vence as páginas e seus folhetos, estampando camisetas, canecas, chapéus etc. Para Benjamin (2004), este é um processo de refuncionalização. Segundo o autor,

> [...] na sociedade capitalista e globalizada as manifestações vão pouco a pouco se coisificando. Isso quer dizer que, a cultura popular vai adequando suas manifestações de modo a tornarem-se produtos comercializáveis, e os agentes dessa produção se inserem na dinâmica da sociedade (BENJAMIN, 2004, p. 90).

Benjamim (2004) parece desconsiderar que qualquer produto torna-se vendável pelo *marketing* que se faz dele. Suas colocações supõem uma perda de valor da cultura popular ao se adaptar ao mercado de consumo capitalista. Para o caso específico do cordel, pede-se verificar um caminho inverso. Quando se compra uma camisa que carrega uma xilogravura como estampa ou a capa de um cordel, está-se fazendo "propaganda" daquele material cultural. Isto pode aguçar a curiosidade de um terceiro em saber de onde vem "aquilo". O cordel é, sim, uma manifestação artística de poesia criativa e bem elaborada, mesmo quando preservando a oralidade em seus versos, conforme foi apontado durante todo o discurso desta sessão.

Mas, além disso, o cordel é o sustento dos poetas. Foi a principal fonte de renda de vários "folheteiros"[27], propiciou centenas de empregos em tipografias e

[26] Para uma melhor definição do "cordel-notícia": "O cordel-notícia, como denominamos, seria uma espécie de jornal popular. Utilizamos o termo cordel-noticia por percebermos, durante o processo de pesquisa, uma seleção de cordéis que se dedicava à recontextualização de fatos narrados nas mídias convencionais" (ASSIS NETO, 2011, p.36).

[27] Embora se tenha convencionado tratar nosso objeto pelo termo "cordel", os que apenas o comercializavam eram chamados de "folheteiros". O termo cordelista se restringiria apenas àqueles que compunham as obras.

editoras. Além disso, é uma manifestação cultural, sim, mas também é um produto. Será que combater a diversificação do cordel em outros produtos, a tentativa de massificação de sua produção e divulgação não seria uma tentativa de preservação ufanista em defesa de “raízes” romantizadas que já não existem, ou estão distantes do próprio tempo de produção dos cordéis atualmente? Os cordéis mudaram, modificaram-se junto com a sociedade, seus temas foram atualizados, sua forma de comercialização, de circulação e de consumo também, não se vendo nisso um processo danoso às obras, as quais têm plurais significados tanto para aqueles que leem/ouvem, quanto para aqueles que produzem.

Em muitos pontos desta seção, falou-se em Literatura de Cordel, com “L” maiúsculo. Entretanto, é preciso dizer que, mesmo com todos os estudos apontados e todas as considerações feitas durante mais de cem anos de história, esta expressão cultural de nosso país nem seus autores fazem parte do Cânone Literário. Como aponta Luciano (2012, p. 33),

> nenhum dos nossos reconhecidos estudiosos reserva-lhe lugar em suas obras principais. Sabendo-se que Leandro Gomes de Barros foi o primeiro a publicar seus folhetos e editá-los sistematicamente, não lhe é devida nenhuma citação em *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*, de Antônio Cândido, nem em *A literatura brasileira,* de José Aderaldo Castelo, tampouco na *História Concisa da Literatura,* de Alfredo Bosi. Dá-se o mesmo em Ronald Carvalho, Nelson Werneck Sodré e José Veríssimo.

As elites econômicas e intelectuais responsáveis por incluir ou excluir obras e autores do Cânone Literário Brasileiro sempre preferiram tratar o cordel como “literatura menor”, “para-literatura” e/ou folclore. Tendo em vista que o cordel não fazia[28] parte da produção intelectual da elite burguesa brasileira, seu público consumidor era uma classe “invisível” dentro das castas de produção do saber.

> Em todas as sociedades, porém, temos sempre elementos dominadores e dominados, elite e povo, nobres e plebeus. Como consequência, uma visão frequentemente diferente a respeito das mesmas coisas (LUYTEN, 1984, p. 08).

[28] Utiliza-se o termo no passado posto que, na atualidade, acadêmicos (alunos e professores) são autores de cordéis. Intelectuais como Bráulio Tavares são expoentes na luta pela inserção das tradições orais e da escrita popular como artefatos reconhecidos dentro das literaturas.

Pelo que apontam Luciano (2012) e Luyten (1984), justifica-se neste estudo o emprego da Literatura de Cordel com letras maiúsculas. É certo que eles não compõem os manuais de literatura erudita ou do Cânone Literário Brasileiro. Talvez para isto fosse necessária ainda uma série de trabalhos e debates. No entanto, opta-se pelo uso da grafia Literatura de Cordel (com iniciais maiúsculas) na tentativa de desestabilizar o já dito sobre ela, prevendo a inserção desse tipo de literatura no círculo canônico ou para subverter mesmo a sua ordem de classificação dentro da crítica literária.

Observe-se o que Cândido fala sobre a formação de um sistema literário:

> A existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes de seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns aos outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contato entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas de realidade (2009, p. 25).

Percebe-se na fala do crítico pontos relevantes para a “formação de um sistema literário”. “A existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes de seu papel”: é latente que a rede de cordelistas existiu/existe, não só no Nordeste como em todo o país, produziram/produzem sua poesia conscientemente, sabendo que suas obras são agentes de sociabilidade, entretenimento, informação e crítica. “Um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive”: o público consumidor dos cordéis foi/é vasto e plural, abrangendo desde a gente do povo até as classes letradas, atualmente. “Um mecanismo transmissor”: os poetas vêm utilizando diversas formas de veiculação de sua poesia, desde os folheteiros nas feiras livres até a internet, por meio de *sites* e *blogs*, nos quais há a oportunidade de interação humana na venda e no consumo desta literatura.

Sendo assim, o mesmo autor diz que a combinação destes três elementos fomenta a comunicação inter-humana, sendo alguns dos constituintes da literatura. É certo que esta tese não pretende problematizar a questão do pertencimento ou não reconhecimento do cordel como Literatura por parte da crítica, mas faz-se

necessário dizer que, em todo o texto, far-se-ão referências às produções cordelísticas como Literatura de Cordel, conferindo o prestígio que é negado a este tipo de produção.

O cordel é uma literatura viva cujo público leitor insiste em consumi-lo, fazendo com que o cordelista o siga no seu "gosto", nas imagens requisitadas, nas brincadeiras do momento, nos preconceitos aventados. Ele acompanha a transformação do pensamento, dos conceitos e valores do seu tempo, ficando atento aos modos de produzir, de forma que o cordel sempre esteja atualizado com as mudanças pelas quais a sociedade passa. Porém, isso não desfaz as imagens já revistas do cordel como artefato artístico, haja vista ser preciso que o engenho entre em cena para perceber as sutilezas das demandas de quem o consome, adequando-as à linguagem poética, ao mundo do ficcional que brinca com o real.

1.4 Estratégias "cordelísticas": o título em questão

Em pesquisas como as de Abreu (1993) e Galvão (2001), constatou-se que o cordel manteve uma relação estreita com os processos de aprendizagem da língua em nosso país. Foi, sobretudo, meio de contato do leitor/ouvinte com o mundo letrado, principalmente pela sua "informalidade" nos modos de circulação e consumo.

> Dadas as condições do desenvolvimento histórico do nosso país, a leitura enquanto atividade de fazer e atualização, sempre se restringiu a uma minoria de indivíduos que teve acesso à educação e, portanto, ao livro. A grande massa da população, sem condições para estudar, sempre aderiu aos meios diretos de comunicação, que não exigem educação formal para sua recepção (SILVA, 1996, p. 37).

O cordel pode ser referenciado como um desses "meios diretos de comunicação", pois era nas feiras, nas esquinas, nos terreiros, nos locais de trabalho onde ele era lido e ouvido[29] (GALVÃO, 2001). Não se pretende diminuir

[29] Não se pretende dizer, pois, que o leitor/ouvinte do cordel fosse alguém que apenas assimilava o que fosse lido e/ou dito, sem nenhum trabalho de reflexão e interpretação, nem que este tipo de literatura seja simplista a ponto de subestimar seu leitor/ouvinte. Pois se entende que não só os "iniciados" no mundo das letras tenham a competência de interpretar o que é dito ou omitido nas nuances do texto literário expresso em versos de cordel.

esta poesia, afirmando sua informalidade quanto à divulgação, consumo e contato com o público. Pelo contrário, isto reforça a ideia que vem se defendendo sobre a importância do cordel para o povo brasileiro, sobretudo o nordestino.

O cordel sempre foi "cantado", declamado nas feiras, praças e outros centros públicos. O folheteiro, autor ou não[30], anunciava em voz alta o título da obra que iria ser lida, chamando a atenção daqueles que ali já esperavam ou daqueles que passavam pelo local. Em seguida, começava a declamar os versos sem, no entanto, terminar o enredo, que era interrompido próximo ao clímax, fazendo com que a curiosidade do leitor/ouvinte aumentasse e este adquirisse o cordel para ser lido em casa ou para que lessem para ele (geralmente um filho escolarizado, esposa ou vizinho); desta forma, despertando o interesse pelo enredo (GALVÃO, 2001) e motivando a leitura.

Entretanto, o título da obra carregava/carrega um mundo de significados muito caro a este tipo de produção. Do ponto de vista comercial, é ele quem "chama" o leitor, uma vez que o folheteiro não empreendia o mesmo trabalho de leitura de todas as obras que comercializava – apenas daquelas que eram "novidade" ou que julgasse agradar a maioria do público presente. Por outro lado, aqueles cordéis que permaneciam à vista com seus títulos e capas também despertavam o interesse do público[31].

Este interesse pelas obras, a partir de seu título, pode ser referenciado ao que Jauss (1991) chama de "horizonte de expectativas", que determina a relação do leitor com a obra literária através da sua recepção. A novidade apresentada pelo texto literário dialoga com a experiência do leitor, pois a obra cria expectativas, aguça sua herança de saberes e vivências e o conduz a determinada postura de interesse que beira o emocional. Segundo Jauss (1991, p. 28),

> o caso ideal para a objetivação de tais sistemas histórico-literários de referência é o daquelas obras que, primeiramente, graças a uma convenção do gênero, do estilo ou de forma, evocam propositalmente um marcado horizonte de expectativas em seus

[30] Alguns dos folheteiros, as pessoas que comercializavam os cordéis, muitas vezes, também vendiam suas próprias obras, bem como a de outros.

[31] É importante frisar que não haverá um profundo trabalho guiado sob a Estética da Recepção, embora esta seja requerida em alguns momentos. Todavia, o trabalho feito nesta seção tomará como norte o horizonte de expectativas a partir do filtro que habita na região do inconsciente coletivo brasileiro e nordestino.

> leitores para, depois, destruí-lo passo a passo – procedimento que pode servir apenas a um procedimento crítico, mas produzir ele próprio efeitos poéticos.

O horizonte de “expectativas” apontado por Jauss (1991) é percebido pelos cordelistas na elaboração da linguagem, na seleção de seus enredos etc. Eles trabalham visando à aceitação de sua obra e o público ao qual irá atingir de maneira intuitiva. O trabalho com os títulos das obras também atende a um contexto histórico-literário que vai incidir decisivamente na escolha das palavras e expressões utilizadas para – em primeira mão, assim como uma chamada jornalística – prender a atenção do leitor ou provocá-lo. Neste momento, o interesse desta seção voltar-se-á para a verificação e análise dessas escolhas linguísticas presentes nos títulos dos cordéis.

Para tanto, dividiram-se os 28 (vinte e oito) títulos em dois grupos: o primeiro, contendo 9 (nove) títulos, parte das primeiras décadas do século XX até o ano de 1979; o segundo, composto de 19 (dezenove) títulos, segue de 1980 a 2009. Contudo, como apontado na introdução, sete cordéis não puderam ser datados com precisão. Entretanto, incluíram-se essas obras nesses dois grupos pela observação empirista de alguns aspectos que serão explicitados nas análises de seus títulos.

Constatou-se que, em todos os títulos analisados, seja de um grupo ou de outro, as palavras e expressões escolhidas são de fácil reconhecimento popular, representando personagens e situações inteligíveis, ainda que, muitas vezes, fossem recebidas pelo público como fictícias. Culler ressalta que

> A literatura não apenas faz da identidade um tema; ela desenha um papel significativo na construção da identidade dos leitores. O valor da literatura há muito tempo foi vinculado às experiências vicárias dos leitores possibilitando-lhes como estar em situações específicas e desse modo conseguir a disposição para agir e sentir de certas maneiras. As obras literárias encorajam a identificação com personagens, mostrando as coisas do seu ponto de vista (1999, p. 110).

Desta forma, cada cordelista tem consciência do tempo e de seu público. Por isso, dividimos os títulos em dois grupos, uma vez que a “identificação” da qual fala Culler (1999) cambia com o passar das décadas assim como a linguagem que não é fixa nem cristalizada.

No primeiro grupo, tem-se: 1. *A devassidão do mundo* (ZÊNIO & RIBEIRO, s/d); 2. *A empregada era macho* (SANTOS, s/d); 3. *A mulher que virou homem no Sertão da Paraíba e casou-se* (SILVA, 1970); 4. *As modas escandalosas de hoje em dia* (CAVALCANTE, s/d); 5. *História da moça homem* (ATHAYDE, s/d); 6. *Horóscopo das bichas* (MACHADO, 1977); 7. *O casamento do rapaz macho e fêmia com a moça fêmia e macho* (ROMEU, s/d); 8. *O rapaz que deixou de ser donzelo no bordel* (MACHADO, s/d); 9. *O vaqueiro que virou mulher e deu a luz* (D'ALMEIDA FILHO, s/d).

Observa-se que os títulos de 1 e 4[32] apontam para uma temática moralista e até doutrinária, percebida nos vocábulos/expressões "devassidão" e "modas escandalosas", respectivamente. O *Dicionário Erótico da Língua Portuguesa* registra para devassidão: "Libertinagem, licenciosidade; depravação de costumes" (ALMEIDA, 1980, p. 48). Para a expressão "modas escandalosas", encontram-se duas definições. A primeira, para o substantivo "escândalo" e a segunda para o adjetivo "escandaloso": "que aberra a moral, do decoro, das regras da conveniência social" (ALMEIDA, 1980, p.106); "que produz escândalo; que incita a pecar" (ALMEIDA, 1980, p.106). Seja em forma de substantivo ou adjetivo, esses vocábulos/expressões remetem o leitor ao universo do "proibido", do "condenável", do "pecado", ou seja, apontam para práticas que – dentro de uma sociedade pudica, ou falsamente pudica – não deveriam ser mencionados. Daí advém um dos condicionantes para o interesse e/ou curiosidade do público.

Nestes dois títulos, a perspicácia dos autores é visível por meio da generalização que os dois vocábulos/expressões conotam. O leitor pode inferir sobre o conteúdo das obras, tendo em vista o que seria a "devassidão" e "as modas escandalosas" na década de 1970[33], principalmente para aqueles de mais idade ou puritanos, que, talvez, apreciassem ver/ler impressos em forma poética o modo como os jovens se vestiam, as músicas que apreciavam, a maneira como performatizavam seu gênero etc., práticas que eles próprios censuravam

[32] *A devassidão do mundo* (ZÊNIO & RIBEIRO, s/d); *As modas escandalosas de hoje em dia* (CAVALCANTE, s/d).

[33] Atribui-se à década de 1970 como possível período de publicação das duas obras: no caso de *A devassidão do mundo* (ZÊNIO & RIBEIRO s/d), encontra-se uma menção à música *Severina Xique Xique,* de Genival Lacerda, gravada e lançada em 1975; já em *As modas escandalosas de hoje em dia* (CAVALCANTE, s/d) percebe-se, na última folha do cordel, os cumprimentos pelos 30 anos da fundação do Centro de Cultura de Piracicaba, em 30 de maio de 1975.

cotidianamente, apreendendo nisto um “reforço” dos seus ideais, algum tipo de justificativa para a censura.

Mas também, ao contrário, o próprio “devasso” poderia se interessar pela leitura deste cordel por querer ver como suas práticas são percebidas pelos poetas e como estão sendo registradas em forma de poesia ou ainda por curiosidade de verificar se seu comportamento e/ou práticas estão enquadradas na insígnia do desvio. Isto, de certa forma, pode ser entendido como uma maneira de reafirmar o caráter revolucionário, de não conformação com os padrões sociais da época. Esta relação que o leitor mantém com o texto, segundo Iser (1983), por ser uma modalidade de comunicação, propicia uma estrutura apelativa que converte o leitor em peça-chave para a aceitação da obra. Ou ainda, como aponta Jauss (1983, p. 307),

> o texto poético se torna compreensível na sua função estética apenas no momento em que as estruturas poéticas, reconhecidas como características no objeto estético acabado são retransportadas a partir da objetivação da descrição, para o processo de experiência com o texto, a qual permite ao leitor participar da gênese do objeto estético.

Os autores dos títulos 1 e 4 não esperam o contato e a interação que Jauss (1983) preconiza para que o leitor perceba e interaja com suas obras. Eles têm pouco tempo, o trânsito de pessoas é fluente, os cordelistas tomam seu público leitor/ouvinte como o que de fato são: reais, cujas experiências e conhecimentos prévios são considerados na escolha lexical de seus títulos, fazendo com que os vocábulos/expressões “devassidão” e “modas escandalosas”, mesmo que generalistas, sejam apreendidos com familiaridade pelo seu público.

Nos títulos 3 e 9[34], o enredo é apresentado principalmente pelo verbo “virar”[35]. Este verbo está associado aos deslizamentos e instabilidades a respeito das performances das personagens a serem apresentadas. Para Bechara (2011), “Virar” – entre tantas designações – pode indicar: “Mudar(-se) (alguém ou alguma coisa) de

[34] Atribui-se à década de 1970 esta obra devido à mesma conter, em sua contracapa, o contato telefônico da editora carioca Prelúdio, apresentando apenas 6 dígitos. Para saber mais: <http://www.mc.gov.br/o-ministerio/historico/historia-da-telefonia>. Acesso em: 10 jun. 2014.

[35] *A mulher que virou homem no Sertão da Paraíba e casou-se* (SILVA, 1960); *O vaqueiro que virou mulher e deu a luz* (D’ALMEIDA FILHO s/d).

lado, de direção, de posição [...]; pôr em direção oposta à anterior [...]; transformar-se em alguma coisa diferente[...]" (BECHARA, 2011, p. 1.294).

Sendo assim, ao apontar nos seus títulos o vocábulo, os cordelistas deixam claro que o enredo tratará de reviravoltas no campo da sexualidade, atribuindo-se a própria existência do sujeito que "transforma-se" em algo "diferente": uma mulher que **vira** homem e um vaqueiro que **vira** mulher, respectivamente. Contudo, mesmo apontando para possíveis instabilidades das performances sexuais das personagens, ao utilizarem o verbo, os autores parecem encerrar este movimento de mudança dentro da lógica binária macho/fêmea; homem/mulher[36].

Outros vocábulos são singulares na composição dos títulos das duas obras. Entende-se que o autor do título 3, por estruturar a sua obra como um fato "noticioso", utiliza uma composição semelhante à de uma chamada jornalística, indicando o lugar onde o enredo se desenrola: no Sertão da Paraíba. Entretanto, citar o sertão desse estado, também pode suscitar a curiosidade e o interesse do público, uma vez que o estereótipo pejorativo em relação à suposta masculinidade da mulher paraibana vem sendo estereotipadamente articulado, desde 1950, com a gravação da música *Paraíba*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira[37].

Logo, a escolha por indicar o local no qual ocorre a história não foi mero recurso "inocente" do cordelista. Com isto, poderiam interessar-se pela obra tanto o público do estado, quanto de outros pela "fama" atribuída à mulher paraibana. Já em 9, D'Almeida Filho (s/d) faz uso de um jogo semântico contendo ideias antitéticas entre os vocábulos "vaqueiro" e "mulher" que, por serem tão contrários àquilo registrado no imaginário de muitas pessoas, causam a "inquietação" a ponto de poder levar o sujeito a adquirir o cordel. Os dois títulos (3 e 9) jogam com as imagens de gênero que o leitor tem internalizadas, propõem relações contrárias ao modelo da época que transgridem o padrão heteronormativo evocando novamente a curiosidade do leitor como elemento fundamental no ato da compra.

[36] Verificar-se-á que esta primeira impressão sobre o reforço das relações binárias, obtidas pela leitura dos títulos, irão diluir-se após a análise das duas obras no segundo capítulo.

[37] "De autoria da dupla Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira, *Paraíba* foi gravada pela primeira vez em 1950 por Emilinha Borba. Gonzagão, no entanto, só fez seu próprio registro deste clássico baião em março de 1952, lançado pela RCA Victor 80-0510-A, matriz S-093199." Disponível em: <www.luizgonzagadomundo.tumblr.com>. Acesso em: 29 jun. 2014.

Embora tratando de histórias bastante diferentes, nos títulos 2, 5 e 7[38], também é articulado um jogo semântico de antíteses que poderia despertar o interesse do público da época[39] acerca da historia destes cordéis. Este jogo é proposto pela relação intercalar dos gêneros masculino/feminino, macho/fêmea. Santos (s/d) atribui a condição de gênero de sua personagem já no título *A empregada era macho*. O trabalho doméstico foi desempenhado majoritariamente pelas mulheres durante todo o século passado. O termo "empregada" foi/é utilizado para designar uma dessas profissionais que atuam nos lares. Decerto que hoje existem homens que também desempenham esta função, mas ainda em número inexpressível, pelo menos de forma remunerada[40].

No entanto, imaginar uma "empregada macho", na década de 1970, era algo no mínimo estranho. O emprego desses "trocadilhos" no gênero das personagens a que se referem os termos em tela, assim como no título 5, causa um efeito de mistério, de algo a ser desvendado nas obras. Athayde (s/d) também se vale do mistério e da aproximação de termos antitéticos para inquietar o leitor sobre o destino de sua personagem, já que "moça homem", no período, poderia ser um sinônimo para lésbica, ou mulher de modos masculinizados talvez[41].

Já Romeu (s/d), no título 7, deixa bem claro do que versará seu poema, vez que as expressões "rapaz **macho e fêmia**" e "moça **fêmia e macho**" foram utilizadas largamente no interior do Nordeste, por décadas, para indicar o gay e/ou rapaz efeminado e a lésbica e/ou moça masculinizada, respectivamente[42]. A curiosa

---

[38] *A empregada era macho* (SANTOS, s/d); *História da moça homem* (ATHAYDE, s/d); *O casamento do rapaz macho e fêmia com a moça fêmia e macho* (ROMEU, s/d)

[39] Atribui-se à década de 1970, ou anterior a esta, as três obras. A de título 2, por apresentar o preço em sua capa (Cr$), indicando o período de publicação; a de título indicado pelo número 5, como apontado na introdução, representa a obra mais antiga do corpus, tendo em vista a biografia de seu autor; por fim, a obra indicada pelo sétimo título também nos remete, pelo menos, à década de 1970 pelos traços linguísticos, como arcaísmos, por exemplo.

[40] Fala-se "de forma remunerada" por ser cada vez mais comum o homem ajudar nas tarefas domésticas, antes delegadas exclusivamente a uma figura feminina, fosse a esposa, mãe ou empregada doméstica.

[41] Mesmo a expressão "moça homem" não tendo sido encontrada no *Dicionário Erótico da Língua Portuguesa* (ALMEIDA, 1980), tampouco no *Dicionário do palavrão e termos afins* (SOUTO MAIOR, 2010), levanta-se esta hipótese pelo conhecimento do povo, do senso comum dos mais antigos, que assimilam nesta expressão um desvio de "conduta", performance de gênero. Foi uma forma não dicionarizada, mas usada entre as pessoas de determinadas comunidades, assim como muitas outras expressões também usadas, mas não dicionarizadas.

[42] Mesmo caso discutido na nota anterior.

conjuntura que o título informa – além do jogo de ideias mantido pelas expressões – também é construída através do vocábulo “casamento”. Essa ideia de união era estranha ao público da época: como um “rapaz macho e fêmia” poderia se casar com uma “moça fêmia e macho”, se, *a priori,* seus objetos eróticos (no caso do rapaz, um homem, e da moça, uma mulher) eram “incompatíveis”? Esta poderia ser a possível pergunta que nortearia a decisão do leitor de continuar ou não a leitura da obra.

Porém, como se verá mais adiante, o cordelista desarma as ideias que se tem sobre a fixidez das identidades de gênero em sua obra. Entretanto, é por meio dessa ideia cristalizada para muitas pessoas que o cordelista “fisga” a atenção do público. Os títulos 2, 5 e 7 são organizados de maneira a falar daquilo que, muito veladamente, interessa às sociedades carregadas de pudor: questões sobre o sexo, a eroticidade e os supostos desvios de performance de gênero.

Os títulos 6 e 8[43] são composições do mesmo cordelista (Machado). Este é o autor que – dentre os selecionados para o primeiro bloco de análises – utiliza uma linguagem despida de metáforas e pudores na composição tanto dos seus títulos quanto dos seus enredos. No título 6, utiliza dois vocábulos de amplo conhecimento do público leitor: “horóscopo” e “bichas”. Para o primeiro, apresentamos a visão sobre o termo que é difundida em registros linguísticos: “Previsão sobre a vida de alguém, feita pelos astrólogos, a partir do exame da posição dos astros no instante de seu nascimento e do planeta sob cujo signo nasceu.” (BECHARA, 2011, p. 673).

Para o segundo, “Meretriz no Nordeste; pederasta no centro sul do país.” (ALMEIDA,1980, p. 43); “efeminado” (SOUTO MAIOR, 2010, p. 38). Está associado ao vocábulo “horóscopo” o caráter místico, alternando-se ao ceticismo. Não se nega também que essa modalidade discursiva foi/é apreciada principalmente pelo público feminino, dadas as condições de formação cultural da mulher ocidental[44]. A astrologia está em demasia associada ao gênero feminino, trazendo muitas vezes textos cuja linguagem é modalizada no feminino para informar suas previsões. É a

[43] *Horóscopo das bichas* (MACHADO, 1977) e *O rapaz que deixou de ser donzelo no bordel* (MACHADO, s/d). Atribui-se o oitavo título também à década de 1970 não só por serem compostos pelo mesmo autor, mas por serem muito parecidos em modelo editorial, as suas capas e xilogravuras, o tipo de papel utilizado e também o estado de conservação das duas obras.

[44] Nas sociedades ocidentais, desde o renascimento, o homem é orientado a acreditar nas ciências, na exatidão do pensamento científico, enquanto às mulheres – talvez por lhes ser negado qualquer direito ao conhecimento científico quase até o século XIX – foi atribuída a inclinação à crença naquilo que seria místico, transcendental, metafísico ou não provável cientificamente.

partir dessa relação que Machado (1977), através do seu título, começa a "brincadeira": imaginar como seria um "horóscopo" feito exclusivamente para as "bichas".

Pelos registros de Almeida (1980, p. 43) e Souto Maior (2010, p. 38), o vocábulo "bicha" não está apenas relacionado ao sujeito gay, mas ao gay efeminado, aquele que possuiria o sexo biológico masculino e performatizaria o gênero e práticas eróticas femininas. Logo, surge o questionamento para muitos leitores: as previsões seriam feitas para o sexo do sujeito ou para a sua "alma" feminina? O uso do vocábulo "bicha", pelo menos em 1977, já seria um indicativo de que a obra conteria uma linguagem licenciosa, talvez picante, agradando àqueles interessados em cordéis que versassem sobre assuntos demasiadamente libidinosos, tornando-se, assim, atrativo para um público específico[45].

Em seu outro título, *O rapaz que deixou de ser donzelo no bordel*, Machado (s/d) apoia-se em imagens familiares aos homens, principalmente nordestinos, nos vocábulos "donzelo" e "bordel". Para donzelo, têm-se as seguintes definições: "Rapaz casto, pudibundo[46], que não conhece[47] mulher" (ALMEIDA, 1980, p. 100); "diz-se do "rapazinho que ainda não tem relações sexuais" (SOUTO MAIOR, 2010, p.81). Para além das definições feitas por Almeida (1980) e Souto Maior (2010), este vocábulo, em alguns estados do Norte e Nordeste, era empregado também para designar rapazes efeminados, delicados, que não correspondiam aos parâmetros de "macho", muitas vezes articulado como insulto. Como se observa em Freyre (2003, p. 245),

> o folclore da nossa antiga zona de engenhos de cana e de fazendas de café quando se refere a rapaz donzelo é sempre em tom de debique: para levar o maricá ao ridículo. O que sempre se apreciou foi o menino que cedo estivesse metido com raparigas. Raparigueiro, como ainda hoje se diz.

[45] Diz-se público específico aqueles compradores de cordéis que fugiam da moral e dos bons costumes – ou mesmo que fizessem ataques a estes –, jovens do sexo masculino e/ou senhores casados, tendo em vista o sistema moral vigente da época. Entretanto, não se objetiva dizer que as mulheres – mesmo sendo consideradas "impróprias" tais leituras e muitas vezes sendo proibidas de comprarem elas mesmas as obras – não consumiam leituras desta natureza.

[46] Pudibundo: "Que tem pudor" (ALMEIDA, 1980, p. 205).

[47] "Conhecer", principalmente no nordeste do Brasil, mas não só nesta região, está também associado a ter ou não mantido relações sexuais. Neste caso específico, ter "conhecido mulher". Contudo, o mesmo verbo pode ser utilizado para uma moça que nunca "conheceu homem". "Conhecer" está para provar do sexo, ter mantido relações sexuais.

Logo, o vocábulo que no feminino (donzela) é sinal de virtude e honra, dentro do mundo masculinista nordestino e brasileiro foi/é tomado quase sempre pelo viés do perjúrio, do insulto. Machado (s/d) tem consciência disto. A escolha do termo não foi aleatória, já que no decorrer de sua obra ele validará com mais ênfase o que apontou Freyre (2003). Para o termo "bordel", registra-se: "Prostíbulo, alcoice[48]" (ALMEIDA, 1980, p. 21); "Prostíbulo, pensão de mulheres" (SOUTO MAIOR, 2010). Palavra amplamente proferida até as últimas décadas do século XX e lugares também bastante frequentados, o bordel carregava múltiplas funções: era ponto de encontro para conversas que não se podia ter em "bares de respeito"; ambiente onde eram fechados negócios avultosos, principalmente por usineiros e fazendeiros; onde a jogatina de baralho era permitida e, por fim, lugar no qual muitos adolescentes eram levados para "virarem homens".

Sendo assim, tem-se o bordel ou seu sinônimo mais utilizado no Nordeste, o "cabaré", como um ambiente de licenciosidade, não somente de promiscuidade: lugar de iniciação sexual, de fascínio pela liberdade de que os homens gozavam para se satisfazerem sexualmente com outras mulheres além daquelas que eram de seu domínio. Durante o século XX até as suas últimas décadas, os bordéis eram locais que fascinavam o público, que os frequentavam por ser um ambiente onde se podia "afrouxar" as conveniências sociais.

Para os que não frequentavam esses ambientes, construíam-se expectativas, fantasias, suposições que variavam a depender de quem imaginava. Provavelmente, as esposas dos frequentadores, ou aspirantes, idealizassem os bordéis de maneira bem diferente do que de fato eram talvez como lugares mais assemelhados às festas dionisíacas retratadas em livros e pinturas. Entretanto, até mesmo neste ambiente de licenciosidade, certas regras haviam de ser cumpridas[49]. Sendo assim, Machado (1977; s/d) elabora os títulos de seus cordéis por meio de vocábulos conhecidos do seu público alvo, despertando o que já foi pontuado anteriormente, a preocupação do cordelista quanto ao fato de o título de sua obra ser atraente, mexer

[48] Alcoice: "Lugar de exploração do meretrício" (ALMEIDA, 1980, p. 21).

[49] O site do autointitulado "Poeta nato, falido e combalido" Sidclay Dias traz algumas das regras a serem respeitadas em prostíbulos. Disponível em: <http://malditobuk.blogspot.com.br/2013/02/regras-de-cabares-utilidade-publica.html?zx=36dae31674fd2339>. Acesso em: 18 jul. 2014.

com o leitor de várias maneiras e atingir o maior número possível de leitores e ouvintes.

A análise do primeiro bloco de títulos, que parecem ser mais distantes da realidade vivida atualmente, leva-nos a perceber que não houve o abuso dos chamados “palavrões” ou expressões indecorosas costumeiramente vistas e articuladas no dia-a-dia nas últimas décadas. A hipótese levantada não é a de que os cordelistas fossem mais comedidos em sua linguagem antes da década de 1980, mas que a modalizavam tendo em vista seu público, a recepção que sua obra teria, o contexto cultural e social em que estavam inseridos e, por este fator, exigia-se tacitamente de quem escrevia, sobretudo cordel (que não fosse de “safadeza”), uma moderação linguística que pudesse refletir o “espírito” daquilo que se esperava das pessoas. Usar palavrão, neste sentido, poderia ser uma prova de incentivo aos usos da linguagem inadequados aos “bons costumes”. Nesse diapasão, Pereira (2009, p. 58) discute que

> o relacionamento entre texto e recepção propõe que se passe a entender que as interpretações são instáveis e mudam ao longo do tempo, podendo, então parar de provocar as reações que causaram anteriormente. As mudanças de valor atribuídas aos textos são, na maioria das vezes, consequências das ideologias de certa época e se tornam ultrapassadas a partir das mudanças também efetuadas na classe dos leitores [...].

Sendo assim, o uso de vocábulos que hoje parecem comedidos ou sutis para intitular as histórias ou os folhetos não faz dos cordelistas que publicaram suas obras antes de 1980 mais ou menos pudicos que os autores do segundo grupo. Nem o oposto seria verdadeiro. Vocábulos e expressões utilizadas por cordelistas desde a década de 1980 até o ano de 2009 não os fazem sujeitos desleixados linguisticamente ou menos comprometidos com a recepção de suas obras pelo público. Pelo contrário, o que será percebido é a adequação linguística para o público e para o momento histórico em que estavam sendo publicadas suas obras.

O segundo grupo é formado pelos títulos: 10. *A briga de um gay com mulher macho* (MONTEIRO, 2009); 11. *A gravidade da gravidez masculina* (SANTA MARIA, 1986); 12. *A mulher que gostava de tudo grande* (SANTOS s/d); 13. *A mulher que pariu da outra* (SANTOS, s/d); 14. *A revolta dos pretos, das putas, dos gays, dos pobres...* (MONTEIRO, 2005); 15. *Adão e Eva na sacanagem* (ROMEU, s/d); 16. *Corno bicha e sapatão é o assunto da ocassião* (BATISTA s/d); 17. *Corno bicha e*

sapatão os sacanas de hoje em dia (BORGES, 2003); 18. *Diário de um corno veado* (JOTAMARO, 1999); 19. *Memórias de um padre pecador* (SANTA HELENA, 1984); 20. *O brocoió e a Drag Queen* (ABAETÉ, s/d); 21. *O casamento do boiola* (BORGES, s/d); 22. *O garanhão que lascou-se com um travesti* (CAMPOS FILHO, s/d); 23. *O homem que virou mulher* (CAVALCANTE, s/d); 24. *O padre que virou mulher* (MENEZES, 1988); 25. *Um boiola bom de briga e a "beleza" de Aninha* (FIRMINO, s/d); 26. *Comeu e não pagou o traveco* (PINHEIRO, 2008); 27. *O cabra e as córneas do traveco* (SALES, 2009a); 28. *O romance da bicha cubana* (SALES, 2009b).

O cordel, como já apontado, fez/faz parte de uma literatura excluída da "liturgia literária" pregada pelos críticos elaboradores do cânone brasileiro sem, contudo, deixar de fazer parte da tradição oral/escrita do Brasil e, especialmente, da região Nordeste. Assim como assevera Martín-Barbero (2003, p. 148),

> há uma literatura que, ausente por inteiro das bibliotecas e livrarias de seu tempo, foi, contudo, a que tornou possível para classes populares o trânsito do oral ao escrito, e na qual se produz a transformação do folclórico em *popular.* [...] Literatura que inaugura uma outra função para a linguagem: a daqueles que, sem saber escrever, sabem contudo ler. Escritura, portanto, paradoxal, escritura com estrutura oral.

É fato que hoje não mais se encara o cordel como uma literatura menor, inapropriada para estar entre bibliotecas. No entanto, ainda são acervos e bibliotecas muito específicos que apresentam este tipo de literatura, limitando-se ao caráter folclórico ou exótico. Os títulos ora analisados indicam que a linguagem utilizada se destina ao povo, espelhando-se no imaginário popular, utilizam das imagens lá cristalizadas e reproduzidas.

O trabalho desempenhado pelos artistas visivelmente é feito para a circulação e não para o cárcere de uma prateleira ou lista catalográfica das "grandes obras". As análises que se fazem não visam a classificar este grupo de cordéis como pornográficos ou imorais, mas justamente desmistificar esta imagem. A exemplo da análise anterior, contou-se com os trabalhos de Almeida (1980) e Souto Maior (2010), que não pesquisaram termos ditos "chulos" plasmados na oralidade apenas, mas contextualizados em obras literárias e em reconhecidos dicionários da língua

portuguesa. O primeiro debruça-se sobre a tradição literária para justificar a pesquisa[50]:

> Nem todos os chamados autores naturalistas foram passados em revista, mas o que aparece dignifica a obra. Abordam verbetes, entre outros, Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Adelino Magalhães, Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rego, Câmara Cascudo, Vinícius de Morais, Masques Rebelo, Pedro Nava, Ariano Suassuna, Ruben Fonseca, André de Figueiredo, Geraldo Mourão [...] A pesquisa, entretanto, vem de mais longe, Gil Vicente, Bocage, Gregório de Matos, Bernardo Guimarães, Laurindo Rabelo, Raul Pompéia, etc. [...] Todos os invocados ajudam a espanejar o fingimento de linguagem que encobria a nudez da verdade" (ALMEIDA, 1980, p. 12).

Encontra-se um elemento na justificativa de Almeida (1980) a respeito de sua obra que norteia a análise deste segundo grupo: se os autores pesquisados por ele ajudaram a "espanejar o fingimento de linguagem que encobria a nudez", os cordelistas o fazem estabelecendo relações linguísticas e semânticas nos seus títulos de maneira quando não explícita, quase explícita, muitas vezes desafiando a ordem e conferindo visibilidade a comportamentos que *a priori* deveriam ser socialmente velados.

Inicia-se esta segunda etapa pelos títulos 15, 19 e 24[51]. Os três títulos são assim agrupados por anunciarem histórias figuradas por personagens que habitam o imaginário religioso cristão, os progenitores "Adão e Eva" e os supostos representantes de Deus na Terra: "padres". Nestes cordéis, veem-se operadas associações entre o sagrado e o profano, dois polos causadores de acirradas polêmicas, principalmente no interior de uma sociedade majoritariamente cristã e católica como a nordestina. Em contrapartida, também podem causar curiosidade e interesse.

[50] Souto Maior (2010) também fez um trabalho semelhante ao de Almeida (1980) no que diz respeito à devassa em obras representantes da tradição. Porém, não viu necessidade de justificar-se explicitamente sobre isto.

[51] *Adão e Eva na sacanagem* (ROMEU, s/d a); *Memórias de um padre pecador* (SANTA HELENA, 1984); *O padre que virou mulher* (MENEZES, 1988).

Em 15[52], o título sugere que Adão e Eva não carregam a pureza e a inocência relacionadas no texto bíblico – pelo menos até sua exclusão do Paraíso, que mesmo assim muitas vezes é interpretada pela "inocência" de Adão e pela "curiosidade" de Eva – pois aponta que até eles também "viviam" na sacanagem. Ao focar o vocábulo "sacanagem" presente no título deste cordel, o leitor pode ser conduzido a significados como os apontados pelos dois estudiosos nos quais se busca apoio sobre as questões relacionadas aos verbetes e seus significados, sobretudo os verbetes eróticos e pornográficos: "Libertinagem, devassidão" (ALMEIDA, 1980, p. 220); "ação própria de *sacana*, libidinagem, masturbação, deboche, malandragem" (SOUTO MAIOR, 2010, p.183).

Logo, percebe-se que o aspecto semântico do vocábulo empregado pelo cordelista se distancia das práticas morais defendidas pelos arautos da fé que se incrustam no imaginário popular religioso da cultura brasileira, especialmente da nordestina. Talvez essa inquietação causada pelo título levasse à aquisição do folheto e de sua leitura. Provavelmente, este não seria um cordel lido em voz alta em uma feira-livre nordestina, dadas as cenas de sexo explícito contracenadas por Adão e Eva contidas no enredo, beirando a pornografia, as quais serão analisadas mais adiante. Contudo, abre-se uma exceção para exemplificar:

Adão vendo Eva nua
Ficou todo embelezado
Ela tinha o seio empinado
Era linda como a Lua
Adão com a beleza sua
Ficou naquele momento
De pau duro cem por cento
E mais de perto quis vê-la
Seu desejo era comê-la
Diz o velho testamento
(ROMEU, s/d, p. 02).

Dificilmente, na década de 1980 ou até hoje, uma obra que contivesse uma cena que explicitamente desfizesse todo um ideário religioso de um povo seria lida em praça pública ou feira-livre. Isto porque, como comenta Zumthor (1993, p. 30),

[52] Atribui-se, pelo menos, a obra à segunda metade da década de 1980 pelo seu conteúdo e linguagem, posto que uma obra que traz figuras religiosas em cenas de sexos explícito seguramente não teria passado pelo crivo dos censores da Ditadura Militar. Contudo, não se exclui a possibilidade do exemplar analisado ser um "sobrevivente" da literatura clandestina da época.

> [...] as regras da performance – com efeito, regendo simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público – importam para a comunicação tanto ou ainda mais do que as regras textuais postas na obra na sequência de frases: destas elas engendram o contexto real e determinam finalmente o alcance.

Desse modo, a performance do locutor, seja o cordelista e/ou o folheteiro, tem influência decisiva na recepção da obra dentro do seu contexto de leitura, uma vez que a construção frasal, em certos casos, fica em segundo plano porque, na leitura de um título ou de uma estrofe, o leitor/ouvinte irremediavelmente se fixará nos vocábulos ou expressões que mais lhe interessam ou reconhecem com mais familiaridade.

Nos títulos 19 e 24, o conflito talvez seja menor – e diz-se talvez por levar em consideração, ainda, alguns extremistas católicos – por apresentar padres como personagens de seus enredos. Diferentemente do título anterior, não se está tratando de personagens santificadas pela Escritura Sagrada, mas de homens que foram ordenados “representantes” de Deus na Terra. O título 19 apresenta um jogo linguístico semelhante ao analisado no primeiro bloco; no entanto, “padre” e “pecador” não constituem uma relação antitética, mas um paradoxo.

Haja vista que, para muitos católicos, o padre lida apenas com os pecados alheios, concedendo ao pecador a requerida indulgência, este paradoxo é uma estratégia do cordelista para atrair a atenção do público, tanto católico quanto protestante, tendo em vista que o segundo poderia interessar-se pela obra para tecer alguma crítica ou até mesmo – como em torcidas rivais – gargalhar do outro, apontando seus defeitos. Porém, o que norteará a inclinação do leitor para a apreciação deste cordel é a noção de pecado preconizada pela Bíblia ou o senso de condutas adequadas ou não a um clérigo.

O cordel de título 24 traz um resumo bastante sucinto de sua história. De maneira rápida, o autor resume o assunto sobre o qual versará sua obra: *O padre que virou mulher* (MENEZES, 1988). Novamente, tem-se o verbo “virar” sendo empregado como ponto de mutação, transformação, mas não com a mesma intensidade das obras anteriores. Esta é potencializada por se tratar de uma figura de autoridade social e religiosa. É vinculada à imagem da instituição e de tudo que o seu representante significa uma prática comumente associada às figuras condenáveis pela sociedade pudica, moralista e preconceituosa: a mudança de

sexo[53]. Ainda assim, o título deixa “espaços em branco” como boa estratégia do cordelista, que sinaliza a ação, mas não fornece informações suficientes que levem o leitor presumir o “como” da história, “como” o padre vira mulher e as implicações que isto poderia acarretar para a personagem.

A linguagem tida como apelativa e indecorosa também se articula como estratégia do cordelista para “chamar o público”. É o que se percebe nos títulos 14, 16, 17 e 18[54]. Tipos de linguagem que, a princípio, parecem de baixo calão estão sendo cada vez mais articuladas no interior da língua portuguesa e em vários ambientes sociais, como aponta Freyre (1970) na introdução de *O dicionário do palavrão e termos afins*:

> No momento exato, sim, o palavrão é necessário. É insubstituível. Em termos por assim dizer fisiológicos, ele é, num momento desses, equivalente do arroto ou do peido alto. Mas como o arroto e o peido, aliviando um indivíduo, ofende o olfato e os ouvidos dos circundantes que não sintam, no momento, igual necessidade de alívio ou desabafo. Daí a necessidade de ser reduzido o seu uso ao inevitável. Isto na vida real. Isto, por analogia, no teatro e na literatura. Quando insubstituível ou inevitável que venha o palavrão. Inútil qualquer substituto para p... ou merda. (FREYRE, 1970[55] *apud* SOUTO MAIOR, p. 14).

Freyre (1970) disserta sobre a função primordial do palavrão, que é o alívio físico das angústias da alma e do humor, que tanto agrada a quem se sente aliviado, quanto ofende aquele que não compartilha da mesma necessidade. O cordelista, então, parece arriscar nos seus títulos como se na esperança de arrancar mais gargalhadas de alívio do que olhares indecorosos. Freyre (1970) assinala também que se deve reduzir o uso do palavrão ao inevitável, às situações de “emoção”, raiva ou alegria, a casos nos quais ele cumpra o papel de aliviar tensões ou de enfatizar sentimentos, acreditando-se que a utilização exagerada banalizaria a expressão, perdendo-se qualquer caráter vinculado anteriormente.

---

[53] Fala-se em mudança de sexo posto que, em análises próximas, verificar-se-á que a personagem fez uma cirurgia de redesignação sexual.

[54] *A revolta dos pretos, das putas, dos gays, dos pobres...* (MONTEIRO, 2005); *Corno bicha e sapatão é o assunto da ocassião* (BATISTA s/d); *Corno bicha e sapatão os sacanas de hoje em dia* (BORGES, 2003) e *Diário de um corno veado* (JOTAMARO, 1999).

[55] CARNEIRO, Renato Campos. **Gilberto Freyre aos 70.** Recife: Universidade de Pernambuco. 1970. p.13

Talvez, na leitura em público de suas obras, Monteiro (2005), Batista (s/d)[56], Borges (2003) e Jotamaro (1999) enfatizavam as passagens contendo palavrões e que nos anúncios dos seus títulos o timbre da voz aumentasse ao proferir *corno, bicha, sapatão, veado*. Entretanto, no trato com seu público consumidor, dificilmente utilizariam tal linguagem no momento de efetuar a venda ou em uma conversa formal. Logo, articulando a ideia do "inevitável" defendida pelo sociólogo.

Monteiro (2005) não articula, necessariamente, em seu título (14), palavras consideradas de baixo calão. Não obstante, utiliza-se de figuras estigmatizadas socialmente para compor seu título. Por meio do vocábulo "revolta", que pode significar "ato ou efeito de revoltar(-se); rebelião armada, contra autoridade estabelecida[...]; sentimento de grande indignação e repúdio[...]" (BECHARA, 2011, p. 1131), o poeta faz com que sujeitos negros, prostitutas, gays e pobres possam interessar-se pelo folheto porque, de alguma forma, ele oferece uma suposta alusão de resistência à sua condição, desde sempre marginalizada em nosso país.

Ao passo que esta estratégia também pode atrair a clientela preconceituosa, na curiosidade de saber como esses indivíduos poderiam se insurgir contra a "boa sociedade", contra o poder instituído. Revolta, em nosso país, desde tempos mais remotos, teve/tem um sentido pejorativo. Confunde-se "revolta, insatisfação", com atos virulentos, agressivos, que muitas vezes transformam os revoltosos – a princípio, vítimas – em vilões pelos poderes instituídos. Trata-se de sujeitos considerados minorias sociais pelos grupos hegemônicos, os quais ainda se mostram racistas, sexistas, homofóbicos e elitistas. Sendo assim, o título (14) abarcaria supostamente esses dois tipos de público, sem descartar um terceiro que pode não observar a questão como está sendo posta e adquiri-lo apenas como entretenimento para compor sua coleção ou por simplesmente gostar da produção cordelística do autor.

O "palavrão", porém, aguça a curiosidade: a quem se dirige? Estão falando de mim? Quem é corno, bicha ou sapatão? Haverá no texto cordelístico pensamentos que reiteram o que penso ou desfazem a visão que alimento sobre as pessoas assim denominadas? É este o ponto no qual os autores se apoiam ao fazer uso de

[56] O cordel de Batista (s/d) pode ter sua suposta data de publicação entre fins dos anos 1980 e inícios dos anos 1990. Uma vez que o contato telefônico informado tem apenas 7 dígitos, havendo também uma observação "recados", ou seja, antes da maciça popularização telefônica ocorrida a partir da década de 2000.

palavras presentes no universo popular do público. Nos cordéis 16, 17 e 18, o vocábulo “corno” faz parte do título e tanto Almeida (1980, p. 82) quanto Souto Maior (2010, p. 69) registram como possibilidade semântica do vocábulo sentidos como “marido de mulher adúltera”.

Contudo, a mesma forma de registro feita pelos dois dicionaristas não corresponde às inúmeras acepções que esta palavra pode ter, a depender do contexto no qual são empregadas. Principalmente no Nordeste brasileiro, a linha que separa a brincadeira da ofensa é muito tênue quando se trata do vocábulo “corno”, já que na posse exclusiva da mulher está muitas vezes o atestado de honra do cidadão. Mas não se confunda “corno” com traído. Sob o crivo popular, corno é aquele que é traído, tem consciência do fato e, mesmo assim, dá continuidade ao casamento, como se pode perceber, sob outra exceção, nos versos:

Homem só é um corno
Até o dia que quer
Resolve todo o problema
Deixando a sua mulher
Mas aquele nem com reza
Quanto mais o chifre pesa
Só quer ser o que ele é
(BATISTA, s/d, p. 05).

Ou seja, a vergonha reside principalmente não em ser traído, mas em aceitar a traição, perder a “posse” exclusiva da esposa e com ela continuar. Este é o estigma que o “corno” carrega, a perda do respeito pela comunidade que, em tempos remotos, era “lavado com sangue”, crime que tinha por justificativa a honra[57], retratado especialmente na obra *Gabriela Cravo e Canela*, de Jorge Amado (1958).

Desta forma, o vocábulo corno, nos títulos, é de interesse do público alvo. Associados aos vocábulos “bicha” e “sapatão”, os títulos 16 e 17 parecem fazer uma gradação dos sujeitos execrados socialmente pelos que articulam o preconceito. Levanta-se também a questão da ordem dos vocábulos: nas duas obras, o “corno” surge primeiro, a “bicha” em segundo e o “sapatão” por último, transparecendo certa hierarquia que será mais bem desenvolvida no segundo capítulo. O que interessa

[57] “Ao longo das décadas de 1920 e 1930, cresceu a tendência a *absolver* os assassinos de mulheres. Advogados de renome argumentavam, na defesa de seus clientes, que as mulheres ‘mereciam’ morrer porque eram adúlteras, descumpridoras de seus deveres domésticos [...]. A justificativa era quase sempre a mesma: ‘matei por amor’” (BAY, 2008. p.38).

para esta seção é problematizar como a escolha desses vocábulos e suas adjetivações são importantes para a composição do título e, consequentemente, para a circulação do folheto entre o público. O vocábulo “bicha” já foi registrado anteriormente, fazendo-se desnecessário neste momento.

No entanto, há de se ressaltar que a humilhação de outrem por meio do perjúrio, da infâmia, da bestialização é, estranhamente, motivo de riso dentre as camadas preconceituosas de nossa sociedade. Logo, o termo “bicha” vai suscitar a curiosidade daquele ouvinte que passa exatamente no momento da leitura em voz alta do cordelista que anuncia/enuncia o folheto a ser vendido por ser uma palavra sempre associada ora ao insulto, ora ao gracejo.

Sobre o vocábulo “sapatão”, vários significados são atribuídos em nossa cultura às mulheres que orientam seus desejos e subjetividades sexuais e de gênero para as iguais: “mulher lésbica ativa” (ALMEIDA, 1980, p. 222); “lésbica” (SOUTO MAIOR, 2010, p.185). A definição de Almeida (1980) revela que o vocábulo se referiria à lésbica ativa, aquela que, em tese, articularia dentro da relação erótica e/ou afetiva o desempenho associado ao homem, já que ser “ativo” seria uma das características masculinas; a outra parceira então seria apenas “usada”? Ele não a nomeia, nem fornece definições detalhadas em sua obra. Já Souto Maior (2010) generaliza as práticas e os sujeitos apenas sob a designação de “lésbica”. Uma ou outra definição também provocaria no leitor/ouvinte a curiosidade a respeito de suas performances, até os dias atuais negligenciadas e mistificadas, conforme será pontuado no decorrer das análises dos conteúdos das duas obras.

Evidencia-se neste nomear as pessoas por qualificadores morais que têm o poder de afirmar ou negar sujeitos. A noção de subjetivação parece jamais estar presente nas perspectivas dos autores dos folhetos e também dos dicionaristas, uma vez que dão conta, ambos, nos vocábulos em uso, apenas da visão mais negativa das pessoas que amam ou se relacionam com os seus iguais. Percebemos o reiterar constante da *lesbofobia*, conforme estudada por Olga Viñuales (2002), além do distanciamento dessas visões daquilo que a mesma Viñuales, em obra de 1999, chamaria de identidades lésbicas, fato bastante corrente nos atuais estudos de gênero e sexualidades e que encontra no Brasil pessoas que transformam o trabalho com estas questões em ciência social, como Berenice Bento (2006) e outros.

Para o título (18), de Jotamaro (1999), percebe-se uma articulação diferente dos vocábulos. Ele não distribui “corno” e “veado” para personagens diferentes, mas os põem sobre o mesmo sujeito, caracterizando, assim, uma personagem que se desvia duplamente do tipo de macho nordestino, primeiro porque é “corno”, ou seja, aceita as aventuras amorosas da mulher; depois, por ser veado que, segundo Almeida (1980, p.249) e Souto Maior (2010, p. 205), trata-se de um “pederasta passivo”.

Entretanto, o uso do vocábulo “veado” se dá de outras cem formas na articulação social atualmente. O título da obra é singular por indicar as confissões, “o diário” de uma personagem que, supostamente, seria ridicularizada. O título torna-se ainda mais perspicaz por fazer um jogo semântico entre os vocábulos “corno e veado” remetendo às classificações jocosas feitas popularmente sobre os tipos de corno: “o corno vingativo”. Este tipo de corno é, inclusive, cantado, explicado e imortalizado na canção “Só é corno quem quer”, do compositor e cantor Marcondes Falcão Maia (Falcão):

É preciso muito equilíbrio emocional
Um corno esclarecido
É sempre um corno legal
Perigo é o desvio objetal da tal libido
Pois a desilusão o torna convencido
E o convencimento
É algo assim mesmo cruel
Transforma o cidadão
Num corno vingativo
Corno vingativo
É aquele que, quando sabe que a mulher o trai
Então ele passa a dar o cu para se vingar
(MAIA, 1992, 2:07min a 2:23min)[58]

Sabe-se que este “desvio objetal da tal libido” do qual fala o cantor na composição musical não é causado pela traição, como apontaremos mais adiante. Todavia, este jogo articulado pelo cordelista chama atenção e a curiosidade daqueles que conhecem as “cartilhas dos cornos” ou outros cordéis que tratam

[58] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=4Xx8StzMgN4>. Acesso em: 01 jul. 2014.

desde tema[59]. Em outras palavras, o cordelista sabe que questões ligadas à traição e sexualidades sempre são bem-vindas ao público curioso.

Apesar de buscar nos dicionários específicos para esta questão, tem-se consciência de que a visão dos dicionaristas não ultrapassa os limites daquilo que é a experiência das pessoas comuns em seu dia-a-dia sobre os modos de ler, interpretar e dizer das pessoas que não atendem aos reclames da ordem heterossexual e machista.

Embora os dicionários sejam também um catálogo de termos e expressões com seus respectivos significados coletados diretamente do e no meio das pessoas, os responsáveis pela catalogação e sistematização terminológica e semântica em nenhum momento amenizam a condição daqueles que, na visão de Michel Foucault (2007a), em *História da sexualidade*, no volume 1, são nomeados e passam a existir numa condição cultural bastante precária, porque o sentido de ser uma pessoa neste nível de interpretação é estar o mais baixo possível na condição humana. Nenhuma relação com pobreza ou fome, mas os modos de pessoas serem interpretadas podem acarretar também um não acesso aos bens de consumo, aos bens simbólicos da cultura e, desta forma, mantê-las abaixo da condição humana moral, legal e economicamente.

Novamente, evocando os espaços em branco ou “brechas” de interpretação que os títulos suportam, Zumthor (1993, p. 53) aponta que

> [...] o texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma. Não há algo que a linguagem tenha criado nem estrutura nem sistema completamente fechados; e os e brancos que aí necessariamente subsistem constituem um espaço de liberdade: ilusório pelo fato de que só pode ser ocupado por um instante, por mim, por você, leitores nômades por vocação.

Os espaços ilusórios dos quais fala Zumthor (1993) são aqueles pré-construídos no imaginário do leitor e que o texto faz “vibrar” primeiramente através

[59] BORGES, João Francisco. **ABC dos cornos.** Bezerros: 2010. ; GODELIVIE, Maria, **A ganância do chifrudo.** 2. ed. Campina Grande: [s.n], 2005. ; LUCENA, Antônio, **Zefinha e o chifrudo coroado**. Campina Grande: Projeto Cordel Campinense, 2004. ; SOARES, José Francisco. **A mulher que matou o marido de chifre.** Bezerros: [s.n.], 2010. ; CAMPOS FILHO. **O corno da bananeira.** s/d.

dos títulos, que evocam desde o familiar até o mistério. Esses espaços, essa "vibração" e inquietude poderão ser vistos também nos títulos 11, 12 e 13[60].

Volta-se a atenção para esses títulos pelo leque interpretativo que pode ser dado àquele que enuncia. Nos títulos 11 e 13[61], o cordelista mantém uma relação de concepção, no mínimo, esdrúxula para a época e ainda quase impossível até hoje. No cordel 11, o cordelista anuncia a "gravidade" da "gravidez" masculina, fato que até hoje não foi noticiado pelas instituições científicas. Contudo, isto pode despertar a curiosidade ou dúvida do leitor/ouvinte. Curiosidade por querer saber como pode haver uma gravidez masculina e dúvida pela velocidade das descobertas científicas, principalmente no século XX, podendo já ser possível tal gravidez, estando ele (o leitor) "desinformado".

É um título que faz com que o leitor possa supor um número infinito de possibilidade, algumas respondidas no decorrer do enredo. Já em 13, apresenta-se outra possibilidade: uma mulher "parindo" da outra. Esta possibilidade, hoje, não é tão distante, posto que casais de lésbicas podem dar à luz ao filho da outra. Basta que se faça uma inseminação artificial *in vitro*, implantando-se o embrião não na paciente de quem foi aspirado o óvulo, mas na parceira que receberá e gestará o feto. Neste método concepcional, o material masculino necessário para a fertilização não é considerado, por ser colhido de doador anônimo e, assim, jamais vindo a fazer parte das relações de afeto e também de sangue dessas pessoas que configurariam outro tipo de família.

Porém, esta prática ainda não é tida como corriqueira, nem como um modo legítimo de procriação pela maioria da sociedade, primeiro porque não são todos os casais, tradicionais ou de lésbicas, que planejam uma família com filhos; segundo, porque mesmo as pessoas que desejassem construir famílias com filhos poderiam passar por dificuldades de custeio do tratamento, ou jamais consegui-lo, uma vez que ainda é um tratamento demasiadamente caro para a renda média da maioria dos brasileiros. Então, um título que anuncie "A mulher que pariu da outra", em si, já

---

[60] *A gravidade da gravidez masculina* (SANTA MARIA, 1986); *A mulher que gostava de tudo grande* (SANTOS, s/d); *A mulher que pariu da outra* (SANTOS, s/d).

[61] Classificamos esta obra como pertencente provavelmente à década de 1990 pelas escolhas linguísticas e pela gravura estampada em sua capa, além da qualidade do papel impresso e o seu estado de conservação.

carrega traços passíveis de indicar preconceito, sobretudo pela palavra “pariu”. Observe-se o que diz Almeida (1980, p. 13):

> A palavra parir, por exemplo, está na bíblia, está em Camões e em muitos quinhentistas. Também esteve no falar do povo, Linguagem coloquial dos nossos avoengos, mas por influência da igreja ou dos gramáticos ou dos puritanos foi repudiada como palavra feia, indecorosa, imoral, logo substituída por esta perífrase, que nada diz: **dar à luz**[62]. [...] E por que não dizer também que uma vaca deu à luz um bezerro?

Como percebe Almeida (1980), tanto a Igreja quanto os gramáticos trataram de elaborar metáforas para o verbo “parir”, como, por exemplo, “dar à luz”, deixando que o primeiro fosse empregado no caso de nascimentos de animais. Até hoje, nas zonas rurais, não se associa o verbo “parir” ao ato humano. Desta forma, embora o enredo de Santos (s/d) não verse sobre um casal de lésbicas, ele alude à prática homoerótica, cria um mistério: como pode uma mulher “parir” da outra? É por meio da curiosidade e das interferências do conhecimento prévio que o leitor/ouvinte tem do léxico utilizado que norteará sua possível aquisição e posterior leitura do folheto. Já no título 12, a imaginação, os espaços em branco são preenchidos pela “malícia” do cordelista em empregar o pronome indefinido “tudo” junto do adjetivo “grande”. A expressão completa, “tudo grande”, visa a incitar a criatividade do leitor associada à xilogravura presente na capa da obra:

[62] Grifo do autor.

FIGURA 01: Título 12 – *A mulher que gostava de tudo grande.*

Fonte: SANTOS, Valeriano Félix dos. (s/d). Capa do folheto.

O leitor da década de 1980[63] poderia inferir que aquele cordel poderia tratar de questões relativas ao erótico, à pornografia e/ou piada, já que todos os aspectos de exageros, de grandeza e de onipotência culturalmente sempre foram associados ao homem viril. Mesmo após mais de meio século das conquistas femininas e da "revolução sexual" dos anos de 1960, mulheres de todo o Brasil – não só do Nordeste – ainda eram privadas de externar no lar ou em púbico qualquer desejo que pudesse ser interpretado como erótico ou sexual. Sendo assim, dizer de uma mulher que "gostava de tudo grande", para a época, tratar-se-ia de uma brincadeira, de um "cordel de gracejo", pois, até pouco tempo e ainda em algumas regiões mais afastadas dos centros culturais, "gosto[64]", "vontade" e "desejo", quando relacionados ao gozo erótico, foram/são vetados à mulher. Uma realidade apontada em Almeida (1980, p. 14):

> Alguns homens maduros, varões rebarbativos, se casavam com sobrinhas mal saídas do casulo, de carnes tenras, e toda manhã, ao levantar-se da cama, a mulher tomava a benção ao marido. Desejo

[63] Referencia-se a este período o cordel *A mulher que gostava de tudo grande* por apresentar em sua contracapa cumprimentos pelo 20º aniversário de Simões Filho, seguido da data 7/11/1981.

[64] Entende-se "gosto", assim como o título, não como sabor, mas como preferência.

> mesmo de sexo afigura-se que ninguém tinha. Cumpria-se a obrigação.

Desta forma, cordéis que indicassem essa “liberdade” apontada no texto 12 seriam provavelmente vistos como algo risível, fora do contexto da realidade.

Nos títulos 10 e 25[65], temos dois enunciados que anunciam conflito pelo vocábulo “briga”, que pode significar: “luta corpo a corpo, com arma ou sem arma, entre adversários [...]; quebra de boas relações, rixa, desavença [...]” (BECHARA, 2011, p. 231). Pela construção do seu título 10, Monteiro (2009) deixa clara a intenção de prender a atenção do seu público. Mesmo que no desenrolar da trama se saiba que o primeiro significado para “briga” não tenha se concretizado, pois se trata de uma disputa “ideológica”. Todavia, o público não é conhecedor deste fato e, tendo em vista o preconceito ainda existente e persistente na sociedade, pode chegar a imaginar a cena de dois sujeitos atracando-se pelo chão e trocando insultos dos mais chulos. Essa imagem também pode ser reforçada pelas duas figuras que aparecem na capa desde cordel:

FIGURA 02: Título 10 – *A briga de um gay com uma mulher macho.*

Fonte: MONTEIRO, Manoel. (2000). Capa do folheto.

[65] *A briga de um gay com uma mulher macho* (MONTEIRO, 2009); *Um boiola bom de briga* (FIRMINO, s/d). Para este último, atribuímos a década de 1990, uma vez que o fato narrado acontece no carnaval de 1993.

Duas caricaturas que reforçam a imagem da “delicadeza” do gay e da virilidade da “mulher macho”. Ao passo que, no título 25, Firmino (s/d), por meio da capa de seu cordel, deixa bem claro de que tipo de “briga” os seus versos tratarão. Esta também é uma interessante obra para o público, pois desperta a curiosidade pela quebra as noções de fragilidade e delicadeza comumente associados ao “boiola”[66].

FIGURA 03: Título 25 – *Um boiola bom de briga e a “beleza” de Aninha.*

Fonte: FIRMINO, Ésio. (s/d). Capa do folheto.

Lascar(-se) é um verbo amplamente utilizado no Nordeste brasileiro, não somente no infinitivo. Seu uso é amplamente variável, inclusive desviando da norma padrão, como em: “Se lasque, você!”. Entretanto, seja qual for o seu emprego, o verbo “lascar”, no Nordeste brasileiro, vai conotar algo negativo, especialmente de cunho sexual. Sendo assim, no título 22, de Campos Filho (s/d),[67] o emprego da

[66] Associa-se o vocábulo “boiola” ao gay efeminado pelo seu uso popular, já que a palavra encontrada mais próxima seria “boiota” que, para Almeida (1980, p.47), significa: “testículos muito desenvolvidos”; já para Souto Maior (2010, p.41), o mesmo vocábulo significa: “Homem de testículos desenvolvidos, ou com hidrocele [...]; Idiota, alesado [...]”, não mantendo, aparentemente nenhuma ligação semântica com o vocábulo “boiola” além da fonética.

[67] *O garanhão que lascou-se com um travesti* (CAMPOS FILHO, s/d). Atribui-se ao fim da década 1990 e início de 2000 uma vez que a contracapa da obra traz o contato do cordelista via e-mail, pelo qual foi contatado, não obtendo-se resposta.

forma verbal “lascou-se” intermediando os vocábulos “garanhão” e “travesti” só pode narrar a desventura do primeiro, haja vista que “lascar” pode significar: “deflorar, desvirginar” (SOUTO MAIOR, 2010, p. 118).

A palavra ainda tem outras acepções em dicionários[68] não apenas na visão erótica, do palavrão ou de termos afins. Contudo, ainda assim, trazem a impressão de “desventura” ou prejuízo. Esta forma verbal interliga dois termos antitéticos: “garanhão” e “travesti”; para o primeiro, registra-se: “homem fogoso, caprino” (ALMEIDA, 1980, p. 132); “homem femeeiro, *pai de chiqueiro*[69], ***pai d’égua***, homem devasso” (SOUTO MAIOR, 2010, p.105). Já para o segundo, não encontramos nos dicionaristas acepções que tratem do termo, não o reduzindo a um simples vocábulo, mas, sobretudo, a um conceito. Como destaca Leite Júnior (2011, p. 195),

> nas próprias definições de *travestismo fetichista* do *CID-10* ou do fetichismo transvéstico do *DSM-VI Tr* (a ordem dos termos de um manual é contrária à do outro, mas ambos concordam que é uma parafilia), o foco é o prazer e a “aparência” do sexo oposto”.

Entretanto, esta é uma definição contida nos manuais e literaturas especializados em psiquiatria e discussão das questões de gênero, sexualidade e estudos *queer*, longe da acepção do grande público, que tem o termo “travesti” como o homem que se veste como mulher e quer “ser” mulher. É sob o crivo popular que o leitor fará a ligação entre *O garanhão que lascou-se com um travesti* e o tom jocoso e excêntrico da obra, levado pela intuição, sem, contudo, saber como de fato isso acontece. Novamente, o cordelista deixa em suspense sua trama, a fim de fazer com que o público a conheça pela leitura na íntegra.

O título 21[70], *a priori*, não despertaria na atualidade grande curiosidade ou espanto, uma vez que a união estável e o próprio casamento entre casais do mesmo sexo já é legal em nosso país. Porém, para o período em que foi publicado, poderia

---

[68] Lascar: “Tirar lascas de alguma coisa; partir(-se) em lascas [...]; Dar em, aplicar: Lascou-se um beijo às escondidas; Sair-se mal, dar-se mal: Francisco lascou-se na prova de Matemática [...]” (BECHARA, 2011, p.774).

[69] Grifos do autor.

[70] *O casamento do boiola* (BORGES, s/d). Datamos esta obra por traços linguísticos encontrados no texto, como o valor oferecido para a realização do casamento, dez mil reais, moeda vigente no Brasil somente a partir de 1994. Também em conversa com o próprio autor, ele atribui, sem muita certeza, o ano de 2009 à publicação do cordel.

causar curiosidade em saber como seria a dinâmica do casamento de um “boiola”. Este é um título que, por ter inscrito o vocábulo, como já apontado, pode suscitar no leitor a expectativa de uma história jocosa, uma ficção feita para fomentar o riso, não somente na parcela preconceituosa deste, mas também naqueles que supostamente se veem despidos de preconceito. O que traz o leitor à obra, na verdade, seria o interesse em observar como o cordelista vê este tipo de união.

O vocábulo “brocoió” também se encontra não dicionarizado formalmente. Há menções na internet e em dicionários informais. Para sua significação, recorremos à página do poeta Jessier Quirino, que traz um “Dicionário de termos nordestinos”[71] com a seguinte definição: “Pessoa boba, otário, demente” (QUIRINO, 2006, p. 02). Logo, o recurso que o cordelista utiliza no título 20[72] é o da “enganação”: como um sujeito, até certo ponto inocente, é ludibriado por uma “Drag Queen” que, neste contexto, teria a mesma acepção de “travesti” ou homem que se veste de mulher.

No entanto, sabe-se que há diferenças semânticas e conceituais entre os termos, uma vez que *Drag Queen* é uma performance estilizada de sujeitos masculinos que parodiam ou caricaturam o modelo sociocultural de mulher bastante difundido nas culturas ocidentais. Isso não implica, necessariamente, que a Drag Queen manteria relações erótico-afetivas com pessoas do mesmo sexo, nem poderia ser tido como gay, ou ainda, segundo Chidiac & Oltramari (2004, p. 471),

> ser *drag queen* associa-se ao trabalho artístico, pois há a elaboração de uma personagem. A elaboração caricata e luxuriosa de um corpo feminino é expressa através de artes performáticas como dança, dublagem e encenação de pequenas peças.

Essa “desventura” ou “decepção” do “brocoió” é a motivação e o que se pode esperar do cordelista: a surpresa imaginada pelo público e a expectativa da reação do “ludibriado” ao descobrir que estava se relacionando com outro “homem”.

---

[71] QUIRINO, Jessier. **Dicionário de Termos Nordestinos**: Palavras e expressões nordestinas pesquisadas e dicionarizadas pelo paraibano de Campina Grande e radicado em Maceió: Gilberto Albuquerque, a partir de textos colhidos da internet a aprofundada vivência pessoal. Disponível em: <www.jessierquirino.com.br/2006/dados/dicionario.pdf>. Acesso em: 02 jul. 2014.

[72] *O brocoió e a Drag Queen* (ABAETÉ, s/d). A data estimada para a publicação da obra é precedente aos anos 2000, visto que, em seu telefone de contato, costa um celular de oito dígitos, formato vigente apenas após os anos 2000.

Novamente, o verbo “virar” ocorre no título 20[73] para indicar a “mudança” de sexo de um sujeito nascido sob o “fenótipo” masculino, mas que, no decorrer de sua vida, identifica-se com o gênero feminino. Como dito antes, estes tipos de cordéis tinham/têm grande apelo entre o público por lidar com os “mistérios” da sexualidade, da “transformação”, já tão disseminados pela mídia hoje em dia. Contudo, a poetização destas histórias escritas pelo poeta despertava/desperta a atenção do público e aqui se utilizam as duas formas (no passado e no presente) porque tanto interessou ao público da época saber como operava este tipo de dinâmica, quanto interessa nos dias de hoje a pesquisadores, ativistas e demais curiosos saber como isto era percebido nas décadas anteriores por poetas ditos populares.

O verbo “comer” surgirá com certa recorrência nos enredos do *corpus* desta pesquisa, sendo empregado das mais variadas formas. No entanto, no título 26[74], Pinheiro (2008) o emprega como a maioria dos outros cordelistas, para designar uma relação sexual ativa de um suposto homem (macho) com outrem (homossexual efeminado). Para este vocábulo, encontra-se uma refinada descrição em Almeida (1980, p. 77):

> Ter relações sexuais; A palavra comer no sentido sexual vem de tempos remotos, quando as pastelarias fabricavam iguarias em forma de órgãos genitais, pães, biscoitos e bolo, tanto para priápicos como venéreos, consumidos avidamente em festas dionisíacas por pessoas de ambos os sexos. Ainda hoje o pão comum lembra uma vulva e a palavra biscoito é sinônimo de pênis.

Além de Almeida (1980), Souto Maior (2010) também registra o vocábulo como “possuir sexualmente” (SOUTO MAIOR, 2010, p. 66). Os dois autores concordam que cotidianamente este vocábulo pode ser empregado para designar atividade sexual. No entanto, o que se tem em vista neste título, além do linguístico, é o seu contexto de produção: ele foi publicado *online*[75], logo após um escândalo

[73] *O homem que virou mulher* (CAVALCANTE, s/d b). Pelas pistas encontradas no decorrer do enredo, pode-se imaginar que a obra tenha sido publicada na década de 1980, por sua primeira estrofe sugerir a cirurgia de ressignificação sexual de Roberta Close (famosa transexual brasileira), em 1984.

[74] *Comeu e não pagou o traveco* (PINHEIRO, 2008).

[75] PINHEIRO, H. C. **Comeu e não pagou o traveco.** 2008. Disponível em: <http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=1070&cat=Cordel>. Acesso em: 10 mar. 2010.

sexual envolvendo o jogador brasileiro Ronaldo “fenômeno” e três travestis de programa.

O leitor dessa modalidade de cordel (re) conhece as pistas fornecidas pelo cordelista em seu título, tendo em vista que o não pagamento do programa foi o motivo alegado por uma das travestis na delegacia, amplamente noticiado na mídia escrita, televisiva e *virtual* de todo o mundo. Mas, o que poderia levar o leitor a clicar no *link* e ler o cordel na íntegra? A resposta está na forma como o cordelista articula o título do texto: nele, deixa claro que o ato sexual foi consumado por meio da expressão no pretérito perfeito do indicativo “comeu e não pagou”, informação negada pela equipe de imprensa do jogador.

Novamente, a curiosidade leva o leitor a tentar “re-conhecer” outra versão da história contada. Uma reedição feita em forma de poesia, como fez/fazem os autores do cordel notícia. Entretanto, o cordelista, pelo título, não só ridiculariza o jogador, mas também põe em posição inferior a profissional do sexo envolvida. Isto porque o termo no diminutivo “traveco” é ofensivo. Entre outros sentidos atribuídos pela coletividade, poder-se-ia atribuir o de um travesti “masculinizado”, longe do efeito de feminilidade fenotípica almejado pela maioria.

Desde 1997, com a lei n. 9.434/97,[76] regularizaram-se os transplantes de órgãos no Brasil. Consequentemente, esta regulamentação abriu um leque de discussões a favor e contra esta prática. Para ser doador de órgãos, ter-se-ia de fazer uma alteração no RG ou na CNH[77] explicitando a vontade de ser doador de órgãos e tecidos. No entanto, a alteração feita pela portaria n. 2.600/09[78] desobriga essa manifestação de vontade explícita. Todos os brasileiros são, portanto, doadores de órgãos, desde que manifestem isso em vida, verbalmente, ou desde que sua família autorize o procedimento.

---

[76] BRASIL. Ministério da Saúde. Lei n. 9. 434, de 4 de fevereiro de 1997. **Diário Oficial da União.** Brasília, DF, 4 fev. 1997. Disponível em: <http://www.saude.pr.gov.br/arquivos/File/centralde transplantes/Lei9434.pdf>. Acesso em: 03 jul. 2014.

[77] RG: Registro Geral de Pessoa Física; CNH: Carteira de Nacional de Habilitação.

[78] BRASIL, Ministério da Saúde. Lei n. 6.200, de 21 de outubro de 2009. **Diário Oficial da União.** Brasília, DF, 21 out. 2009. Disponível em: <http://bvs.saude.gov.br/saudelegis/gm/2009/prt2600_21_10_2009.html>. Acesso em: 03 jul. 2014.

Esta alteração na lei coincide justamente com a data de publicação do título 27[79]. O cordelista aproveita-se das discussões e debates expostos na mídia para compor sua obra. Assim como o anterior, este cordel também é disponibilizado no meio digital. Novamente, percebemos um título ambíguo, composto de termos ambivalentes "cabra" e "traveco". O primeiro, significando no "falar" nordestino, segundo Quirino (2006, p. 02), "qualquer indivíduo; indivíduo destemido, provocador ou valente"; o segundo, como já apontado, trata-se de um diminutivo pejorativo do termo "travesti".

O cordelista aproveita-se do contexto de discussão veiculado na mídia, a fim de compor um título polêmico, que levantasse dúvidas a respeito da "procedência" da doação de órgãos para o seu público – quando se sabe que o paciente dependente deste recurso como última alternativa parar viver ou melhorar sua condição de vida via de regra não se importa com quaisquer questões ligadas à raça, gênero ou sexualidade. Mas a questão levantada no título seria: afinal, o que aconteceria com um "valentão" se recebesse as córneas de um "traveco"? Esta é a inquietação do público ao se deparar com tal enunciado. Quais os efeitos que isso teria?

O leitor subentende que se trataria de um cordel de ficção e supostamente bem-humorado. Logo, o apelo do autor em seu titulo não é "despretensioso". Os cordelistas "digitais" estão atualizados acerca das questões polêmicas do mundo que os cerca. Eles captam seus motes em várias mídias e utilizam a *internet* – por meio de *blogs, sites* especializados etc. – como veículo instantâneo de divulgação de sua obra, não tendo mais de esperar a impressão, distribuição e venda de seu cordel.

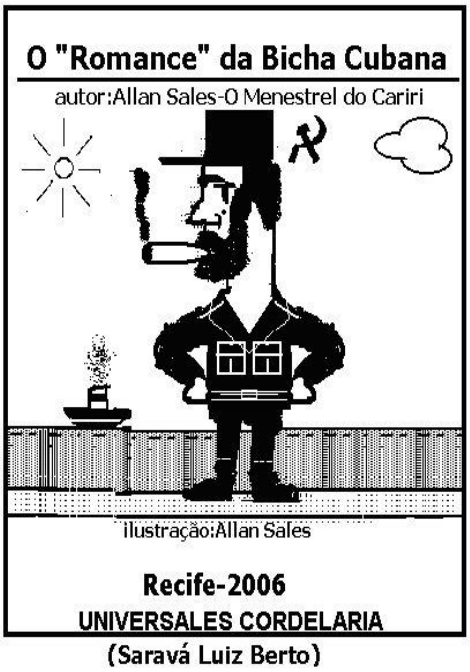
No último título desta análise (28[80]), Salles (2006) "brinca" com o imaginário popular a respeito da ilha de Cuba. Até hoje, mesmo com todas as informações que percorrem o mundo por meio de várias mídias, a forma como aquele povo vive, suas opiniões e seus modos de subjetivação nos mais variados pontos da vida cotidiana ainda parecem nebulosos. Salles (2006) apropria-se dessa falta de informação para

[79] SALES, A. **O cabra e as córneas do traveco.** 2009. Disponível em: <http://www.allancordelista.blogspot.com.br/2009/05/o-cabra-e-as-corneas-do-traveco.html>. Acesso em: 25 mar. 2010.

[80] SALES, **O "romance" da bicha cubana**. 2009. Disponível em: <http://www.sallescordelista.blogspot.com.br/2009/05/romance-da-bicha-cubana.html>. Acesso em: 25 mar. 2010.

construir uma personagem execrada pelo regime ditatorial naquele país: o homossexual. A perseguição aos homossexuais pela ditadura de Castro será discutida mais adiante. Porém, atendo-nos ao título, o cordelista provoca o leitor/ouvinte ao associar a “valentia” do revolucionário à suposta “delicadeza” da “bicha”, fator reforçado pela caricatura de Fidel Castro fumando um charuto na capa da obra:

FIGURA 04: *O “romance” da bicha cubana*.



Fonte: SALES, Allan. (2006). Capa do folheto.

As informações que se tem sobre Cuba, em mais da metade de seu regime comunista, são aquelas divulgadas pela mídia oficial. Compor um texto que trata da sexualidade dentro de uma ditadura é despertar a curiosidade do leitor acerca de como seria a dinâmica erótico-sexual naquele lugar de repressão. De certa forma, o autor imprime em seu título, ainda que de maneira caricata, a possibilidade de a dinâmica homoafetiva estar presente em qualquer parte do planeta, independentemente da fama de valentia do seu povo ou do regime autoritarista em vigor, dinamizando, assim, um espírito de resistência das formas não normativas de gênero e sexualidade.

Diante do exposto nessa seção, percebe-se que o leitor é peça fundamental na produção de significados dos textos cordelísticos, principalmente no que concerne às instâncias de sentidos indicadas pelo título, o qual se revelou como uma “chamada” à obra. Ao público fica reservado o veredicto da apreciação do cordel como expressão artística ou não, ou ainda se vale a pena adquiri-lo. É através da soma de experiências sociais acumuladas que o público seleciona, a partir do título, obras que poderão ou não satisfazer suas mais variadas expectativas acerca da leitura de cordel. Isto evidencia que o espectro de expectativas de cada leitor/ouvinte ou grupo de leitores/ouvintes é, sobretudo, relacionado ao seu modo de subjetivação em relação à vida e também ao cordel. Nas palavras de Gumbrecht (1983, p. 434),

> [...] sua interpretação, o lugar que elas ocupam na história da ciência desdobram-se e concretizam-se somente em sua recepção, ou seja: através dos diversos significados que leitores de diferentes horizontes de expectativas conseguem atribuir a estes trabalhos.

O trabalho dos cordelistas e suas estratégias nas composições dos títulos de suas obras vão bem mais além da mera síntese do que é desdobrado no texto. Como vimos, elas provocam curiosidade, expectativas e, muitas vezes, são um “disfarce” sobre o que será apresentado na íntegra. Em alguns casos, títulos sugerem um teor erótico, mas apresentam enredos não licenciosos, como *A história da moça homem* (ATHAYDE, s/d); *A mulher que virou homem no Sertão da Paraíba e casou-se* (SILVA, 1970) ou *A mulher que pariu da outra* (SANTOS, s/d). O que conduz o leitor/ouvinte a perceber um suposto teor lascivo nos títulos destas e das outras obras são as hipóteses. Como descreve Kleiman (1989, p. 36),

> as hipóteses do leitor fazem com que certos aspectos do processamento, essenciais à compreensão, se tornem possíveis, tais como o reconhecimento global e instantâneo de palavras e frases relacionadas ao tópico bem como inferências sobre as palavras são percebidas durante o movimento do olho durante a leitura que não é linear, o que permitiria ler tudo. Letra por letra e palavra por palavra, mas é sacádico, o que significa que o olho dá pulos para depois se fixar numa palavra e daí pular novamente numa série de palavras ate fazer nova fixação.

Sendo assim, o leitor fixa-se em vocábulos que mais o interessam. A leitura não é linear, o que contribui para criação de expectativas sobre o que será lido. Vocábulos e expressões como “devassidão”, “pariu”, “virou homem”, “sacanagem”, “putas”, “gays”, “garanhão”, “travesti”, “traveco”, “bichas”, “veado” e “boiola” podem caracterizar a primeira fixação do público na leitura do título do texto para, logo depois, tomar-se conhecimento do geral.

> É então e tão somente que o sujeito, ouvinte ou leitor encontra a obra; e a encontra de maneira indivisivelmente pessoal [...]. Comunicar (não importa o quê: com mais forte razão um texto literário) não consiste somente em fazer passar uma informação; é tentar mudar aquele a quem se dirige; receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação (ZUMTHOR, 1993, p. 37).

Esta mudança da qual fala Zumthor (1993) acontece antes de tudo no título, e é por meio dele que a leitura inicial começa. Não se pretende dizer que os cordéis lidos podem causar profundas mudanças naquele que o lê/ouve, nem que os cordelistas estejam empenhados na “transformação” de seu público ou em uma transformação social ou cultural (no mais das vezes, sobretudo nestes cordéis de temática de gênero e sexual, a visão preconceituosa e mantenedora do *status quo* é a que se lê tanto na superfície quanto na profundidade dos textos).

Mas, de certa maneira, eles o modificam, seja com obras doutrinárias e moralistas, como *A devassidão do mundo* (ZÊNIO & RIBEIRO, s/d) e *As modas escandalosas de hoje em dia* (CAVALCANTE, s/d), ou com cordéis que, supostamente biográficos, amenizam, muitas vezes, preconceitos sob as performances de gênero, como *A mulher que pariu da outra* (SANTOS, s/d), *A mulher que virou homem no Sertão da Paraíba e casou-se* (SILVA, 1970) e *História da moça homem* (ATHAYDE, s/d) ou ainda com obras que, através de uma “ficção possível”, fazem “gracejo” e deboche de sujeitos privilegiados dentro da heteronormatividade, como *A gravidade da gravidez masculina* (SANTA MARIA, 1986), *Adão e Eva na sacanagem* (ROMEU, s/d), *Memórias de um padre pecador* (SANTA HELENA, 1984) ou *O garanhão que lascou-se com um travesti* (CAMPOS FILHO, s/d).

Sendo assim, os cordelistas demonstram profunda habilidade na elaboração do enunciado de suas obras, atestando que não se trata de um trabalho intuitivo

nem muito menos despreocupado, visando apenas a resumir o enredo a ser lido. Mas, antes de tudo, fazem uso de estratégias eficazes, as quais buscam atrair seu público para a venda do “produto” e a divulgação de sua poesia. Os cordelistas deixam claro para o leitor o domínio que têm das palavras e do modo como usá-las para surtir efeito nos seus interlocutores, seja apontando problemas e “pecados” de pessoas através da representação de personagens, seja elaborando “filosofias” de vida que apontem para solução de problemas e conselhos edificantes.

Não se pode dizer que são simplesmente artistas populares que lidam com uma linguagem comum (distante de todo o formalismo da língua, apesar de este gênero se materializar num modo específico de linguagem: a linguagem despreocupada com a sintaxe erudita e formal), com uma forma literária comum (a forma cordel ainda não é prestigiada em nossa cultura como as formas dos grandes gêneros literários: Lírico, Épico e Dramático) e com pessoas comuns (pessoas que transitam livremente pelas espacialidades públicas), com quem se encontra ou cruza caminhos em lugares e espacialidades também comuns (feiras livres, mercados, praças públicas). Pelo contrário, são pessoas extremamente hábeis quanto ao enredar histórias, a partir de fatos reais ou fundados unicamente na imaginação, buscando atingir intenções autorais que devem corresponder às exigências das demandas e, assim, vender o produto.

2. SEXUALIDADES E OS ESTUDOS *QUEER:* A FUGA DA NATURALIZAÇÃO

Um empreendimento relativamente complexo àqueles pesquisadores que voltam sua atenção aos Estudos *Queer* consiste em uma definição precisa de seu objeto. Ou ainda, a coalizão didática de que parece necessitar todo pensamento teórico. No entanto, pode-se dizer que esta corrente de pensamento advém da crítica suscitada a partir dos Estudos Culturais e do Pós-Estruturalismo, visando a questionar, transformar, radicalizar e dar visibilidade àqueles que estão à margem da heteronormatividade[81].

Não raro, no meio acadêmico, estes estudos tendem a regressar ao seu ponto de questionamento: as categorias fixas de gênero. Os Estudos *Queer* surgem na cena acadêmica para problematizar novos entendimentos e reflexões acerca das lutas políticas em busca da igualdade e participação ativa dos diversos sujeitos sexuais existentes na sociedade. Neste capítulo, ponderar-se-á sobre as implicações dos Estudos *Queer*, desde a sua genealogia até as aplicações em obras selecionadas a partir do *corpus* desta pesquisa. Sendo assim, pretende-se estabelecer um diálogo entre ambas.

Os Estudos *Queer* emergem em meados dos anos 1980 nos Estados Unidos, em resposta crítica aos Estudos Sociológicos que privilegiavam o modelo heterossexual como sua base analítica, mesmo aqueles que versavam sobre as minorias sexuais e de gênero – os pressupostos heterossexistas eram utilizados pela sociologia até mesmo na investigação de sexualidades não-hegemônicas. Tem-se em Seidman (1996) um dos pioneiros no questionamento dos parâmetros utilizados pela então “sociologia moderna”. O autor relaciona em seus escritos a dinâmica da sexualidade e do desejo à organização das relações sociais.

Todavia, é Lauretis (1991) a primeira autora a empregar o termo *Queer Theory* para contrastar e delinear o empreendimento teórico dos Estudos Gays e Lésbicos, abrindo outras possibilidades aos movimentos assimilacionistas, ainda que, três anos mais tarde (1994), abandonasse esse conceito sob a alegação de que estaria

[81] O termo heteronormatividade foi cunhado por Michel Warner em: *Fear of a queer politcs and social theory* (1993), para designar o conjunto de condutas que servem ao regime heterossexual e que regem a maioria das sociedades ocidentais.

sendo usado pela indústria editorial de maneira conceitualmente vazia[82]. Mesmo abandonando o termo, a autora iniciou um pensamento que evidenciou as fraturas, fissuras e deslizamentos dos modelos fixos de gênero e sexualidades, fossem eles majoritários ou não, levando muitos estudiosos a dar continuidade ao que havia sido apontado anteriormente, aprofundando as bases de discussão.

Os Estudos *Queer*, segundo Seidman (1996, p. 13), seriam a investigação

> daqueles conhecimentos e daquelas práticas sociais que organizam a 'sociedade' como um todo, sexualizando – heterossexualizando ou homossexualizando – corpos, desejos, atos, identidades, relações sociais, conhecimentos, instituições sociais de cultura.

Esse pensamento problematiza as incoerências existentes nas relações de estabilidade entre gênero e desejo sexuais apregoadas pela heteronormatividade. Ademais, centra-se também na análise da arbitrariedade e incoerência das relações entre sexo, gênero e desejo.

As diversas formas de abordagem analítica levantadas pelo pensamento *queer* proporcionam explorar as individualidades e especificidades sexuais de mulheres, lésbicas ou não; homens, gays ou não; bissexuais; transexuais; travestis; *drag queens*; *drag kings* e tantos outros, revelando a pluralidade social e cultural presente nas sociedades – principalmente ocidentais – promovedoras da centralização sexual por meio das relações binárias macho/fêmea, homem/mulher. Politicamente, os Estudos *Queer* repensam e questionam os processos de sexualização dos corpos, desejos, ações e identidades em um cruzamento de conhecimentos e de campos de saber que perpassam, por exemplo, a filosofia, a sociologia, a história e a linguística.

A última década do século passado viu surgir estudos que revisitam de maneira bastante contundente os escritos pós-estruturalistas de Michel Foucault e desconstrucionistas de Jacques Derrida. Os estudos do primeiro subsidiam o questionamento acerca da naturalização do sujeito, trazendo à tona o fato de que a ideia "repressora" que se tinha do sexo e da sexualidade desde o século XVIII era meramente enganosa, pois há mais de duzentos anos vivemos em uma sociedade que "fala prolixamente de seu próprio silêncio, obstina-se em detalhar o que não se

[82] LAURETIS, T. Queer Theory: lesbian and gay sexualities. **Differences:** a Journal of Feminist Cultural Studies, n.3, v.2, p.2-18, 1994. p.297.

diz: denuncia os poderes que exerce e promete libertar-se das leis que a fazem funcionar" (FOUCAULT, 2007a, p.14).

O filósofo delimita uma construção discursiva da sexualidade, a invenção do homossexual e a "naturalização" da heterossexualidade, mas, sobretudo, problematiza os efeitos sociais dos discursos como forma de conhecimento controladora, conforme será abordado mais adiante. Derrida (2008), com sua *Gramatologia*, auxilia os estudiosos das questões *queer* a refutar argumentos há muito defendidos pelo discurso heteronormativo. Suas ideias em torno da suplementaridade são centrais. Para tanto o autor defende que

> [...] o suplemento supre. Ele não se acrescenta senão para substituir. Intervém ou se insinua *em-lugar-de*; se ele colma, é como se cumula um vazio. Se ele representa e faz imagem, é pela falta anterior de uma presença. Suplente e vicário, o suplemento é um adjunto, uma instância subalterna que *substitui.* Enquanto substituto, não se acrescenta simplesmente à positividade de uma presença, não produz nenhum relevo, seu lugar é assinalado na estrutura pela marca de um vazio. Em alguma parte, alguma coisa não pode-se preencher *de si mesma*, não pode efetivar-se a não ser deixando-se colmar por signo e procuração [...]. Mas sua função comum reconhece-se em que: acrescentando-se ou substituindo-se, o suplemento é *exterior*, fora da positividade à qual se ajunta, estranho ao que, para ser por ele substituído, deve ser distinto dele. Diferentemente do *complemento*, afirmam os dicionários, o suplemento é uma "*adição exterior"* (DERRIDA, 2008, p.178).

Para o discurso heteronormativo, a homossexualidade seria o contrário ou o oposto da heterossexualidade. O jogo entre presença e ausência desenvolvido por Derrida (2008) vai, justamente, desencadear o raciocínio de pensadores como Butler (2010) acerca das relações de subordinações entre os regimes sexuais. Porquanto a heterossexualidade não possa ser preenchida por ela mesma, é preciso que um termo suplementar e exterior balize suas premissas, no caso, a homossexualidade e todas as outras práticas que não façam parte do preconizado pela norma.

Sob a perspectiva de Derrida (2008), a heterossexualidade necessitaria da homossexualidade para se afirmar, pois um homem apenas ver-se-ia heterossexual em oposição àquilo que ele não é: um homem homossexual. Desta feita, são apontadas as fissuras das relações naturalistas da lógica binária ao evidenciar que, para se afirmar, implicitamente há de se reconhecer aquilo que se diz ser antinatural ou, em muitos casos, destituído de uma existência válida.

Embora uma possível relação suplementar entre a hétero/homossexualidade possa recair em um binarismo, ela foge das premissas naturalizantes que têm, ordinariamente, o binômio macho/fêmea, homem/mulher. Este efeito suplementar pode abrir múltiplas possibilidades além daquelas tradicionalmente reconhecidas, reorganizando e/ou reelaborando uma dinâmica milenar.

Seria leviano afirmar que a vanguarda dos Estudos de Gênero e Estudos *Queer* tem a ambição de pulverizar e aniquilar os limites da(s) lógica(s) binaria(s), posto que, entende-se, movimentos que buscam o respeito à diversidade também são tolerantes para com aqueles que desejem manter sua heterossexualidade ou orgulhar-se dela, desde que também mantenham o respeito mútuo com os que articulam relações erótico-afetivas que divergem das suas.

Mas, então, qual seria o propósito desta teoria em relação à lógica binária? Pode-se negar um aspecto tão presente e no qual, em algum momento, todos estão inscritos? Acredita-se que os estudiosos da Teoria *Queer* apresentam uma perspectiva analítica possível do ponto de vista da não-convencionalidade, dando visibilidade a sujeitos, corpos e práticas – eróticas ou não – que estão à margem do epicentro cultural ocidental, capitalista, branco e heterossexual.

A Teoria *Queer* pretende desafiar o regime heterossexista alicerçado na categorização hétero/homossexual. Ela considera tais categorias mais como "categorias de conhecimentos, uma linguagem que estrutura aquilo que conhecemos sobre os corpos, desejos, sexualidades e identidades" (SEIDMAN, 1996, p.12-13), do que como pretexto biológico-naturalista, à maneira da heteronormatividade. Foucault (2007a) já apontava sobre os silenciamentos que a suplementaridade fez vir à tona. Segundo ele,

> não se deve fazer divisão binária sobre o que se diz e o que não se diz; é preciso tentar determinar as diferentes maneiras de não dizer, como são distribuídos os que podem e não podem falar, que tipo de discurso é autorizado ou que forma de discrição é dirigida a uns e outros. Não existe um só, mas muitos silêncios e são parte integrante das estratégias que apoiam e atravessam os discursos (FOUCAULT, 2007a, p. 30).

A Teoria *Queer* volta-se para aqueles que "não podem falar", para os discursos silenciados, para as dinâmicas e sujeitos abjetos. Os sujeitos, gêneros, práticas e sexualidades silenciados dentro da lógica heterossexista são tantos e tão

diversos que fazem deste campo de estudos uma área abrangente e tão fluida quanto o(s) seu(s) objeto(s) de estudo. Para Jagose (1996, p. 01)[83],

> Parte da sua eficácia política depende da sua resistência à definição, e da forma como rejeita formular os seus objetivos, uma vez que "quanto mais se aproxima de tornar-se disciplina acadêmica, menos *queer* pode ambicionar ser".

Essa relação política, pretensamente desprendida de academicismo, torna a teoria um instrumento de potencialidades a serem assimiladas por diversos segmentos da ciência, tornando-a um subsídio para a desconstrução de uma ontologia social (GREEN, 2007). Jacose (1996) discute uma possível definição "geral", um ponto de partida para a articulação dos termos da teoria, apontando possíveis caminhos para sua compreensão e aprofundando as considerações em torno do termo *queer*, o qual não deve ser representado meramente como a positivação de um insulto àqueles sujeitos marginalizados pelas forças produtoras dos discursos sexuais:

> Em sentido genérico, *queer* descreve atitudes ou modelos analíticos que ilustram as incoerências das relações alegadamente estáveis entre sexo biológico, genérico e desejo sexual. Resistindo a este modelo de estabilidade – que reivindica a sua origem na heterossexualidade, quando é na realidade o resultado desta - o *queer* centra-se nas descoincidências entre sexo, gênero e desejo [...] Quer seja uma performance travesti ou uma desconstrução teórica, o *queer* localiza e explora as incoerências destas três concepções que estabilizam a heterossexualidade. Demonstrando a impossibilidade de qualquer sexualidade "natural", coloca em questão até mesmo categorias aparentemente não problemáticas como as de "homem" e "mulher" (JACOSE, 1996, p. 03).

Jagose (1996) apresenta um quadro conceitual e simultaneamente rico sobre a Teoria *Queer*. Ele argumenta sua aplicabilidade e relevância na "virada" dos estudos sobre as sexualidades. Contudo, Sedgwick (1994) discute a raiz do termo *queer* que, por si só, já é controverso, pois não se refere "apenas" a um insulto, mas também acena para a noção de viés. Conforme Sedgwick (1994, p. 12), "a raiz latina

[83] Informa-se o leitor que todas as referências em língua estrangeira serão apresentadas neste trabalho somente em sua versão traduzida.

da palavra significa *atravessado*, que vem da raiz indo-latina *torquere,* que significa ‘torcer’, e do inglês *athwart* (de através)”. A própria origem deste termo e suas possíveis traduções, seja em línguas latinas ou saxônicas, conotam instabilidade, transversalidade, fluidez e transitividade. Esses significados são transferidos àqueles que não seguem o caminho “retilíneo” da heterossexualidade. Desse modo, interessam à pesquisa as descontinuidades e as transitividades que os autores levantam. Nelas, apoiar-se-ão as análises dos cordéis a serem feitas nesta e na próxima seção.

Em certos momentos, podem-se imaginar as ideias aventadas pelos Estudos *Queer* como sendo demasiadamente vanguardistas para obras que compõem o *corpus* da pesquisa, escritas em um país e região que há até muito pouco tempo desconheciam tais discussões. Mas, como aponta Goldman (1994), o trabalho que tem como objeto a literatura pretende

> [...] buscar o que pode haver de mais interessante numa obra para uma determinada época (a nossa); reativar para o presente algumas ideias, algumas intuições às vezes, que podem funcionar como linhas de fuga e de força para nossos impasses contemporâneos (GOLDMAN, 1994, p. 32).

Esses impasses contemporâneos mencionados pelo autor podem ser referenciados nas obras pelas várias dinâmicas erótico-afetivas, pelas transformações corporais e pelos reflexos conceituais acerca da sexualidade, que já eram postos em discussão ao menos desde o final da primeira metade do século passado na Literatura de Cordel.

Exemplificando a reativação referendada por Goldman (1994), consideraram-se as obras: *A mulher que pariu da outra* (SANTOS, s/d); *O casamento do rapaz macho e fêmia com a moça fêmia e macho* (ROMEU, s/d) e *O vaqueiro que virou mulher e deu a luz* (D’ALMEIDA FILHO, s/d). Trata-se de cordéis que, em sua época, poderiam ter sido produzidos e lidos com o intuito da venda e entretenimento, sendo requisitados no presente para discutir questões urgentes para a contemporaneidade. Isto porque as personagens das obras citadas editam seus corpos, travestem-se, reescrevem seus “scripts sexuais” (GAGNON & SIMON, 1973), empreendem uma performance atribuída ao suposto sexo “oposto”, podendo ser classificados pela heteronormatividade como sujeitos homossexuais.

Todavia, tais sujeitos terminam por se relacionar erótica e afetivamente com parceiros do sexo “oposto”, e, mesmo assim, não estão inscritos dentro da heterossexualidade. Ademais, considerando-se a sua prática erótico-afetiva, também não podem ser classificados simplesmente como homossexuais.

Outras questões referentes às descontinuidades de gênero e práticas sexuais também serão vislumbrados nos cordéis *O garanhão que lascou-se com um travesti* (CAMPOS FILHO, s/d); *A mulher que gostava de tudo grande* (SANTOS, 1981), *Adão e Eva na sacanagem* (ROMEU s/d); *Diário de um corno veado* (JOTAMARO, 1999); *Memórias de um padre pecador* (SANTA HELENA, 1984) e *Um boiola bom de briga e a “beleza” de Aninha* (FIRMINO, s/d), cujos enredos apresentam personagens que transgridem as performances apregoadas para seus gêneros ou dinamizam práticas sexuais que fogem do convencional[84].

Estas obras apresentam personagens que editam seus corpos e imprimem trejeitos que inspiram delicadeza e feminilidade, ao passo que agem de forma brutal e violenta, seja com seus parceiros sexuais, seja com aqueles que os agridem; que praticam o sexo anal indiscriminadamente e sem culpa, contrariando os dogmas da Igreja sobre a sacralidade do ato carnal para a reprodução. Desta feita, o *corpus* selecionado para esta pesquisa possui representações de gêneros, práticas sexuais e sociais avessas às que estão na centralidade heterossexual, as quais pontuam no centro do dito “natural” e “normal”[85].

A Teoria *Queer* mostra-se relativamente complexa quando procuramos impor-lhe fronteiras, não porque estas não existam, mas por não serem fixas, porém deslizantes, instáveis e descontínuas como os sujeitos e práticas que a ela estão relacionados. Sobre este ponto, Scott (1998, p. 303-304) comenta:

> Não apenas a homossexualidade define a heterossexualidade, especificando seus limites negativos, e não apenas a fronteira entre ambas é mutável, mas ambas operam dentro das estruturas da mesma “economia fálica” – uma economia cujos fundamentos não são levados em consideração pelos estudos que procuram apenas tornar a experiência homossexual visível [...]. Teorizando que, desta

[84] Refere-se à prática sexual convencional como sendo aquela entre um homem e uma mulher, na qual há apenas a penetração vaginal com o intuito maior da procriação. Esta questão será abordada mais profundamente nas análises cordelísticas neste e no próximo capítulo.

[85] Faz-se necessário esclarecer que as obras acima citadas como exemplos não são as únicas a apresentar as características levantadas neste estágio da discussão. As demais serão devidamente analisadas adiante.

> forma, homossexualidade e heterossexualidade trabalham de acordo com a mesma economia, suas instituições sociais espelhando uma a outra [...] na medida em que esse sistema constrói sujeitos de desejos (legítimos ou não), simultaneamente estabelece-os, e a si mesmos, como dados de fora do tempo, do modo como as coisas funcionam, com o modo que inevitavelmente são.

Scott (1998) discute as fronteiras tangenciadas nos Estudos Gays e Lésbicos e os movimentos de "retorno" à economia heterossexual que estes estudos empreendem. De fato, eles terminam por perceber o sujeito homossexual pelas leis heterossexuais, sugerindo que ambos sejam antagônicos. Entretanto, como se mostrou em Derrida (2008), o heterossexual depende igualmente do homossexual, em uma relação de suplementaridade: a homossexualidade só se faz por aquilo que ela não é, ou seja, a heterossexualidade, sendo não o contrário, o oposto, mas apenas o diferente.

Esta ideia de "opostos" parte das expectativas e demandas geradas principalmente pela heteronormatividade. Trata-se de obrigações sociais que o indivíduo tem – ou deveria ter – com seu sexo, com seu gênero, assim articulando-se socialmente e sendo um sujeito viável do ponto de vista da normalidade (CHAMBERS, 2003).

Nos Estudos *Queer*, essas expectativas são diluídas ou, pelo menos, não são o foco da subjetivação do sujeito. Mesmo demonstrando que eles estão frequentemente engendrados na heteronormatividade, os teóricos *queer* exploram seus meandros de forma a problematizar para além da identidade. Essas identidades contidas em um mesmo sujeito são múltiplas, compostas de um número muito grande de "componentes identitários", que não se prendem somente à sexualidade, mas à classe social, idade, nacionalidade, etnia etc.

Sobre os últimos aspectos citados, associados à sexualidade, os Estudos *Queer* também podem dialogar com os Estudos Pós-Colonialistas, pois não se pode falar igualmente de subjetivações e políticas públicas homogeneizando, por exemplo, uma lésbica branca europeia e uma lésbica latino-americana negra. Posto que, para a segunda, os enlaces que dificultam sua existência são ainda mais profundos, pois, como observa Bhabha (2005), as nações colonizadas se constituem a partir de um sinal de subtração na origem. Já a primeira está no centro pioneiro das discussões acerca da sexualidade.

Os Estudos *Queer* abordam esses “estrangeiros” ou “dissidentes” da origem, dando-lhes visibilidade e pondo em evidência a criação imaginária de uma comunidade homogênea. Aquilo que é retirado, negado/negligenciado é tão importante quanto o que está presente, inserido na norma. Seidman (1996) afirma que as formulações identitárias não passam de “formas de controle social, uma vez que distinguem populações normais e desviantes, reprimem a diferença e impõem avaliações normalizantes relativamente aos desejos” (SEIDMAN, 1996, p. 20).

O interesse da teoria por sujeitos socialmente abjetos, como travestis, transexuais, intersexo, hermafroditas, além de gays e lésbicas, dá-se pela crítica científica às concepções de sujeitos plenos, unitários e identidades estáveis. As relações de hierarquia e subalternização são questionadas de forma a apostar numa multiplicação das diferenças, subvertendo os discursos e as práticas hegemônicas, naturalizantes e totalizantes.

A Teoria *Queer*, como pode parecer, não propõe um total abandono da identidade enquanto categoria política, mas que esta se reconheça pelo seu significado aberto, fluido e contestável. Tal abordagem visa ao acolhimento da diferença, à construção de uma cultura na qual a diversidade seja vista e encorajada como um atributo humano imanente.

Revisa-se, então, o absolutismo do caráter individual como forma de representação do sujeito e do coletivo em termos políticos, jurídicos e de reconhecimento social. Ou seja, o sujeito passa por um processo de construção contínuo, que não é apenas individual, mas transita entre a coletividade e a individualidade, devendo ser reconhecido política e juridicamente, e não por identidade a ser alocada na coletividade, mas pelo fato de ser um sujeito único, detentor de uma história que o torna singular.

Mais recentemente, a Teoria *Queer* – sempre em movimento – expande ainda mais seu campo de estudos com a inclusão dos chamados *heteroqueers* (O’ROURKE, 2005), revelando sua potencialidade hermenêutica. Este campo conceitual integra desafios contemporâneos, como as novas configurações de masculinidades e feminilidades, discutindo contra a ética binária, os rótulos e, sobretudo, a heteronormatividade. Como aponta Altman (1996, p. 05),

> [...] um número significativo de pessoas [...] começou a ligar o debate sobre a homossexualidade com outros temas contemporâneos: representação, autenticidade, posicionamento, o corpo, etc. Este

> movimento teve vantagem de retirar dos guetos os estudos gays e lésbicos, de modo a que os temas e questões homossexuais começassem a ser discutidos em contextos mais amplos.

Sendo assim, abandona-se a especificidade da discussão apenas de sujeitos estigmatizados como homossexuais, redirecionando-as para o sujeito de modo a abarcar tantas outras formas de subjetivação que não estão no bojo da heterossexualidade, com vistas a traçar um panorama subjacente a um universo bem mais plural em discussão. Conforme disserta Giffner (2004, p. 74),

> os imaginários futuros da teoria *queer* residem [...] no uso que dela fizerem os teóricos no questionar de todos os atos, identidades, desejos, percepções e possibilidades, normativos e não-normativos, incluindo aqueles que nem estão relacionados com o gênero e sexualidade.

A Teoria *Queer* se destaca, desta forma, como um campo de estudos amplo e profícuo, proporcionando a constante construção, reconstrução e negociação dos paradigmas pelos quais a sociedade se orienta e orienta os sujeitos, seja pelo aspecto da sexualidade, ditando as normas que estes devem seguir para serem aceitos e ingressarem na dinâmica social, seja pelo aspecto da própria existencialidade dos indivíduos no seu trabalho de subjetivação.

2.1 A sexualidade na mira de Michel Foucault e Judith Butler

Você é um tipo que não tem tipo
Como todo tipo você se parece
E sendo um tipo que assimila tanto tipo
Passou a ser um tipo que ninguém esquece
O tipo zero não tem tipo
(Noel Rosa, 1934)

A letra da canção *Tipo Zero*, de Noel Rosa (1934), é um canto aos "inclassificáveis", àqueles que fogem das convenções e engessamentos sociais, assimilando "tipos". O "zero" do qual fala Noel não se refere ao "zero do aluno", ou à

negatividade que se costumou atribuir a este numeral, mas a um ponto poeticamente perfeito, do qual se podem criar vários “tipos” que, no final, serão inconstantes, criativos, dinâmicos, passando a ser “um tipo que ninguém esquece”.

Dirige-se a tipos como estes o movimento de classificá-los, catalogá-los e diagnosticá-los - justamente pelo que têm de melhor: sua fluidez – como Foucault (2007a) e Butler (2010) dissertam em seus trabalhos. Foucault (2007a), com a história da catalogação, diagnóstico e controle dos “tipos” que não eram adequados do ponto de vista social, médico e legal nos últimos três séculos; Butler (2010) com a nova visada sobre os “tipos que assimilam tantos tipos”, sobre os questionamentos acerca da naturalidade do gênero e suas performances dentro de uma dinâmica *queer*.

Inicia-se a discussão por Foucault (2007a), uma vez que Butler (2010) ancora vários dos seus argumentos em estudos deste filósofo francês. Em seus três volumes sobre *A história da sexualidade*, Foucault (2007a) traça um panorama histórico sobre a sexualidade, suas práticas e coerção nos últimos três séculos. Acerca dos instrumentos de coerção e controle da sexualidade, o autor disserta sobre os discursos de autoridade apregoados pelas instituições de controle social: a Igreja, a medicina, a lei jurídica e a ciência, que têm em comum a heterossexualidade e as alianças heterossexuais como norteadoras de suas premissas. Foucault (2007a, p. 9-10) assinala que

> o casal legítimo e procriador dita a lei. Impõe-se como modelo, faz reinar a norma, detém a verdade, guarda o direito de falar, reservando-se o princípio do segredo [...]. O que não é regulado para a geração ou por ela transfigurado não possui eira, nem beira, nem lei. Nem verbo também.

O “casal legítimo” seria aquele “abençoado” por Deus, pela justiça, que não escapa à lei. Contudo, quando se fala em lei, não se está fazendo referência à justiça penal, a tribunais constituídos por juízes de direito. Mas, de um conjunto de aparelhos ideológicos que regulam as vidas da maioria daqueles que vivem em sociedade. Não se trata de mera repressão ou interdição:

> [...] seria próprio da repressão e é o que distingue das interdições mantidas pela simples lei penal: a repressão funciona, decerto, como condenação ao desaparecimento, mas também como injunção ao silêncio, afirmação de inexistência e, consequentemente,

> constatação de que, em tudo isso não há nada para dizer, nem para ver, nem para saber (FOUCAULT, 2007a, p.10).

A inexistência denunciada por Foucault (2007a) reflete-se não somente no campo social, mas também no campo linguístico. Este “apagamento” se dá no plano dos enunciados e das visibilidades, pois, sem o reconhecimento do outro, também não há como reconhecê-lo nos enunciados socioculturais. Isto não quer dizer que os sujeitos que fogem à lógica do casal heterossexual, branco, capitalista e escolarizado não existam fisicamente; seria impossível. Porém, o ato de seu reconhecimento, de sua enunciação, é prejudicado, pois,

> [...] por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde elas resplandecem não é aqueles que os olhos descortinam, mas aqueles que as sucessões da sintaxe definem (FOUCAULT, 2000, p.12).

Pode-se estabelecer uma ligação entre a repressão apontada por Foucault (2007a), em *A história da sexualidade I: a vontade de saber*, e esta citação de *As palavras e as coisas* (FOUCAULT, 2000), pois a repressão e interdição, citadas anteriormente, excluem os sujeitos que são estranhos à lei, inclusive do campo da enunciação, o que justifica a negativa do sujeito que praticava a “sodomia” até meados do século XIX. Como se o que existisse fosse tão somente a prática e não o indivíduo que a dinamizava. Desta forma, a constituição da sociedade era pensada na relação binária entre homens e mulheres, estabelecendo o centro social como heterossexual. Entendia-se, pois, que, na relação binária entre os sexos masculino e feminino, alicerçava-se a base da criação e, consequentemente, da sociedade. Todo aquele que desviasse dessa relação era percebido como dissolução da norma, da natureza.

Entretanto, o apagamento e o “silêncio” em torno das pessoas e suas práticas “desviantes”, sobretudo as sexuais, passa a se diluir a partir dos dois últimos séculos, quando ocorre a eclosão de uma *Scientia sexualis* (FOUCAULT, 2007a), a qual se utiliza dos avanços nas ciências para produzir um discurso de verdade sobre o sexo. Sobre esse período, Foucault (2007a, p. 44) destaca:

> O século XIX e o nosso [século XX] foram, antes de mais nada, a idade da multiplicação: uma dispersão de sexualidades, um reforço de suas formas absurdas, uma implantação múltipla das "perversões". Nossa época foi iniciadora de heterogeneidades sexuais.

Este período é particularmente interessante do ponto de vista daqueles que têm a sexualidade como foco de estudo, pois os "desvios de conduta" que antes eram silenciados – talvez pelo medo de sua proliferação –, ou "confessados" na Igreja ou no consultório, tiveram sua existência e dinâmicas postas à mesa, para que justamente se apoiasse um discurso contra elas.

Também se observou nestes séculos a importância desmedida dispensada ao discurso do controle da sexualidade por parte não somente das ciências, mas também de outras instituições que, apoiando-se em discursos ora sociais, ora científicos, também trataram de reforçar o controle sobre o sexo, formando uma tessitura que impressiona pelo poder que exerceu/exerce em desclassificar aqueles que se desviam do padrão da heterossexualidade. Entretanto, esse interesse não recai somente sobre aqueles "dissidentes", mas também sobre os "normais", para que se mantivessem no prumo da moralidade, saúde e legalidade. Sobre essa articulação discursiva, Foucault (2007a, p. 44) assevera que se trata do

> [...] direito canônico, [d]a pastora cristã e [d]a lei civil. Eles fixaram, cada qual à sua maneira, a linha divisória entre o lícito e ilícito. Todos estavam centrados nas relações matrimoniais: o dever conjugal, a capacidade de desempenhá-lo, a forma pela qual era cumprido, as exigências e as violências que o acompanhavam, as carícias inúteis ou indevidas às quais servia de pretexto, sua fecundidade ou a maneira empregada para torná-lo estéril, os momentos em que era solicitado (períodos perigosos da gravidez e amamentação, tempos proibidos da quaresma ou das abstinências), sua frequência ou raridade [...].

A lei relacionada à sexualidade está permeada de um poder que se fortalece através do saber. Saber entendido como conhecimento; agora, não é mais suficiente saber apenas pela confissão, mas um saber "multiplicado" pelo código penal, pela medicina e pelas ciências *psi*[86]. Sobre este "poder", as binaridades são reforçadas. Segundo Foucault (2007a, p. 93-94),

[86] Utiliza-se o termo em referência à psiquiatria, à psicologia e à psicanálise.

> o poder seria, essencialmente, aquilo que dita a lei, no que diz respeito ao sexo. O que significa, em primeiro lugar, que o sexo fica reduzido, por ele mesmo, a regime binário: lícito e ilícito, permitido e proibido. Em seguida, que o poder prescreve ao sexo uma "ordem" que funciona, ao mesmo tempo, como forma de inteligibilidade: o sexo se decifra a partir das relações com a lei. [...] renuncia a ti mesmo sob pena de ser suprimido; não apareças se não quiseres desaparecer. Tua existência só será mantida à custa de tua anulação. O poder oprime o sexo exclusivamente através de uma interdição que joga com a alternativa entre duas existências.

Como se pode perceber, a relação entre poder e lei é, desde sua gênese, binária, pois preconiza o que é lícito e ilícito. Mas não somente isto; também dita a visibilidade e as "invisibilidades" sociais dos sujeitos. E esta relação só é possível através do "saber", conhecimento construído, como já dito, mediante uma conjugação de esforços em várias áreas do conhecimento. Isto se intensificará quando os sujeitos desviantes da lei passam a ser "estudados" sob os pretextos de cura e de reforço do padrão heterossexual. No que diz respeito à sexualidade, no século XIX "nasce" aquele que será, ironicamente, um dos sustentáculos da heterossexualidade: o homossexual. Segundo Foucault (2007a, p. 50),

> o homossexual do século XIX torna-se uma personagem: com um passado, uma história, uma infância, um caráter, uma forma de vida; também é morfologia, com uma anatomia indiscreta e, talvez uma morfologia misteriosa. Nada daquilo que ele é, no fim das contas, escapa à sua sexualidade. Ela está presente nele todo: subjacente a todas as suas condutas, já que ela é o princípio insidioso e infinitamente ativo das mesmas; inscrita sem pudor na sua face e no seu corpo, já que é um segredo que se trai sempre.

Foi importante para a manutenção da lei nomear aqueles que não estivessem inscritos nela, torná-los sujeitos com "história", "Infância", "caráter", mesmo que desqualificando esses aspectos, apontando suas "falhas" para dizer como são "estranhos" à natureza. Abandona-se a prática e volta-se a atenção para o indivíduo:

> [...] o famoso artigo de Westphal em 1870, sobre as "sensações contrárias" pode servir de data natalícia – menos como um tipo de relações sexuais do que como uma certa qualidade da sensibilidade sexual, uma certa maneira de interver, em si mesmo, o masculino e o feminino. A homossexualidade apareceu como uma das figuras da

> sexualidade quando foi transferida da prática da sodomia para uma espécie de androgenia interior, um hermafroditismo da alma. O sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie (FOUCAULT, 2007a, p.51).

Dizer que o sodomita "era um reincidente" sugere que, antes de o artigo de Wesplhal ser publicado, a prática de sexo entre iguais, ou do sexo anal, mesmo heterossexual, era vista mais como pecado e vício do que como uma dinâmica erótica – mais comum do que se pensava. Tornar o homossexual uma espécie equivale igualmente a dizer que o erotismo envolvendo suas práticas sexuais e as formas pelas quais a sexualidade é articulada também fazem parte da subjetivação do indivíduo. No entanto, não se confunda este discurso com a "humanização" do homossexual. Constituído como espécie, ele se torna outra "coisa", separado, segregado dos ditos normais.

O artigo citado por Foucault (2007a) funciona como ilustração para a vasta produção acerca do homossexual na segunda metade do século XIX. Os olhos se voltam para os pervertidos sexuais, não só os homossexuais, mas todos aqueles que divergissem do modelo da família celular, heterossexual e monogâmica. Os "avanços" da medicina e das demais ciências, inclusive as sociais, permitiram a elaboração das mais distintas teorias acerca da sexualidade, que hoje se sabe ser, em sua grande maioria, "equívocos" da época, mas que, segundo Foucault (2007a, p. 130),

> a medicina das perversões e o programa de eugenia foram, na tecnologia do sexo, duas grandes inovações da segunda metade do século XIX. Inovações que se articularam facilmente, pois a teoria de "degenerescência" permitia-lhes referirem-se mutuamente num processo sem fim; ela explicava de que maneira uma hereditariedade carregada de doenças diversas – orgânicas, funcionais ou psíquicas, pouco importa – produziria, no final das contas, um perverso sexual (faça-se uma na genealogia de um exibicionista ou de um homossexual e se encontrará um ancestral hemiplégico, um genitor tísico ou um tio com demência senil): mas explicava também que modo de perversão sexual induzia um esgotamento da descendência – raquitismo dos filhos, esterilidade das gerações futuras. O conjunto perversões-hereditariedade-degenerescência constituiu o núcleo sólido das novas tecnologias do sexo.

Todos estes esforços resultaram em um tipo de poder que Foucault (2007a) chama de *biopoder*, que vai definir padrões comportamentais, fisiológicos e,

sobretudo, exercer controle sobre os corpos. Aliado às teorias da sexualidade, o *biopoder* é "bem-vindo" em um momento no qual o mundo necessitava de sujeitos produtivos, sadios, intelectualmente desenvolvidos – mas não necessariamente pensantes, pelo menos do ponto de vista crítico – para fazer girar o capitalismo que se alastrava pelo mundo. Desse modo, era fundamental selecionar a raça e os fenótipos através da biologia para que se tivessem homens aptos para o trabalho e mulheres à procriação, fornecendo sempre mão-de-obra de qualidade. Assim como afirma Foucault (2007a, p. 153),

> este biopoder, sem a menor dúvida, foi elemento indispensável ao desenvolvimento do capitalismo, que só pode ser garantido à custa da inserção controlada dos corpos no aparelho de produção e por meio de um ajustamento dos fenômenos de população aos processos econômicos.

Torna-se, no mínimo, curiosa a constatação feita pelo filósofo francês sobre o controle, seleção e incentivo à multiplicação dos "bons seres" para o capitalismo desde o século XIX. Porém, no século XXI, pouca coisa mudou. Segundo a Organização das Nações Unidas (ONU) as taxas de natalidade nos países desenvolvidos vêm caindo vertiginosamente, provocando políticas de incentivo à natalidade, enquanto que em países emergentes, como a Índia e a África, a população cresce em ritmo acelerado[87], fazendo estes países buscarem adotar políticas de controle de natalidade.

Mesmo com aproximadamente 7,2 bilhões de seres humanos habitando o planeta, ainda falta mão-de-obra ao capitalismo, pois, mesmo havendo a migração e absorção de "trabalhadores" estrangeiros, estes não passaram pelo controle e seleção genética iniciada no século XIX e continuada, principalmente, na Alemanha nas décadas de 1930 e 1940. Sua "multiplicação" se deu de forma não planejada, segundo a ciência, muitas vezes gerando sujeitos que não serviam ao mercado de trabalho para a ocupação de posições de prestígio ou relevância para o "avanço" do mesmo. Esses sujeitos, então, passaram a ocupar posições mecanizadas de trabalho manual, quase sempre de cunho exploratório. A maioria são homens e

[87] Dados disponíveis em: <http://www.onu.org.br/populacao-mundial-deve-atingir-96-bilhoes-em-2050-diz-novo-relatorio-da-onu>. Acesso em: 28 ago. 2014.

mulheres negros, pouco escolarizados e oriundos de países que, embora emergentes, ainda são rodeados de pobreza e precariedades de todas as ordens.

A seleção do século XIX continua no século atual[88]. As fronteiras geográficas mudaram, mas as necessidades mercadológicas, quase nada. Ainda no século XIX, uma das balizes para o pensamento acerca da seleção biológica e, acredita-se, para a própria eugenia também se ancoram na obra *A origem das espécies*, de Charles Darwin (2002), pioneira em seu gênero pelo questionamento do Criacionismo. Não escapa ao determinismo da natureza, talvez um argumento muito mais cruel e ardiloso na classificação e abjeção daqueles que são diferentes da maioria. Pois, mediante tudo o que Darwin (2002) expôs e teorizou nesta obra, o único conceito aparentemente assimilado pelo capitalismo foi o de que o mais forte vence, encarregando-se a natureza de sempre eliminar os mais fracos, assim como opera o sistema.

Entretanto, a seleção natural teorizada por Darwin (2002) é um dos "embriões" da complexa rede que viria a ser o *biopoder*, o qual tem início por meio dos esforços europeus alguns anos antes da "revelação" darwiniana. Foucault (2007a, p. 133), acerca da gênese do biopoder, acrescenta que,

> [...] em torno dos problemas da natalidade quando se descobriu, no fim do século XVIII, que a arte de enganar a natureza não era privilégio dos citadinos e dos devassos, sendo conhecida a prática por aqueles a quem, por estarem eles mesmos bem próximos da natureza, deveria repugnar mais que a outros. Em seguida, a organização da família "canônica" pareceu, em torno da década de 1830, ser um instrumento de controle político e de regulação econômica indispensável para a sujeição do proletariado urbano: grande campanha para a "moralização das classes pobres". Finalmente, quando se desenvolveu, no fim do século XIX, o controle judiciário e médico das perversões, em nome da proteção geral da sociedade e da raça.

[88] Nos dois últimos anos (2012\2013), aumentou a polêmica sobre a imigração ilegal no Brasil. Conhecido pela sua hospitalidade, o país está "barrando" a entrada e permanência de imigrantes, principalmente haitianos e bolivianos, que vêm em busca de emprego. É preciso ressaltar que, diferentemente dos empresários europeus do ramo hoteleiro e imobiliário do Nordeste brasileiro, haitianos e colombianos são negros/mestiços, pobres, na maioria das vezes com pouca instrução, passíveis de ser explorados. Eles ocupam postos de trabalhos com jornadas desumanas, enfrentam condições insalubres e recebem salários muito abaixo da média nacional. Para maiores informações, consultar:
<http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/radio/materias/REPORTAGEM-ESPECIAL/424967-TRABALHO-IMIGRANTE-OS-BOLIVIANOS-E-OS-HAITIANOS-BLOCO-3.html>. Acesso em: 04 set. 2014.

O autor fala em “moralização das classes pobres”. Esta reflete a divisão de classes existente dentro da própria sexualidade, aquilo que é lícito ou não a depender da classe social em que se esteja[89]. Nas obras a serem analisadas, perceber-se-á também esta censura da sexualidade para os sujeitos advindos de camadas populares, além de um discurso moral acerca das suas práticas, sobretudo a homossexual. A citação acima pode ser tomada como um exemplo dos dispositivos de sexualidade desenvolvidos para garantir o *biopoder* e, consequentemente, reforçar as bases do poder-saber.

Em toda sua *História da sexualidade*, o autor traduz a sexualidade humana como desejos vivenciados pelo corpo. Entretanto, este desejo do qual fala Foucault (2007a) não é imanente ao homem, mas, sim, a um sistema que o conduz ou induz a sentir o que seja lícito para seu sexo ou sua classe social. Para tal, dois dispositivos são fundamentais: “o dispositivo da aliança” e “o dispositivo da sexualidade”, os quais funcionariam como instrumentos a serviço do controle do homem. O filósofo explica que,

> numa palavra, o dispositivo da aliança está operando para uma homeostase do corpo social, a qual é sua função; daí manter o vínculo privilegiado; daí, também, o fato de o momento decisivo, para ele, ser a “reprodução”. O dispositivo da sexualidade tem, como razão de ser, o não produzir, mas proliferar, inovar, anexar, penetrar os corpos de maneira mais detalhada e controlar as populações de modo cada vez mais global (FOUCAULT, 2007a, p.101).

O desenvolvimento do dispositivo da aliança é o caminho que a maioria das culturas modernas traçou para manter sua unidade nuclear, a qual centraliza na família sua maior representante, mesmo que esta venha se modificando e adaptando-se com o passar das décadas. Por exemplo, atualmente têm-se as famílias de “mães solteiras”, famílias com duas mães ou dois pais – famílias homoparentais –, famílias de “pais solteiros” – homens que criam seus próprios filhos ou adotados, sem necessariamente serem casados ou terem um relacionamento estável com uma mulher. Seja de que tipo for, tradicional ou

[89] Esta relação entre moralidade e classes sociais foi amplamente debatida em obras realistas e naturalistas no século XIX por autores como Machado de Assis, Aluísio de Azevedo, Eça de Queiroz, Augusto Comte e Honoré Balzac.

“moderna”, a sociedade ainda se organiza em torno da família, tendo como membros sujeitos que seguem ou não os padrões heteronormativos.

Quando Foucault (2007a) destaca o termo “homeostase do corpo social”, está se referindo às funções e manutenção desde corpo – atribuídas aos corpos sexuados de homens e mulheres -, nos quais a relação privilegiada com a lei é vista, principalmente, sob o aspecto da reprodução. Já os dispositivos de sexualidade, conforme mencionado anteriormente, podem favorecer a dinâmica do controle de natalidade, resolvendo o problema de países emergentes, principalmente asiáticos e africanos[90]. Apenas sob este aspecto, o dispositivo de sexualidade poderia ser visto de forma sutil, ou não tão sutil, como um dispositivo de aliança para propósitos de reprodução ou, pelo menos, como um sinal primário, como sugere Foucault (2007a).

A ideia central do texto de Foucault, desenvolvida nos três volumes de *História da sexualidade*, como se pode perceber, consiste na noção de “poder” como algo diferente do internalizado pelo senso comum, geralmente associando-o ao jurídico, policial ou político, ainda que estas esferas sancionem a noção defendida pelo autor. No entanto, a fabricação do conceito de poder em sua obra se dá pela circulação e distribuição do conhecimento, reiterando normas para todos, positiva ou negativamente, a depender do lugar do sujeito (central ou marginal ao discurso promovido).

A obra de Foucault (2007a), todavia, não funciona como uma simples genealogia da sexualidade e dos poderes que a regem. Ela também pode/foi/é utilizada como fomentadora de discursos de resistência aos modelos nela levantados. Muito da obra de Foucault, não só a *História da sexualidade,* fundamentou/fundamenta discursos reivindicatórios feministas, pós-feministas, étnicos, raciais, sexuais e, agora, discursos *queer*. As discussões levantadas até este momento desvelam que, desde pelo menos os últimos três séculos, sob o pretexto da “essencialidade humana”, modelos discriminatórios e cruéis arrogaram-se naturais, assim como os sujeitos que neles se inscreviam ou eram inscritos, criando uma norma, a heteronormatividade, como um suposto espelho da natureza.

[90] Não se pretende dizer que a “explosão demográfica” seja exclusiva de países asiáticos e africanos. Citamos estes dois continentes por serem os mais populosos do mundo. Contudo, também reconhecemos a disparidade das faixas etárias em nosso próprio país e entendemos os “incentivos-auxílio” oferecidos pelo governo brasileiro, como também uma prática de “incentivo-controle de natalidade”.

Trata-se de um discurso forte, alicerçado, pois tinha como produtoras, propagadoras e “excitadoras” importantes instituições na formação da sociedade: a Igreja, a ciência, a escola, o Estado, o judiciário, que são, quer queira ou não, lugares de validação social do indivíduo. Este é um poder mais complexo do que o conceito de autoridade vertical imposto pelo jurídico, pela polícia ou quaisquer instituições coercitivas do Estado, porque toma para si o efeito de verdade.

Não necessariamente, este poder corresponde a uma representação da verdade, mas à forma como o conhecimento circula e impõe seus efeitos sobre nós, nosso comportamento, o que somos ou pensamos que somos. A forma de performatizar nossos papéis (BUTLER, 2010) são compreendidas por Foucault (2007a) como o efeito desde poder, deste poder-saber. Destarte, o pensamento do filósofo será assimilado, questionado, revisto por vários estudiosos da sexualidade no final do século XX e, atualmente, primeiras décadas do século XXI, sobretudo pelos estudiosos das questões *queer*.

O trabalho de Butler (2010) carrega muito das reflexões feitas por Foucault (2007a), mas, ao se revisar a bibliografia da autora, nota-se que, em suas teorias, há muito de Derrida, Hegel, Freud, Lacan, Lévi-Strauss, dentre outros. Assim como as instabilidades, performances e assimilações que defende, sua teoria mesma é um pouco disto. Como expõe Salih (2013, p. 16),

> Butler não é uma freudiana ou uma foucaultiana, tampouco uma marxista, uma feminista ou uma pós-estruturalista; em vez disso, podemos dizer que ela tem afinidades com essas teorias e com seus projetos políticos, não se identificando com nenhuma delas em particular, mas utilizando uma série de paradigmas teóricos sempre que pareça conveniente, sob as mais variadas, e por vezes inesperadas combinações.

Butler (2010) revela-se uma autora comprometida com a instabilidade. Em suas obras, é notório o tom dialético conferido. Ela levanta questões, indaga o leitor, mas, muito raramente, responde a esses questionamentos. Nota-se, assim um diálogo da autora (ou sua tentativa) com o leitor na formação de um pensamento não acabado, do pensamento como as próprias ideias que defende.

Sob uma leitura desatenta, os trabalhos da autora podem indiciar a negação ou repúdio às chamadas “identidades sexuais”. Todavia, Butler não nega que as “identidades sexuais” existam. Pelo contrário, ela teoriza e esquematiza como estas

identidades são o reflexo da lei que emana da heteronormatividade. Suas críticas, então, colocam-se sob o pretexto da binaridade das relações identitárias entre hétero e homossexualidade, defendendo que, antes de “uma identidade sexual”, o sujeito tem identificações sexuais, as quais se dão no interior do que Butler chama de *performance de gênero*.

A filósofa entende que o gênero, desde sempre, é artificial, não natural. Os sujeitos se põem em um palco metafórico e são, na maioria das vezes, impelidos a representar o gênero atribuído ao seu sexo biológico. Esta postura se aproxima do pensamento de Beauvoir (1980) de que o gênero, na verdade, seria um processo de formação e não a origem do sujeito, uma vez que é preciso construir-se um corpo “generificado” para que o sujeito seja visto como um agente social, inscrito e aceito dentro dos termos da “lei”. Ou seja, “[...] o sujeito é *efeito*[91] em vez de *causa*” (SALIH, 2013, p. 70), e isso consiste em um dos pontos mais contundentes para se entender as teorias de Butler.

Em *Variações sobre sexo e gênero*[92] (1987), a autora coloca que a “escolha” de um gênero seria a interpretação e assimilação de regras e normas já pré-existentes para o gênero escolhido. De forma que, em certo momento pode-se ou não “concordar” com o gênero que fora escolhido para determinado sujeito. Em outras palavras, quando Butler abre a discussão sobre “escolha”, ela anuncia um sujeito cindido da lei, mas que se utiliza da própria lei que “rege” os gêneros para a criação de um projeto renovador de sua história cultural segundo seus próprios termos, como exemplo, as personagens travestis, que são analisadas no terceiro capítulo desta tese. Colocando a discussão das identidades de gênero em questão Butler (2010, p. 87) afirma:

> Não estou à vontade com as “teorias lésbicas, gays”, pois [...] anteriormente, categorias identitárias tendem a ser instrumento de regimes regulatórios, tanto como as categorias normalizadoras das estruturas opressivas quanto como pontos conjuntos para uma contestação libertadora dessa opressão [...]. Propor que a invocação da identidade é sempre um risco não quer dizer que a resistência a ela seja tão somente sintomática de uma homofobia auto-infligida.

[91] Grifos do autor.

[92] BUTLER, Judith. Variations Sex and Gender: Beauvoir, Wittig and Foucault” In. BENHABIB, Seyla; CORNELL, Drucilla (Orgs.). **Feminism as critique:** Essays on the politics of gender in late-capilalist societies. Cambridge: Polity Press, 1987. p. 129-142.

A filósofa, nesta passagem de *Problema de gênero* (2010), justifica que a "escolha" do gênero e a performance a ser dinamizada deve partir do indivíduo. Ao se "criar" uma teoria lésbica ou gay, estar-se-ia, novamente, categorizando e engessando o sujeito em normas que, não raro, são interpretadas como o avesso da heteronormatividade.

Mantém-se um ciclo de opressão, haja vista que aquele que não se enquadra em seus termos também estaria suscetível ao não reconhecimento. A filósofa não entende essas teorias como tentativas de "coalisão identitária", objetivando o estreitamento dos espaços entre o centro e a periferia das relações sociais, mas, sim, como mais um instrumento normativo "cedido" pelas minorias para seu autocontrole. Dessa forma, o homossexual também seria um "gênero", transfigurado da patologia à "identidade de gênero" e cumprindo igualmente com certas premissas exigidas por este *status*. Sobre estas regras, Butler (2010, p.33) ressalta que

> o gênero é a contínua estilização do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de um quadro regulatório altamente rígido e que se cristaliza ao longo do tempo para produzir a aparência de uma substância, a aparência de uma maneira natural de ser. Para ser bem sucedida, uma genealogia política das ontologias do gênero em seus atos constitutivos e localizar e explicar esses atos no interior dos quadros compulsórios estabelecidos pelas várias forças que policiam a sua aparência social.

Principalmente hoje, os atos e corpos estilizados são evocados dentro das políticas públicas voltadas à diversidade sob o pretexto da "inclusão". Assim como foi feito com o "modelo" heterossexual no século XIX e por quase todo o século XX, nota-se o paradoxo de prescreverem-se as "identidades homossexuais" a fim de respeitar a diversidade sexual. Este é o desconforto do qual fala Butler (2010). No entanto, a descrição e a nomeação fazem-se necessárias, principalmente às pessoas que divergem sexualmente da heterossexualidade, pois, para que um gênero exista, para que seja inteligível, ele também deve ser constituído no campo da linguagem.

Em outras palavras, não se concebe aquilo que não se pode nomear, conforme argumenta Foucault (2000). Não existe gênero que preceda a linguagem: o gênero não produz um discurso, mas o discurso produz o gênero. Para que se lute

por respeito à diversidade sexual, é necessário dizer quem faz parte dessa diversidade, quem é “diferente” e do que se é “diferente”. Esta citação também desfaz outro equívoco não raro visto nas interpretações dos trabalhos da filósofa. Ela não sugere que o gênero seja livre e “escolhido” como um par de sapatos pela manhã ao sair de casa. Ao contrário, aponta para um *script* desde sempre predeterminado no interior dos quadros regulatórios da sexualidade, que pode ser reescrito, editado, mas nunca de forma amena e livre de certo sofrimento.

Mesmo o sujeito *queer* tem um número limitado de “pares de sapatos” a serem “escolhidos”, mas as ocasiões são infinitas. Este último período pode parecer obscuro. Todavia, pretende-se dizer que os gêneros são limitados, finitos; porém, as formas como se relacionam, as dinâmicas sexuais e sociais são infinitas. Nem o gênero nem sua performance podem ser substancializados, porquanto sejam, desde sempre, uma metáfora construída pelo discurso. Como aponta Butler (2010, p. 136),

> se a verdade interna do gênero é a fabricação e se um gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos, então parece que os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas são apenas produzidos como efeitos de verdades de um discurso de identidade primária estável.

Butler (2010) aproxima-se de Foucault (2007a) neste ponto. Tanto a primeira, com sua teoria da performatividade, quanto o segundo, com sua genealogia da sexualidade, veem os problemas que envolvem as formas “dissidentes” de se dinamizar o sexo como um paradoxo criado a partir de um “discurso de identidade primária”. Os dois admitem que a noção de uma sexualidade primogênita – a heterossexual – é um discurso produzido pela lei para normatizar o sexo e a sexualidade em gêneros inteligíveis ou não.

É clara a adoção, por parte de Butler, da conceptualização foucaultiana sobre poder, pois também o admite de forma indeterminada, múltipla e dispersa, pensamento encontrado principalmente em seu livro *Problemas de gênero* (BUTLER, 2010), quando argumenta que o sujeito é construído a partir de um lugar gramatical, pois a construção de um sujeito ou sua subjetivação são um processo de reiteração em virtude do qual tanto os sujeitos quanto seus “atos” vêm a se revelar dentro de um sistema de múltiplas faces. Ou, como afirma a filósofa em *Corpos que*

importam[93] (BUTLER, 2002, p. 09): “Não existe nenhum poder que age, mas apenas um agir reiterando, que é o poder em sua persistência e instabilidade”.

Não só para Butler, mas para outras teóricas *queer,* a exemplo de Beatriz Preciado, atualmente, a performatividade é percebida como uma imitação que denuncia simultaneamente o poder vinculante da lei, que inflige tanto a heterossexualidade quanto o seu esbulho. Este aspecto também é observado na obra de Foucault quanto ao poder subversivo da própria lei e aos mecanismos criados por ela que facilitam a sua subversão, como, por exemplo, o ato de falar exaustivamente daquilo que se quer proibir, descrevendo, esquadrinhando a sua genealogia e morfologia, criando uma “substância” discursiva.

Em outras palavras, não há discurso mais permeado pela pornografia do que aquele que a descreve, mesmo sob o pretexto de coibi-la. Ou seja, Butler e outras (os) pensadoras (es) *queer* assimilam as ideias de Foucault, nas quais o poder, ao invés de ser, em sua totalidade, proibitivo, é, antes de tudo, produtivo. Logo, discursos e censores que, *a priori*, deveriam estar envolvidos na censura e controle das sexualidades terminam contribuindo para a proliferação dos discursos e das representações que eles almejam controlar/banir.

Este “avesso” proposto por Foucault, na prática, pode ser visto sendo articulado sob “formas políticas” nas obras *Problemas de gênero* (2010) e *Corpos que importam* (2002), ambas de Butler, quando a autora problematiza que a repetição e ressignificação dos discursos coercitivos são formas afirmativas de reutilização subversiva desses discursos, constituindo um levante mais efetivo ao discurso do ódio do que as medidas legais que o primeiro impõe. Desta feita, a autora sugere alternativas “legais” de reconhecimento, apontando as inconsistências e arbitrariedades do sistema “legal” opressor em relação tanto à autoexpressão sexual quanto a outras formas de opressão, como as de origem racial ou de classe.

A partir do próximo ponto, dar-se-á início às análises dos cordéis. Entretanto, não se abandonarão os autores trabalhados nesta sessão, uma vez que são basilares às impressões e intepretações suscitadas pelas obras.

---

[93] BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan**: sobre los limites materiales y discursivos del “sexo”. Buenos Aires: Paidós, 2002.

2.2“Cordelizando” os estudos *queer*: ou *queerizando* os cordéis

Mas é que lá em cima
Lá na beira da piscina
Olhando os simples mortais
Das alturas fazem escrituras
E não me perguntam se é pouco ou demais
(Raul Seixas/Paulo Coelho, 1978)

Após uma visada nos estudos de Butler e Foucault, percebe-se uma aproximação dos dois autores no que concerne ao incômodo provocado pelas instituições de poder, sobretudo a ciência, em catalogar, mapear e “dissecar” os sujeitos desviantes da norma, criando-se, por exemplo, o homossexual típico, do qual se falará mais adiante.

Foucault, talvez, não estivesse interessado propriamente na defesa de uma causa homossexual ou *queer*, mas na denúncia das atrocidades cometidas a todos aqueles rotulados como “anormais” (FOUCAULT, 2001) e nas incongruências do misticismo e da ciência, que condenaram tantas pessoas à morte, à prisão e à invisibilidade social. Butler (2010), por sua vez, mantém um discurso explicitamente político em relação às teorias sobre a sexualidade, às políticas públicas voltadas às minorias sexuais e à crítica das noções de identidades de gênero fixas, sejam elas hetero, homo, bi ou transexuais. Diante deste cenário, optou-se, para este capítulo, em dividir a análise dos cordéis mediante três eixos estruturantes. Descrevem-se doravante esses eixos e suas respectivas obras[94]:

A fuga da prescrição da sexualidade: neste eixo, abordar-se-ão cordéis cujas personagens de várias maneiras fogem do que seria prescrito tanto para seu sexo biológico quanto para o gênero que “escolheram”. Fazem parte deste eixo: 1. *A mulher que gostava de tudo grande* (SANTOS, s/d)*;* 2. *Adão e Eva na sacanagem* (ROMEU, s/d)*;* 3. *O garanhão que lascou-se com um travesti* (CAMPOS FILHO, s/d)*;* 4. *Um boiola bom de briga e a “beleza” de Aninha* (FIRMINO, s/d)*;* 5. *O casamento do rapaz macho e fêmia com a moça fêmia e macho* (ROMEU, s/d)*;* 6. *Memórias de um padre pecador* (SANTA HELENA, 1984).

O discurso moral e as representações de sujeitos e performances de gênero: as obras deste eixo trarão à baila como as personagens e suas práticas erótico-

[94] As justificativas da posição dos cordéis dentro dos eixos serão explicitadas no decorrer de suas análises.

afetivas são representadas no imaginário cordelístico do *corpus* selecionado, bem como de que forma as imagens apresentadas pelos cordelistas podem ora reforçar o preconceito ora subverter a norma, a lei, assim como apontam Foucault (2007a; 2007b) e Butler (1987, 2002, 2010). Foram selecionadas as seguintes obras: 7. *A devassidão do mundo* (ZÊNIO & RIBEIRO, s/d); 8. *As modas escandalosas de hoje em dia* (CAVALCANTE, s/d)*;* 9. *Corno bicha e sapatão é o assunto da ocassião* (BATISTA, s/d)*;* 10. *Corno bicha e sapatão e os sacanas de hoje em dia* (BORGES, 2003)*;* 11. *A revolta dos pretos das putas, dos gays, dos pobres* (MONTEIRO, 2005)*;* 12. *Comeu e não pagou o traveco* (PINHEIRO, 2008)*;* 13 *A gravidade da gravidez masculina* (SANTA MARIA, 1986); 14. *Horóscopo das bichas* (MACHADO, 1977).

Saindo do armário: neste último eixo, pretende-se analisar o impacto da "saída do armário" (SEDGWICK, 2007), a revelação de um sentimento erótico-afetivo por alguém supostamente do mesmo sexo, além de também analisar o ato de autonomear-se, de assumir para si e em público o que será definido não como uma identidade sexual, mas como um posicionamento provisório em relação à sexualidade requerida, pois, como posição, assume-se a possibilidade de mudança, instabilidades e deslizes. Neste ponto, serão analisados: 15. *A briga de um gay com uma mulher macho* (MONTEIRO, 2009); 16. *O casamento do boiola* (BORGES, s/d); 17. *Diário de um corno veado* (JOTAMATO, 1999); 18. *O rapaz que deixou de ser donzelo num bordel* (MACHADO, s/d). falta numeração três cordéis neste eixo – começa com 15 e pronto

Gostei da estratégia metodológica de análise por agrupamentos e por eixos temáticos. Muito produtivo para a tese!!! Parabéns...de fato, sua tese, neste momento, tem uma envergadura de tese, aliás, a meu ver a tese está pronta para a defesa.

2.2.1 A fuga da prescrição da sexualidade

Como discute Butler (2010), a ideia de sexo não está para a natureza, que define os seres binariamente como machos e fêmeas, como a ideia de gênero está para a cultura. A segunda é o resultado de uma relação entre discurso e cultura, e não da relação entre um "sexo natural", o que resultaria, arbitrariamente, em uma noção pré-discursiva. Entretanto, ainda assim é reproduzida e aceita pela maioria

das sociedades. Nos cordéis 1 e 2[95], não se têm necessariamente “deslizamentos” de gênero, mas a fuga das prescrições de conduta, ou seja, das performances tanto sociais quanto eróticas preconizadas para seus gêneros. Em 1, temos uma mulher que desde a infância sentia atração por objetos grandes, exagerados:

Marília nasceu[96],
Recusou a mamadeira
Queria coisa maior
Tão grande como uma torneira;
Mania de tudo grande
Lhe seguiu a vida inteira!
(SANTOS, s/d, p. 01)

A personagem é apresentada em toda a obra como alguém de gosto exagerado, obcecada por objetos descomunais. O uso da expressão “grande como uma torneira” deixa claro o apetite de Marília, pois a torneira, depois de aberta, jorra o líquido represado, no caso, o leite, revelando sua gula. No decorrer do texto, o autor faz referências de duplo sentido quanto às preferências esdrúxulas da personagem:

Um dia chegou em casa
Trazendo um grande jumento
Queria brincar com ele.
No seu rico apartamento...
A mãe dela desmaiou
Vendo tal atrevimento!
(SANTOS, s/d, p. 02)

O “brinquedo” escolhido por Marília, “um grande jumento”, é utilizado pelo cordelista para anunciar a subversão dos padrões normativos femininos empreendida pela sua personagem. Isto porque a representação deste animal, principalmente no Nordeste brasileiro, é associada à virilidade e ao tamanho do pênis. Logo, o desespero e desmaio de sua mãe. O “jumento”, neste e em outros cordéis a serem analisados, consiste em uma metáfora, uma metáfora bifronte, que

[95] *A mulher que gostava de tudo grande* (SANTOS, s/d) e *Adão e Eva na Sacanagem* (ROMEU, s/d), respectivamente.

[96] Informa-se que todas as estrofes selecionadas para análise serão reproduzidas conforme sua escrita no cordel, respeitando-se a grafia do cordelista.

pode ser entendia conforme o tipo de leitura ou “agenciamento” que se faça. Como apontam Deleuze & Parnet (1988, p. 85),

> [...] inicialmente num agenciamento há como duas faces ou duas cabeças pelo menos. Os estados das coisas, estados de corpos [...], mas também os enunciados, os regimes de correspondentes: são, antes, como duas formulações não paralelas, formalização de expressão e formalização de conteúdo [...].

Destarte, o animal pode ser visto como um simples animal de estimação (no caso do cordel) ou como uma representação do objeto erótico pretendido pela personagem de Santos (s/d), uma vez que, a partir de então, o cordel versará pela busca incansável de Marília por um homem que tivesse o maior pênis possível, representado por meio de metáforas oriundas do “conhecimento” empírico de cunho popular:

Ela disse: – Eu quero um homem
Que tenha grande nariz;
Um homem cujo pé seja
O maior deste País...
Um home que realmente
Me possa fazer feliz!
(SANTOS, s/d, p. 02)

Neste trecho, percebe-se que Marília está convencida de que ter um grande nariz e pé corresponda necessariamente ao fato de que o sujeito tenha um pênis de dimensões acima da média. Cientificamente, não existem evidências da relação de proporção entre nariz, pé, antebraço e o tamanho do pênis, mesmo que esta seja uma preocupação quase generalizada, principalmente entre os adolescentes, que ainda não têm experiência e informação suficientes sobre sexualidade e as relações com o próprio corpo. Mesmo com a disseminação da informação sobre sexo na escola, na internet e na televisão, “mitos” como este ainda habitam o imaginário popular.

Contudo, o que chama à atenção nesta obra é o interesse exagerado de uma personagem feminina pelas medidas penianas, o que geralmente é um tormento do público masculino, originando também vários outros mitos e técnicas para o “alongamento” do pênis, como a masturbação precoce e frequente; exercícios com

toalha molhada “marombinha”[97], aparelhos para alongamento peniano, entre outras técnicas. Levando-se em consideração o senso comum, é sabido que, para mulheres, também importa o tamanho do pênis. Entretanto, não com tanta ênfase, ou este pode não ser o principal critério de “seleção” da maioria delas, mesmo na contemporaneidade. Mas, para Marília, este era o seu principal critério:

Só tenho visto rapazes
Com promessas de carinho
Que ver de novo
Cruzando o meu caminho;
O pé não passa, meu Deus,
De um pobre dedo mindinho!
(SANTOS, s/d, p. 03)

A personagem contraria a imagem idealizada da mulher do século XIX[98] e da maioria das mulheres pré-revolução sexual da década de 1960, cujo sentimento se sobrepunha a quaisquer intenções erótico-sexuais: um era causa, a outra, consequência. Não se sabe, inclusive, se o cordelista escolheu propositalmente o nome “Marília” inspirado na obra de Tomás Antônio Gonzaga intitulada *Marília*[99] *de Dirceu*, cuja donzela se apaixona pelo pastor e seus sentimentos são “puros” e livres das tentações licenciosas do mundo, compondo, assim, uma Marília “às avessas”. Esta segunda Marília, movida pela excitação sexual, após viajar por quase todo o mundo, parece encontrar o seu pretendente idealizado:

Foi ai que ela conheceu
Um rapagão de verdade;
Era um mancebo bonito
De primeira qualidade;
O tamanho do pé
Era aquela enormidade
[...]
Marília ficou sabendo
Haver nascido em Itu;
Seu corpo era tão lindo
Que temia ficar nú...

[97] Popularmente, a “marombinha” consiste em dependurar a toalha molhada – após o banho – no pênis ereto e contrair o esfíncter, fazendo com que o pênis erga a toalha, acreditando-se que, assim, o “músculo” se fortaleça e se desenvolva.

[98] Salvo as personagens femininas das tendências literárias realista e naturalista.

[99] Este também é um nome relativamente convencional do Arcadismo, inclusive estando presente em alguns sonetos de Bocage.

[...]
(SANTOS, s/d, p. 05)

Nesta estrofe, é mencionada a cidade do interior paulista denominada Itu, que, através do humorista Francisco Flaviano de Almeida (Simplício), através de um quadro no programa humorístico *A praça da alegria*, da extinta TV Tupi e, posteriormente, em *A praça é nossa* (SBT), ganhou a fama de ser uma cidade onde tudo é grandioso[100]. Esta informação, aliada ao tamanho do pé do rapaz, fez com que Marília o cobiçasse. Somente após imaginar o tamanho do pênis do rapaz (Peraldo), a personagem começa a alinhar-se com o ideal romantizado atribuído comumente à figura feminina:

– eu vejo nesses teus olhos
Um lago de mercurial;
Eu vejo nesses teus lábios
Uma concha de coral;
Eu vejo nesse teu porte
Um deus feito cristal...
(SANTOS, s/d, p. 06)

Marília cai em sua própria armadilha, ao rejeitar anteriormente pretendentes que se mostravam carinhosos e atenciosos. Seguiu sua libido, que valorizava as características fenotípicas dos rapazes que encontrava. Marcou casamento. Entretanto, descobriu a tempo que o seu amado, na verdade, era um travesti "que já fizera operação" (SANTOS, s/d, p. 07). Depois de descoberta a verdade, quis matar o seu pretendente, sendo contida pelos convidados, enquanto a travesti se defendia:

Eras tu quem me dizia
Tão sem receio e medo
Que conhecia-me todo
Pela grossura do dedo
[...]
Esqueceste que mediste
O tamanho do nariz
Comparando-me contente
Com um poste de Paris?
Eu poste, gente? Pois, sim...
Foi bem feito o que fiz.
(SANTOS, s/d, p. 08)

[100] Disponível em: <http://www.itu.sp.gov.br/?area=98&submenu=117>. Acesso em: 11 set. 2014.

Santos (s/d), ao fim de seu enredo, desfaz os mitos citados anteriormente sobre a proporcionalidade do pênis com outras partes do corpo, bem como os “segredos” que o corpo pode ocultar. Isto vem a corroborar o seguinte posicionamento de Butler (2001, p. 40):

> Se se impugna o caráter imutável do sexo, quiçá essa construção que chamamos de “sexo” esteja tão culturalmente construída como gênero; de fato, talvez, sempre foi gênero, como a consequência de que a distinção entre sexo e gênero não existe como tal [...] não se pode fazer referência a um corpo que não tenha sido desde sempre interpretado mediante significados culturais; portanto, o sexo poderia não cumprir as condições de uma facticidade anatômica pré-discursiva. De fato, ser-se-á que o sexo, por definição, sempre foi gênero.

O corpo de Peraldo, como todos os outros que Marília rejeitou, foi visto sob aspectos culturais, sob premissas discursivas coletivas, nada dizendo sobre o gênero desses sujeitos, muito menos sobre a fisiologia que escapa aos olhos. Também se percebe que Marília, mesmo “escolhendo” o gênero feminino como performance, adota características típicas atribuídas à masculinidade, como a “caça de um parceiro” e a escolha feita exclusivamente pela expectativa de prazer sexual que ele pode proporcionar-lhe.

Além disso, sob um olhar mais acurado, Marília não estava somente à procura de um pênis que satisfizesse seu apetite sexual, mas também de um homem que pudesse provê-la em todos os demais aspectos. Já que na cultura ocidental – mas não só nela – nas sociedades patriarcais e falocêntricas, ter um pênis de dimensões acima da média é associado à potência e à força; acredita-se ser prova de masculinidade. A história narrada no cordel mostra-se como um enlace de identidades que, aos poucos, revelam suas ranhuras e até mesmo fraturas quanto à cristalização das posições de gênero.

É interessante como se sabe pouco sobre o primeiro casal da Terra. Apesar de o livro do Gênesis dispensar grande atenção à sua “tragédia”, pouco ou nada se fala sobre a sua rotina em comum no Paraíso. No tocante à sua vida sexual principalmente, e é disto que vem falar o cordel 2 deste eixo: da rotina sexual de Adão e Eva no Paraíso. No entanto, alguns livros que não fazem parte do cânon da

Bíblia cristã, ou já estiveram e foram retirados, falam da sexualidade no Paraíso. Os Apócrifos[101]são um exemplo. Em algumas versões rabínicas, como aponta Leite Júnior (2011, p. 41),

> Deus criou uma Companheira para Adão não apenas de barro, mas com sangue e saliva, assustando o primogênito do Senhor. Esta primeira mulher foi chamada de Lilith, significando talvez "espírito da noite" ou mesmo "libertinagem". Quando faziam sexo, Lilith insistia em ficar por cima e tomar o controle do ato, ou seja, assumir a atitude consagrada e esperada de um "macho". Ante as recusas de Adão sobre esta alteração nas posturas e papéis sexuais, ela se inflama de ódio e o abandona, afastando-se para o deserto e passando a copular insaciavelmente com demônios, dos quais torna-se a grande fonte geradora.

Esta história é um exemplo de como muito antes da tradição cristã os papéis de gênero, inclusive suas condutas eróticas, eram rigidamente prescritas. Ainda segundo essas versões rabínicas sobre os casais no Paraíso, Leite Júnior (2011, p. 41) continua:

> Depois disso, Deus tira uma costela de Adão e dela cria Eva, a mãe dos homens. Esta segunda esposa, embora submissa e débil em obediência, é inclinada às tentações. Cedendo aos convites da serpente maligna, ela aceita provar do fruto proibido da Árvore do Conhecimento e ainda o oferece a seu companheiro, levando a não somente ambos, mas toda a humanidade à futura ruína.

Como se vê pelas linhas da "história", Adão não teve muita sorte em seus dois relacionamentos. A primeira esposa, "usurpadora"; a segunda, "submissa, mas corruptível". Em ambas as histórias, a figura da mulher é depreciada, mostrada como um ser que, quando forte, é maligno e amaldiçoado; quando fraco e submisso, é débil e influenciável, corruptível e corruptor. Essas histórias são um exemplo da gênese do controle do gênero feminino. Através desses exemplos, gerações foram compelidas a acreditar na subserviência feminina exigida por Deus. O cordel 2

[101] Para os católicos, o termo "Apócrifo" se refere aos livros que os estudiosos protestantes chamam de pseudo-epígrafos. Os livros que os protestantes chamam de "apócrifos", os católicos chamam de "Deutero-cânonicos". Para os protestantes, os livros apócrifos não foram escritos por Deus. São importantes fontes documentais para o conhecimento da história, cultura e religião judaica. Disponível em: <http://biblia.com.br/perguntas-biblicas/biblia/o-que-sao-e-porque-os-livros-apocrifos-nao-estao-em-todas-as-bibliascd/>. Acesso em: 12 set. 2014.

apresenta um casal sem conflitos, em conformidade com suas posições de gênero e práticas eróticas. Este cordel trata da relação de Adão e Eva no que concerne à sexualidade, de forma desmistificada e mais próxima do humano do que de figuras "míticas".

Adão foi feito de barro
E Eva duma costela
Adão vendo a maçã dela
Disse: eu agora me amarro
Ele fumou um cigarro
Firmando o pensamento
Eva naquele momento
Chegou perto de Adão
Ele passou logo a mão
Diz o velho testamento.
(ROMEU, s/d, p. 01)

Romeu (s/d) coloca a criação do casal semelhante àquela vista na Bíblia cristã. Entretanto, já na primeira estrofe, dispõe em primeiro plano o desejo sexual do casal, que irá sustentar toda a história. O cordelista fala na "maçã" de Eva, que pode ser atribuída à sua vulva. Concentrar a atenção de Adão nesta parte específica do corpo de sua futura parceira é aproximá-lo da humanidade da casta dos desejos, da libido! Romeu talvez pense que Adão, por ser o primeiro homem[102], não deveria ser diferente dos demais.

Como apontado no primeiro capítulo, alguns cordéis podem ser vistos sob a ótica do erotismo e/ou pornografia. No entanto, deixar-se-á a cabo do leitor a classificação deste ou daquele cordel em qualquer uma das categorias. Cabe, pois, tão somente apresentar, segundo Leite Junior (2006), o conceito de pornografia e erotismo para se prosseguir com a análise deste e dos demais cordéis:

> A pornografia é comumente considerada como aquilo que transforma o sexo em produto de consumo, está ligada ao mundo da prostituição e visa excitação dos apetites mais "degenerados" e "imorais". Evoca um conceito mais carnal, sensorial, comercial explícito. "Erotismo", em contrapartida, é algo tendendo ao sublime, espiritualizado, delicado, sentimental e sugestivo. Como o próprio nome vem de um deus, não de "mulheres da vida", o tipo de paixão que sugere lembra

[102] O cordelista usa o modelo masculino heterossexual viril, ávido por sexo e sempre pronto para praticá-lo.

> a sutileza a tensão sexual implícita, mas não abertamente (LEITE JÚNIOR, 2006, p. 32).

Sendo assim, pode-se tentar delimitar as fronteiras entre o pornográfico e o erótico. Contudo, este é um esforço por demais ambíguo, já que essas fronteiras são móveis e culturais. Dessa forma, caberá ao leitor entendê-las e avaliá-las.

Após o primeiro encontro de Adão e Eva, tem início o seu relacionamento como casal:

Eva viu certo dia
Adão cagando no deserto
Quando ela chegou perto
Olhou pra sua “viria”
Viu que a cobra se lambia
A serpente no momento
Como animal peçonhento
A Adão e Eva tentava
E Adão com Eva trepava
Diz o velho testamento.
(ROMEU, s/d, p. 02)

Quando se fala em transgressão, estas poderiam ser aplicadas a Adão e Eva – salvo comer do fruto da Árvore do Conhecimento – ou tudo lhes era permitido, já que havia somente uma regra citada por Deus? Quando se cita o termo transgressão nesta análise, pontuam-se momentos histórico-culturais. Eva, espreitando Adão “cagando”, não só releva interesse por seu parceiro, ou, no mínimo, curiosidade, mas também um comportamento “inadequado” ao gênero feminino, pelo menos desde o século XVIII.

Se hoje a relação com os excrementos ou o ambiente para excretá-los é uma questão de saúde pública, no século XVIII era de boa educação: “se passar por uma pessoa se aliviando, você deve comportar-se como se não a visse, de maneira que é indelicado cumprimentá-la” (ELIAS, 1994, p.139). Entretanto, o fato aqui não é ver Adão defecando, mas, talvez, vê-lo sob outro ângulo. Entende-se que a serpente que tentava Eva era o próprio pênis de Adão e que também tentava o próprio Adão. Não se trata da “cobra” do Gênesis, nos versos: “Olhou pra sua “viria”/viu que a cobra se lambia”. Eva desejava o que estava no “meio das pernas” de Adão, a cobra metaforizada, que tentava Eva a copular com Adão. Logo, o casal sucumbe à atração erótico-sexual.

Eva mostrou a maçã
Pra ver Adão como fica
Ele endureceu a pica
As seis horas da manhã
E deitou Eva na chã
Pra botar o pau pra dentro
Ficou igual um jumento
Com o pau lhe catucando
Terminou Eva gozando
Diz o velho testamento.
(ROMEU, s/d, p. 02)

Nesta passagem, consolida-se a relação de prazer mútuo do casal. Romeu (s/d), embora utilize uma linguagem ora grosseira, ora obscena[103], registra a relação sexual do casal, que proporciona prazer aos dois, quando se sabe que, nos textos bíblicos, a posição feminina sempre foi de subserviência ao homem, com raras exceções. A imaginada "neutralidade" do gozo feminino perdurou praticamente até as décadas finais do século XX. Conforme elucida Leite Júnior (2006, p. 54): "A Igreja, ao reforçar a ideia de sexo antes de tudo como um fardo a ser rancorosamente tolerado, o matrimônio como um contato e a esposa como uma santa e serva do homem".

Não se deve esquecer de que a Igreja é uma das instituições controladoras do sexo e da sexualidade ao longo dos séculos, se não for a própria. Ter um texto que faz referência a um dos seus "Livros Sagrados" da maneira como Romeu (s/d) o faz pode ser compreendido como um ato de transgressão da ordem, um texto subversivo. A "Eva" do cordel em nada corresponde às mulheres bíblicas, nem mesmo àquelas que foram citadas pelo seu poder de convencimento, sedução, beleza e sortilégios, como Rebeca, Dalila, Ruth ou Betsabé. Pois é sexualmente insaciável e alinha seu prazer de forma horizontal com Adão.

Eva era muito vadia
E tinha o maior tezão
Quando fudia com adão
Balançava e remexia
As vezes chega dormia

[103] "Obsceno [...] é tudo aquilo que mostra o que deveria esconder, explicar o implícito, apresenta o oculto, revela segredos proibidos, Coloca "em cena" algo que era para estar fora dela. A obscenidade é intrusa e traz consigo o perigo da ordem violada: é um "mau agouro". É transgressiva" (LEITE JUNIOR, 2006, p. 40).

E adão de cacete dentro
Tirou um certo momento
E quando botou no cu
Eva gostou pra chuchu
Diz o velho testamento.
(ROMEU, s/d, p. 03)

A performance erótica do casal, em especial o apetite de Eva, quando é chamada de "vadia" e possuidora de muito "tezão", pode ser vista nas concepções femininas desde a Idade Média[104] até o final do século XVIII. Pois, como afirma Leite Júnior (2006, p. 162): "É curioso notar como, até o século XVIII, a imagem da mulher sempre foi associada a uma fúria sexual incontrolada, a um ser de desejo e luxúria insaciáveis".

Porém, a imagem feminina muda com o pensamento cientificista do século XIX. A mulher passa de um ser "ativo" sexualmente para um ser "passivo". Segundo Leite Júnior (2006, p. 161),

> [...] a finalidade da vida sexual é apenas a reprodução, e no homem a ejaculação se encontra intimamente ligada ao orgasmo, acredita-se que o prazer é fundamental e intrínseco à estrutura masculina – embora não obrigatório. No caso da mulher, o importante é a capacidade de concepção, o útero fértil. Desta forma, a frigidez revela-se como um claro indício que o deleite feminino não se faz necessário à procriação da espécie [...] o prazer da mulher, visto até o século XVIII como fundamental para a capacidade de procriação, é inteiramente negado. Em seu lugar, surge a carência por afeto e a necessidade "biológica" de gerar crianças.

Romeu (s/d), reescrevendo a "história" da humanidade, coloca a mulher em posição fundamental para que a espécie humana fosse produzida. O autor insere no contexto também o sexo anal, abominado pela Igreja e pela ciência durante muito tempo, pois seria um "ato estéril", já que o sexo para estas duas instituições era tido como pretexto para a procriação da raça humana.

Às vezes Eva chupava
O cacete de Adão
Ele sentindo tesão

[104] "Diz-se, desde a Idade Media, pois mesmo sobre o pretexto de agressão, possessão demoníaca e manifestações malignas a mulher era vista sob o olhar da Igreja como um ser carregado de luxúria e apetites carnais muitas vezes incontroláveis" (LEITE JÚNIOR, 2006, p. 162).

A maçã dela abocanhava
[...]
Adão fudia de torno
E botava no cu de Eva
Ela dizia: me leva
Para tomar banho morno
Sua buceta era um forno
Bem quente a todo momento
Era boa cem por cento
De tanto fuder com Adão
Formou toda a geração
Diz o velho testamento
(ROMEU, s/d, p. 04)

Romeu (s/d) coloca as performances do casal variando em algumas práticas que podem resultar em gravidez e outras não, como o sexo oral e anal. Mas não descarta que estas outras façam com que a relação torne-se interessante e prazerosa para ambos, fazendo com que formassem "toda a geração". A obra do cordelista pode ser vista pelo lado transgressor por lidar com tabus relacionados ao sexo, como o sexo anal, associando-os ao texto bíblico. Até hoje, é um dos pontos fundamentais nas discussões sobre a depreciação das práticas eróticas homossexuais e/ou de casais, assim chamdos "degenerados". De acordo com Leite Júnior (2006, p. 233),

> Tratar com a parte do baixo corporal é estar diretamente ligado às fezes e à sujeira, proporcionando prazer sem nenhuma "utilidade" como a procriação, o ânus é associado ao desregramento, à luxúria indomada, [...]. No período da caça às bruxas, afirma-se que o auge do sabá, a confirmação do pacto satânico é celebrada pelo *Osculum Obscenum*, o "beijo obsceno", dado pela feiticeira no ânus do diabo.

O poeta não coloca as práticas do casal sob o prisma do pecado nem da perversão, mas como algo natural e sadio. Todo o enredo acontece no Paraíso, supostamente sob as vistas de Deus. Afasta-se o teor pudico dos textos bíblicos que, em muitos casos, apresentam a "pureza" como estéril. Tudo o que foi narrado acontece antes do pecado original; logo, para o cordelista, nada do que foi feito pelo casal é digno de condenação ou asco, o que revela uma posição particular, já que poetas de cordel comumente são associados à pessoas conservadoras, que preservam as tradições, principalmente voltadas à religiosidade e à moral, tendo em

vista o enorme número de cordéis que tratam da vida de santos ou de “exemplos” que visam à doutrina moral de seus leitores/ouvintes.

As duas primeiras obras deste eixo se inserem na lógica *queer* por apontar personagens femininas que fogem do que é prescrito para seu gênero, o pudor, a vergonha e o comedimento, sobretudo quanto aos desejos sexuais. É importante frisar que estes autores escreveram estas obras em uma região que foi/é reconhecida pelo conservadorismo em muitos aspectos, desde os culturais até os religiosos.

Os cordéis 3 e 4[105] tratam tanto do deslocamento e dos deslizes tanto das performances de gênero quanto das eróticas. No entanto, a instabilidade de identidade não é articulada pelas personagens “supostamente” heterossexuais, ou reconhecidas assim no interior da história, mas pelas personagens homossexuais que, sob a ótica heterossexual, não desempenham o *script* esperado para seu gênero “escolhido”. As obras também apresentam duas personagens que representam o macho “típico” nordestino, ou que simbolizam o tipo nordestino apontado por Albuquerque Júnior (2003, p. 162):

> O tipo nordestino vai se definindo como um tipo tradicional, voltado para a preservação de um passado regional que estaria desaparecendo [...] se situa na contramão do mundo moderno, rejeita as suas superficialidades, sua vida delicada e a histérica. Um homem de costumes conservadores, rústicos, ásperos, masculinos; um macho capaz de resgatar aquele patriarcalismo em crise: um ser viril, capaz de retirar a sua região da situação de passividade e subserviência em que se encontrava.

Estas personagens, representantes deste modelo, irão ser “destronadas” de sua oposição de privilégio dentro de uma matriz social heterossexual por duas personagens homossexuais, provando que as identidades de gênero não possuem “receita” e que subestimar a criatividade e força das subjetivações e identificações, cristalizando-as em identidades fixas, é um esforço vão.

O cordel 3 apresenta as personagens “Mané Quebela” – o garanhão – e a “Travesti”, que não é representada por um substantivo próprio, mas adjetivada em

[105] *O garanhão que lascou-se com um travesti* (CAMPOS FILHO, s/d) e *Um boiola bom de briga e a “beleza” de Aninha* (s/d), respectivamente.

boa parte da obra. A história se passa na cidade de Soledade[106], quando os rapazes reunidos na praça da cidade – à noite – veem passar um casal em que a mulher se singularizava pela beleza e sensualidade impressa no modo de se vestir e no "rebolado" ao caminhar. Campos Filho (s/d) começa por apresentar o "garanhão":

Mané Quebela era um sujeito
Que nunca temia nada
Fazia ele um grande
Sucesso com a mulherada
Mas, um dia a sua fama
Foi sacudida na lama
E a sua honra abalada.
(CAMPOS FILHO, s/d, p. 01)

O cordelista apresenta sua personagem como um sujeito valente, conquistador e apreciado pelas mulheres, atributos reconhecidamente valorizados dentro da lógica heterossexual, principalmente no Nordeste brasileiro, como pôde ser notado na passagem de Albuquerque Júnior (2003). Este é um recurso utilizado pelo autor para intensificar a "desgraça" (pela ótica da personagem e de seus amigos) do "garanhão" e também potencializar a seriedade da violação sofrida por ele. Posto que, nos dois últimos versos, ele aponta que sua personagem não gozava do prestígio de outrora – o que vai ser confirmado mais adiante nas estrofes finais do cordel.

Era um rebolado forte
Empolgado até demais
Um par de coxas bonitas
De mini-saia e tudo mais
Sem contar com a beleza
Parecia uma princesa
De encantos naturais.
(CAMPOS FILHO, s/d, p. 02)

Neste trecho, a travesti é representada positivamente como mulher que, além da beleza física, também insinuava sensualidade. É descrita como "uma princesa/de encantos naturais". Isso pode ser entendido de duas formas que não se excluem: a

[106] Está situada no Estado da Paraíba, na microrregião do Curimataú Ocidental, contando com aproximadamente 14.000 (quatorze mil) habitantes.
Disponível em: <http://www.soledade.pb.gov.br/?pag=pagina&id=24>. Acesso em: 14 set. 2014.

primeira hipótese pode ser a de que, realmente, a travesti fosse bela sob os parâmetros de beleza do brasileiro nordestino[107], excitando o garanhão; a segunda é a de que o cordelista ressalte a beleza da travesti a fim de justificar o "engano" cometido pelo garanhão e o trabalho corporal "engenhoso", visando a atrair pretendentes.

Eu levei ela pra casa
Tranquei a porta e peguei
A safada pelo braço
E depressa agarrei
Logo, dei um arrocho nela
Disse: – eu sou Mané Quebela
E a boca dela beijei...
(CAMPOS FILHO, s/d, p. 05)

A partir desta estrofe, é o próprio "garanhão" que conta sua desventura aos amigos que o viram levar a "mulher" para sua casa na noite anterior. Mais uma vez, fica evidenciado o ideal do macho ativo, conquistador, dando razão à sua fama. Ele sem nenhuma cerimônia age como macho dominante, tomando para si a fêmea. No entanto, após sua primeira investida, percebe que não estava lidando com uma conquista comum:

Mas no arrocho que eu dei
Senti uma coisa esquisita
Um negócio duro embaixo
No lugar da periquita
[...]
... Ela disse: – olha aqui
O que eu tenho pra você
Era uma coisa horrível
Horripilante de se ver
No meio das lindas coxas
Tinha um palmo e meio de troxa
Pelo que pude perceber...
(CAMPOS FILHO, s/d, p. 05-06)

[107] Fala-se em parâmetros de beleza nordestinos, visto que, na região, os parâmetros de beleza são voltados para a "substancialidade": mulheres de coxas grossas, seios salientes, bundas fartas e carnes rijas, como serão percebidos ao longo das obras do *corpus* da pesquisa. Mesmo aquelas personagens travestis, hermafroditas femininas ou transexuais só são representadas positivamente quando atendem a esses padrões, que destoam do ideal de beleza almejado por um número considerável de mulheres na atualidade. Como indica Bohm (2004, p. 19): "O padrão estético de beleza atual, perseguido pelas mulheres, é representado imageticamente pelas modelos esquálidas das passarelas e páginas de revistas segmentadas, por vezes longe de representar saúde, mas que sugerem satisfação e realização pessoal e, principalmente, aludem à eterna juventude".

Neste momento, a revelação foi feita. Apresenta-se, então, a “ambiguidade” da mulher que Quebela levara para a sua cama. A travesti passa de “princesa de encantos naturais” à portadora de “uma coisa horripilante de se ver”. A passagem da positividade para a negatividade da personagem travesti acontece quando ela deixa de representar o gênero suposto pelo garanhão. A travesti, em um movimento rápido, é tida como um ser abjeto, proibido dentro da dinâmica erótica do “garanhão”. Sobre a relação entre proibição e abjeção, Butler (2000, p. 94) argumenta que

> [...] torna-se importante reconhecer que a opressão trabalha não apenas através de proibição evidente, mas dissimulada, através de constituição de sujeitos viáveis e através da consequente constituição de um domínio de (não) sujeitos, inviáveis – *abjetos*[108], podemos chamá-los – que nem são nomeados nem proibidos dentro da economia da lei.

Dessa forma, a travesti torna-se inviável, na medida em que perde o *status* feminino sob o olhar do garanhão, pois, até o momento, a única mudança substancial entre o que ela fora e o que ela se tornou foi a revelação de seu pênis. Esta descoberta faz com que a travesti passe a ser um sujeito abjeto para Quebela, tornando-se inviável como parceira por não ter uma vulva. Contudo, o processo de abjeção e transgressão da travesti vai além:

... Se eu soubesse não pedia
Que a safada se despisse
Quando arregalei os olhos
Ela falou sem meiguice:
– agora vou lhe torar
[...]
A desgraçada zangou-se
E disse: – é o butico,
O caneco, o anel de couro,
O ás de copas, o furico.
Seja no norte ou no sul
É conhecido por cu
Ânus é pra gente rico.
(CAMPOS FILHO, s/d, p. 06-07)

[108] Grifo da autora.

Nesse ponto, a travesti inverte o “jogo”: passa de objeto de dominação a sujeito dominador, que pretende manter uma relação erótica com o garanhão de maneira ativa, ou seja, penetrando-o. Percebe-se também que, após saber de suas intenções, Quebela adjetiva aquela que o desejava como “safada” e “desgraçada”, dois vocábulos depreciativos que põem a travesti como alguém torpe, aproximando-se da vilania.

Ela se revela agressiva e ríspida nas expressões que usa para dizer de suas intenções: o verbo “torar”, popularmente, embora não dicionarizado, pode significar a cópula violenta; aquela que deixa sequelas pelo tamanho do pênis ou ainda uma relação sexual desprovida de qualquer envolvimento emocional, apenas saciando um desejo carnal e momentâneo. Sua atitude de dominância também se evidencia pelos substantivos de que se utiliza para se referir ao ânus, todos tidos como palavras chulas e grosseiras, que depreciam não só a área de prazer que nomeia como também a pessoa que os profere. Isto porque a prática anal é carregada de mistério e preconceitos. Como afirma Pelúcio (2009, p. 83),

> [...] ânus, esse orifício parece ter o poder de tanto sobre aqueles que o desejam e com ele se deliciam, quanto de fazê-los se sentir sujos, “pervertidos” e violadores. [...] O cu é ilegítimo, ao mesmo tempo que pode indicar uma sofisticação na prática sexual.

Quebela, atônito com o que estava acontecendo, ainda tenta revoltar-se contra a travesti:

– Ai, então não aguentei
E disse: – é o que rapaz?!
Ela falou: – é isso mesmo
Vou comer o anel de traz
[...]
E um colega meu serás
[...]
Ele tinha um treisoitão
Disse com a arma na mão:
– Vai dar ou vai querer morrer?
(CAMPOS FILHO, s/d, p. 07)

A travesti, nesse momento, investe violentamente contra Quebela, que, ao ter a sua vida ameaçada, cede. Ela não corresponde à performance esperada para seu

gênero, haja vista que, para a heterossexualidade, sua performance significaria a passividade e delicadeza na repetição estilizada ou, muitas vezes, uma paródia, que é “a imitação da imitação” – já que o próprio gênero feminino é performativo. Sua atitude desmantela a ideias nas quais estariam incrustadas aspectos atribuídos ao gênero feminino pela heteronormatividade, os quais são rigidamente concebidos, sendo a cadeia feminino/passivo/violado relacionado à mulher e a atividade/agressividade/violação ao masculino (BATAILLE, 2004).

Percebe-se, então, a “virada” que a travesti dá sobre suas performances do início da história até este momento. Contudo, cabe salientar que o aspecto de passividade da travesti pode ser compreendido como um ledo engano de uma heterossexualidade ignorante das dinâmicas eróticas que envolvem a travesti, principalmente aquelas que fazem programa, pois quem as procura, muitas vezes pretende ser penetrado. Isso é visto com certo desprezo pelas próprias travestis, pois, como afirma Pelúcio (2009, p. 75), “essa inversão, associada à passividade e, assim, ao ser penetrado, é vista entre a maior parte das travestis que se prostituem como fator de desprestígio daquele homem e motivo de muitas chacotas”.

Destarte, a identidade de “garanhão” de Quebela tornou-se inviável. Esta identidade fracassa. E, após o relato de sua “desventura” amorosa, Campos Filho (s/d) dá o desfecho da história:

> Saíram todos dali
> Espalhando a novidade
> A história do Quebela
> E a sua desvirginidade
> Pro Mané foi um fracasso
> A história do cabaço
> Se espalhou pela cidade.
> (CAMPOS FILHO, s/d, p. 08)

A última estrofe traz uma série de perdas sofridas pelo “garanhão”, pois, ao manter relações anais passivas com uma travesti, não só perdeu seu “cabaço”, sua virgindade anal, mas também foi destituído do *status* de possuidor, deixando escapar a masculinidade ou, no mínimo, colocando-a em xeque – uma vez que a relação foi infligida. A sua identidade de gênero pode não ter sido abalada dentro de si; contudo, por tudo o que já foi discutido, vê-se que as identidades de gênero não são uma construção ou uma performance particular, exclusivamente subjetiva, mas

também coletiva e cultural. Assim, o fato de ter sido “espalhada a novidade” incidirá negativamente sobre como, a partir de então, o “garanhão” passaria a ser visto pela pequena sociedade de Soledade.

Enquanto o cordel 3 apresenta instabilidade via performance de gênero e performance erótica, o cordel 4 apresenta suas estabilidades voltadas apenas às performances de gênero, identidades de gênero que são desestruturadas a partir do ponto de vista heterossexual. Nesta obra, o preconceito é combatido com violência e aquele que é abjeto se sobrepõe por meio da força sobre seu agressor, sobre aquele que evidencia sua inviabilidade enquanto sujeito inteligível social e culturalmente.

Jerônimo era um negão desses
Com jeito de lutador
Daqueles que Maik Taysson,
Vendo daria valor.
Quem olhasse não dizia
Que aquele corpo escondia
Um travesti sim senhor!
(FIRMINO, s/d, p. 01)

Firmino (s/d) começa por descrever aquele que protagonizará o embate narrado na obra. Nela, já se notam expressas marcas de preconceito, pois reforçam a noção de que “[...] um negão desses/Com jeito de lutador” não pudesse ser homossexual[109]. Além disso, cria-se certa “confusão”, pois o autor classifica Jerônimo com uma travesti. Segundo Pelúcio (2009, p. 77),

> [...] no Brasil, posto que, de fato, as pessoas não conseguem definir o que seria um travesti. Essa dificuldade em localizá-las em uma definição segura de gênero e orientação sexual as faz fascinantes e perigosas, sedutoras e poluidoras, com sensível predominância dos segundos termos dessas díades.

[109] “Certas formas pelas quais homens negros continuam a viver suas contra-identidades enquanto masculinidades negras e reapresentam fantasias de masculinidades negras nos teatros da cultura popular são, quando vistas a partir de outros eixos de diferença, as mesmas identidades masculinas que são opressivas para as mulheres e que reivindicam visibilidade para a dureza às custas da vulnerabilidade da mulheres negras e da feminização dos homossexuais negros” (HALL, 2003, p.347).

Desta feita, definir Jerônimo como um travesti seria arbitrário, pois a personagem não performatiza apenas o gênero travesti, nem em seu corpo estão as referências que poderiam levar a ser entendida como tal[110].

Chegaram se contorcendo,
E usando “fio-dental”.
Provocaram muitos risos
De quem estava no local
Tota de Bago gritou:
– No lugar que estou,
Gay não brinca carnaval[111]!
(FIRMINO, s/d, p. 02)

O cordelista apresenta, além de Jerônimo, mais dois amigos, e os três performatizam a ideia do “gay afetado”, ou seja, aquele que exagera nos trejeitos que poderiam[112] ser relacionados à feminilidade e à delicadeza. Reforça a pretensa “afetação” o fato de usarem roupa de banho feminina (fio-dental), peça geralmente associada à insinuação e à elevação da libido masculina, mas também de homens gays, especialmente por deixar à mostra as nádegas.

Uma hipótese que pode ser levantada a respeito da reação homofóbica de Tota de Bago (sujeito “valentão” que desafia Jerônimo e seus amigos) consiste justamente na indumentária dos rapazes, mais do que o fato propriamente dito de serem gays efeminados. Pois, como afirma Pelúcio (2007, p. 88), “a bunda está sempre ligada ao feminino, seja ela a de um rapaz ou de uma travesti, assim como a penetração é sempre ação, ato masculino [...]”. Logo, a perspectiva de ter visto três bundas de fio dental vindo em sua direção pode ter despertado no sujeito sua libido que, em contrapartida, provocou revolta por estar excitado com o corpo de outro “homem”. Confrontá-los em público poderia ser uma forma de negar para si e para os outros quaisquer dúvidas sobre sua heterossexualidade.

[110] As referências sobre travestilidade e trabalho corporal, bem como suas variações, serão abordadas com maior ênfase no terceiro capítulo.

[111] É importante frisar que a história contada por Firmino (s/d) acontece em um balneário da cidade pernambucana de Goianinha, em um dos dias do Carnaval.

[112] Fala-se em possibilidade porque, neste estudo, não se entende a delicadeza, fragilidade ou sensibilidade como indicadores de feminilidade, posto que a proposta não é a cristalização de identidades e gêneros, mas, sim, evidenciá-las como cambiantes.

Jerônimo lhe respondeu
– Quem é que vai empatar?
Se for macho se levante
Que eu quero lhe mostrar
O que é que uma “bicha” faz,
Para você nunca mais
Querer vir me afrontar!
(FIRMINO, s/d, p. 03)

A resposta de Jerônimo não condiz geralmente com a reação daqueles que sofrem atos de preconceito cotidianamente. Ele enfrenta o seu agressor e ainda se autoproclama “bicha”. A personagem, em conformidade com a teoria *queer*, faz uso de um termo usado para a depreciação do homossexual masculino para se autoafirmar. Dentro da matriz social, esta é uma relação coerente, pois, como afirma Butler (2002, p. 19-20),

> esta matriz excludente mediante a qual se formam os sujeitos requer a produção simultânea de uma esfera e seres abjetos, daqueles que não são “sujeitos”, mas que formam o exterior constitutivo do campo dos sujeitos [...] o abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas “invisíveis” da vida social que, contudo, estão densamente povoadas pelos que não gozam da hierarquia de sujeitos, mas cuja condição de viver abaixo o signo do “invisível” é necessária para circunscrever a esfera dos sujeitos.

Sendo assim, Jerônimo, ao responder o desacato de Tota de Bago e se autonomear bicha, está, de certa forma, tornando-se visível e quebrando a hierarquia circunscrita dos sujeitos centrais. Em outras palavras, a insurreição de Jerônimo, não sendo um “homossexual dócil” e aceitando sua invisibilidade, faz com que haja uma série de fissuras na hierarquia social daquele lugar, uma desestabilidade. Tem início uma desordem que vai se agravar com o embate corporal:

[...] os dois negros
Rolaram ladeira a baixo.
Tota acertou-lhe um soco
Que quase arrancava o cacho.
Jerônimo de fio dental,
Mordeu Tota num local,
Que derruba qualquer macho.

Jerônimo aproveitou
Pra se escanchar no pescoço

Tota com a cara no chão
Estava osso por osso
Vendo que estava perdido
Pediu para ser socorrido
Pelo povo do alvoroço.
(FIRMINO, s/d, p. 05)

As estrofes acima narram o combate de Tota e Jerônimo, que fora acompanhado por todas as pessoas presentes naquele local. Jerônimo destoa do que é esperado de sua performance inicial, repleta de trejeitos efeminados, quando se mostra um combatente de coragem e força, derrotando seu oponente; mas não só isso, fazendo-o pedir ajuda. Jerônimo cambia entre a delicadeza e a brutalidade, entre a suposta passividade e a "ação", entre performances socialmente atribuídas à masculinidade e à feminilidade. Desta forma, tanto as personagens do cordel 3 quanto as do cordel 4 deslizam e rebelam-se contra aquilo que é esperado para seus gêneros e performances.

Partindo para o cordel de número 5[113], deve-se retomar os conceitos de performatividade da conjuntura *queer* proposta por Butler, porquanto o constructo performance tenha fundamental importância para desnaturalizar o conceito de gênero e atribuir às ditas identidades – sejam elas inteligíveis ou não – um caráter provisório, mutante.

Para Butler, a performance consiste na repetição de discursos tão bem articulados que parecem preceder o Eu , o sexo, a matéria, mantendo-se quase como uma força natural que "plasma sob os seres". Mas, para funcionar, essa cadeia discursiva há de ser repetida. A autora ainda argumenta que a performance não exaure o sujeito em significações. Não é por meio do que ele performatiza que temos um conteúdo compreensível de sua existência, uma vez que a performance, sendo uma repetição, não diferencia momentos particulares de subjetivação do sujeito. Ou seja, a identidade de gênero não é subjetiva, mas apresenta momentos de subjetivação. Ela é uma performance.

Dentro deste sistema, está contida a ilusão de continuidade e coerência do Eu, preconizando a inexistência de um Eu que preceda o gênero e a performance. No entanto, este discurso falacioso é desmantelado pelos "insucessos" destas repetições, quando, por algum motivo, "algo" faz a continuidade do sistema

[113] *O casamento do rapaz macho e fêmia com a moça fêmia e macho* (ROMEU, s/d).

discursivo ser quebrada, formando uma cadeia de performances que irão constituir um outro Eu, contestando a coerência do antigo. Na heterossexualidade, essa performance alternativa de gênero resultaria, *a priori*[114], no indivíduo homossexual.

Mas, seguindo a lógica discursiva das identidades, para a homossexualidade também haveria um discurso preconizador, uma cadeia discursiva que validaria a identificação do sujeito como homossexual. Questiona-se, então: quando há um desvio no discurso da homossexualidade, a performance alternativa seria a heterossexual? Se a cisão dentro do regime heteronormativo se traduz – na maioria das vezes – a partir do relacionamento erótico-afetivo com alguém do sexo[115] semelhante, a mesma cisão na homossexualidade traduzir-se-ia no relacionamento do indivíduo com alguém supostamente do seu sexo? Essa é a relação tratada no cordel 5, posto que o noivo era entendido socialmente como "macho e fêmia" e a noiva como "fêmia e macho", como já apontado na análise dos títulos. Assim que anunciaram o casamento, os mais variados tipos de especulações surgiram:

Quando espalhou-se o boato
Disse um tal de Xavier:
– Êles dois vão se casar
Dê o caso do que der
A noiva vai ser marido
E o noivo vai ser mulher.
(ROMEU, s/d, p. 02)

O tipo de reação da estrofe acima é compreensível, pois o sistema heteronormativo apenas deixa duas possibilidades a todos os sujeitos: estar dentro ou fora dele. Uniões que ultrapassam a "barreira" entre a centralidade e a periferia deste sistema não são assimiladas, principalmente por aqueles que estão na heterocentralidade.

E a noiva macho e fêmia
Era Maria José
Disposta e muito valente
E o povo dizia até

[114] Usa-se o termo *a priori*, porque entende-se que não só a homossexualidade é uma performance alternativa à heterossexualidade, existindo várias outras.

[115] Ao referenciar-se "sexo semelhante" ou "sexo distinto" neste trecho, visa-se tão somente às implicações biológicas e anatômicas dos órgãos genitais.

Que ela gostava muito
Das moças do cabaré.
(ROMEU, s/d, p. 03)

– Êle é José Maria
Vai ser Maria José
Vai usar casaco e saia
Pra todo mundo dar fé
E ela com caça e camisa
Fica diferente até
(ROMEU, s/d, p. 03).

Na primeira estrofe, temos alguns indícios de que a performance de gênero de Maria José alinhava-se com o ideal masculino, inclusive sua performance erótica, uma vez que se levanta suspeita de relacionamentos com as “moças do cabaré”. Na segunda, o autor joga com os nomes próprios e também com as vestimentas das duas personagens, sugerindo que, trocando-se o nome e as vestimentas, não haveria mal algum no casamento, já que se tratava de dois seres com sexos distintos, somente tendo de haver a adequação das condutas de gênero.

Mas José Maria disse:
– Eu amo Maria José
Apareceu algum boato
Porém causa não é
[...]
E Maria José disse:
Eu amo José Maria
Quero me casar com ele
(ROMEU, s/d, p. 04)

Mesmo com todos os boatos que corriam a cidade e a região, além das piadas que eram feitas com seus nomes, a relação que tinham as personagens evidencia o seu amor e manifestam às famílias o desejo de se casarem. Neste sentimento dos dois, reside uma “performance alternativa”. Embora se trate de um casamento legítimo, do ponto de vista jurídico e religioso, seus papéis sociais interferem na inteligibilidade de sua relação, provando que o sexo biológico não é um determinante uníssono às performances de gênero.

Maria José cortou
O cabelo e logo vestiu
Calça e camisa de homem

E ninguém proibiu
A chamar-se José Maria
Ele então decidiu
[...]
O noivo José Maria
Bateu no chão o pé
Vestiu um vestido e disse:
– De ser homem perdi a fé
Porque o meu nome agora
Vai ser Maria José.
(ROMEU, s/d, p. 07-08)

Assim, seguindo o que já era suspeito no início do cordel, os dois trocam seus papéis de gênero e efetivamente escolhem o gênero que lhes apraz, consolidando a união matrimonial. Contudo, não optam por trocar os seus "sexos biológicos", protagonizando uma união *queer*.

No cordel 6[116], levanta-se uma "hipótese ousada": se, para a heteronormatividade – e, aqui, compreendem-se todos os aparelhos do *biopoder* –, o sexo biológico, o uso que se faz dele, o fato de que as identidades de gênero estão intimamente ligadas ao objeto desejado ou não desejado, os religiosos celibatários consistiriam em um gênero distinto do masculino ou feminino. Cristo e seus anjos são representados, dentro da tradição cristã, quase como assexuados, importando somente as sutilezas de seus espíritos que, de maneira muito delicada, pendem para a masculinidade ou feminilidade, ao passo que o diabo e seus demônios são puro sexo, carne, desejo, focando nos genitais e demais orifícios todo desregramento e luxúria cósmica na junção do macho e da fêmea (MONGELLI, 1995).

Levantada a hipótese, agora se desfaça, pois esta hipótese teve como pretexto a sua própria desconstrução, uma vez que o padre desde cordel talvez possa ser visto como a mais *queer* de todas as personagens analisadas até agora. Isto porque suas práticas eróticas são descentralizadas, não tendo objeto de desejo fixo. Sua única constância é a ânsia por sexo e por dominar a (o) parceira (o).

Já na minha meninice[117]
Eu só fazia besteira –

[116] *Memórias de um padre pecador* (SANTA HELENA, 1984).

[117] Todo o cordel é narrado em primeira pessoa, em tom confessional, beirando a epístola.

Comi o ânus da virgem
Numa simples brincadeira
Era coisa do Diabo!
Eu só gostava de rabo,
Só gozava em trazeira...
(SANTA HELENA, 1984, p. 02)

Neste trecho, não se percebe com precisão se o narrador, ao dizer que comeu o ânus da “virgem”, está referindo-se à Virgem Maria – uma estátua, talvez – ou de uma amiga na infância. Contudo, acredita-se na segunda ideia, já que durante todo o cordel ele ressalta a sua fixação pelo sexo anal:

Tentei trepar numa freira
No meu tempo de rapaz –
Levei-a um crucifixo
E a segurei por trás...
A agonia foi tanta,
Que ejaculei na Santa,
Num gozo de satanás
[...]
Eu tive entusiasmo
Pra mamãe e pra vovó
Pro meu amigo despido.
E quando me sinto só,
O pênis duro na mão,
Não escapa um sacristão
(SANTA HELENA, 1984, p. 02)

Nestas passagens, pode-se notar a volúpia do padre. Entre suas práticas eróticas, estão o estupro, o incesto presumido e o homoerotismo. Atos que para um indivíduo que não pertencesse a nenhuma congregação, nem feito votos de castidade, já seriam considerados, sob a óptica pudica, imorais e criminosos. A própria questão da manipulação do sêmen foi/é problematizada pela Igreja. No século IX, o bispo Hincmar de Reims classificava diferentes “atentados contra a natureza”, entre os quais se incluía “a emissão de sêmen com uma freira, um parente, a mulher de outrem, mulheres grávidas, animais, homens e, até, por meio da manipulação solitária do pênis” (VAINFAS, 1997, p.153). Pela lei de sua própria instituição, o padre seria condenado.

Todavia, imagina-se que o padre, por ocupar uma posição de prestígio e autoridade sociais, não levantaria suspeitas ou não inspiraria denúncias contra si. Este fato pode ser observado no plano da realidade, visto que somente nas últimas

duas décadas a Igreja Católica vem admitindo e punindo padres que pratiquem “crimes sexuais” como a pedofilia, o mais frequente deles. Continua o narrador:

> [...] Pelas coisas que eu disse:
> Que por dentro da batina
> Só havia imundice.
> E me chamavam de Santo,
> Mas eu por baixo do manto,
> Melhor que não existisse...
> (SANTA HELENA, 1984, p. 01)

Neste trecho, percebe-se que a “batina” funcionava como o “invólucro performático”, uma versão mais inconsistente da performance que se esperaria de um clérigo, quando, na verdade, suas performances eróticas se sobrepunham às de gênero. Sobre esta dissimulação, Freud (1999) dizia que todos os anormais que manifestavam distúrbios na vida social e cultural necessariamente apresentavam alterações nas suas práticas sexuais, mas existiam aqueles que eram notadamente desenvolvidos social e culturalmente, mas apresentavam sua anormalidade apenas no lado mais fraco do ser humano, a sexualidade.

Em outras palavras, para Freud (1999), não é necessário ser um “desequilibrado” social para apresentar “patologias sexuais”. Um intelectual, por exemplo, poderia ser sexualmente tão anormal quanto um “doente” que esteve trancafiado em um hospício. Citando o psicanalista, não se pretende confirmar suas ideias sobre a sexualidade, visto que há muito já foram revistas por Lacan e Foucault, por exemplo. Mas, ainda assim, torna-se interessante seu pensamento por perceber o quanto a sexualidade durante quase todo o século XX foi um marco separador entre a normalidade e a anormalidade. Logo, não se encara a personagem de Santa Helena (1984) como um pervertido ou anormal, mas, sim, como alguém ávido por prazeres proporcionados pelo sexo. Contudo,

> Por tudo isso
> Vou a João Paulo Segundo
> Entregar minha batina.
> Do coito sou oriundo.
> Quero casar e ter filhos.
> Eu quero meu trem nos trilhos
> Da ferrovia do mundo...
> (SANTA HELENA, 1984, p. 08)

Após uma vida de “excessos”, variando sua performance erótica e mantendo uma performance de gênero que simultaneamente o protegia e o oprimia, a personagem toma coragem e opta pela de gênero que, em tese, suprirá sua ânsia por mudança. Esta atitude parece óbvia, ou fácil. Entretanto, não o é. Demanda coragem e esforço para a autoafirmação de uma performance de gênero que difere daquelas aceitas dentro da matriz heteronormativa, e isso é constatado tanto na saída do padre da posição de gênero que ocupava quanto na posição de poder que a instituição à qual pertencia possibilitava.

Todas as personagens selecionadas para este eixo, sob suas particularidades, desestabilizam a “ordem do sexo", a lei da qual falam Foucault e Butler. Além disso, essas personagens articulam as relações entre sexo e gênero nos termos defendidos por Butler (2010, p. 409-410):

> Se se impugna o caráter imutável do sexo, quiçá essa construção que chamamos de “sexo” esteja tão culturalmente construída como gênero; de fato, talvez, sempre foi gênero, como a consequência de que a distinção entre sexo e gênero não existe como tal [...] não se pode fazer referência a um corpo que não tenha sido desde sempre interpretado mediante significados culturais; portanto, o sexo poderia não cumprir as condições de uma facticidade anatômica pré-discursiva. De fato, ser-se-á que o sexo, por definição, sempre foi gênero.

As personagens mostraram que, cada uma à sua maneira, frustram aquilo que é esperado para seus gêneros, deixando em evidência as fissuras e falhas nos sistemas discursivos da sexualidade. Nenhuma das obras selecionadas, *a priori*, mantém um discurso político engajado em projetos que abordem as minorias sexuais. Contudo, podem ser usados pela política, uma vez que nos cordéis 3, 4 e 5 são apresentadas personagens abjetas do ponto de vista da heterossexualidade que desvirtuam a ordem imposta por ela, mas triunfam diante daqueles ou daquilo que os oprimia.

Logo, segundo Grunvald (2009, p. 62), “[...] a abjeção pode ser um conceito analítico útil que não procede por binarização unívoca, concentricidade ou linhas geométricas (sobrecodificação dos segmentos de linguagem) e é desde o início, imanente a todo o campo social”. Ou seja, de algum modo, o processo de abjeção é de ordem intracultural. Ele se localiza dentro da cultura, mesmo que pretenda, em

tese, excluir de seu interior determinados sujeitos. Falou-se “em tese”, posto que, sob algum aspecto, todos os homens são, em algum momento de suas vidas, abjetivados.

Não só as pessoas que têm sua sexualidade fluida, que se chocam com as normas rígidas da heteronormatividade, são abjetas, mas também os analfabetos em uma cultura das palavras; o negro em uma sociedade branca; o socialista-comunista (ou seu “eco”) em um sistema capitalista; a mulher submissa e subserviente ao homem em um tempo de pós-feminismo. Dito de outro modo, a abjeção não pode ser entendida como estrutura fixa, em termos rígidos e estáticos. Ela opera diferentemente a partir do ponto sociocultural no qual o sujeito “está” ou do qual deve ser “retirado”.

2.2.2 O discurso moral e as representações de sujeitos e performances de gênero

Fez-se necessária a elaboração deste eixo de análise na medida em que as formas de representação dos sujeitos e de suas performances de gênero variam dentro do *corpus* de análise, a depender do sujeito representado. Contudo, dois aspectos foram observados: todas as oito obras representam o sujeito que desvia do ideal heteronormativo de maneira preconceituosa; todos os cordéis são narrados em terceira pessoa e os narradores têm o direito resguardado de emitir juízos de valor sobre os sujeitos a quem descrevem. Entende-se a importância dessa visada sobre as representações, pois a cultura letrada ocidental vê uma relação estreita entre arte e representação, sendo quase sempre a arte uma representação subjetivada da ordem do real. Assim como discute Carroll, citado por Costa Lima (1981, p. 217),

> considera-se literatura ser representacional quando produz uma figura de uma realidade, seja psicológica ou social, particular e histórica reconhecida, seja, de maneira abstrata, uma figura de uma “realidade” ideal, mítica, metafísica – quando apresenta ou torna visíveis os traços “essenciais” ou “característicos” de algo “externo”, de um espaço ou contexto diverso do “estritamente literário”.

Todas as obras selecionadas para este eixo representam sujeitos, ou melhor, tipos sociais que podem ser encontrados no plano do real, como também no plano psicológico coletivo (o cordel 13[118]).

As obras em análise estão dispostas e agrupadas dependendo do tipo de representação que façam e da maneira como articulam o ato de nomear, de representar. Desta forma, tem-se as obras 7 e 8[119]. Optou-se por agrupá-las por se perceber que ambas possuem os narradores mais preconceituosos, além de serem obras praticamente contemporâneas. Mesmo sem as datas, a linguagem utilizada e os tipos de preconceito impressos são bastante semelhantes.

Pedimos permissão a Deus
E ao Padre Cícero Romão
Pra falar numa triste história
Que nos dói no coração
Falar desse triste mundo
Com toda sua perdição
(ZÊNIO & RIBEIRO, s/d, p. 01)

Não gosto de escrever
Livro de descaração
Porém, me vejo obrigado
Com minha pena na mão
Descrever em voz rimada
Toda moda depravada
Desta nova geração.
(CAVALCANTE, s/d, p. 01)

O primeiro narrador, já na primeira estrofe de sua obra, pede permissão ao sagrado. O segundo justifica-se ao seu leitor. Porém, ambos anunciam que desaprovam o que irão narrar. Essa desaprovação pode ser percebida pelo vocábulo “perdição”, na primeira obra, e pela expressão “moda depravada”, na segunda. No entanto, o que esses narradores descrevem são os sujeitos sociais de seu tempo.

Eita bichinho safado
Que assado não se come

[118] *A gravidade da gravidez masculina* (SANTA MARIA, 1986).

[119] *A devassidão do mundo* (ZÊNIO; RIBEIRO, s/d) e *As modas escandalosas de hoje em dia* (CAVALCANTE, s/d), respectivamente.

Mas nesse mundo tem tanto
Que não tem diabo que some
É homem virando mulher
E mulher virando homem.
(ZÊNIO & RIBEIRO, s/d, p. 03)

Vê-se um rapaz descente
Parecendo uma donzela
Com cabelo comprido
Alguém diz: é ele ou ela?
Só parece uma mocinha
Com calça apertadinha
[...]
Moça com calça de homem
Andando de todo jeito...
Os pobres pais se consomem
Não sabem se a filha é homem
Ou se tem algum defeito.
(CAVALCATE, s/d, p. 03)

Tanto Zênio & Ribeiro (s/d) quanto Cavalcante (s/d) desqualificam aqueles que supostamente teriam performances de gêneros alternativas àquelas valorizadas pela heterossexualidade. Eles classificam os tipos desvalorizando-os por meio de vocábulos depreciativos, como “safado” e “donzela”. O primeiro pode significar “gasto ou deteriorado pelo uso; apagado; desavergonhado; pornográfico; imoral; usa-se comum e familiarmente em tom carinhoso, no sentido de descarado (Nordeste)” (SOUTO MAIOR, 2010, p. 184). Já o segundo pode aludir à “moça virgem” (ALMEIDA, 1980, p. 99); “originalmente, mulher moça nobre; hoje, mulher virgem” (SOUTO MAIOR, 2010, p. 81).

O vocábulo “safado”, definido por Souto Maior (2010) – excluindo-se a última acepção –, já evidencia que o sujeito que parece não performatizar o gênero de acordo com o esperado (relação sexo biológico-gênero performativizado) é todo desprovido de valores morais, alguém “naturalmente” vil. Já o segundo vocábulo não traz valor depreciativo algum em suas definições. Entretanto, ele também não está sendo empregado para designar uma “moça”, e sim um “homem”, passando, desta forma, a tornar-se um insulto, uma chacota, pois o rapaz “donzelo” ou que parece com uma “donzela”, no Nordeste brasileiro, pode ser entendido como um “moleirão” ou um homem gay efeminado. Nesse sentido, a metáfora (por comparação) deprecia um indivíduo quando lido na chave do feminino, não correspondente ao ideal

masculino esperado pelos sujeitos “deste sexo”. Sobre as representações empregadas aqui, pode-se citar Costa Lima (1981, p. 219):

> A representação é um produto de classificações. Ou seja, cada membro de uma sociedade se representa a partir dos critérios classificatórios a seu dispor. As representações são, por conseguinte, os meios pelos quais alocamos significados ao mundo das coisas e dos seres.

Assim como pontua Costa Lima (1981), os autores fazem uso dos instrumentos de referência para classificar e desqualificar os tipos que narram. Nas décadas de 1960 e 1970, usar o cabelo comprido era um símbolo de rebeldia e modernidade. As mulheres estavam no epicentro de uma revolução cultural que as fez poder também usar calças, o que se configurou muito mais como a “posse” de poder simbólico do que de uma peça do vestuário masculino[120]. Naquele período, isso bastava para que o sujeito fosse entendido como homossexual masculino ou feminino, ou “suspeito disso”. Hoje, seria muito mais complexo para autores como estes, os quais, se não mudassem seus referenciais, poderiam classificar o mundo inteiro como desviante e anormal, à moda da personagem machadiana Simão Bacamarte (O alienista).

Os cordéis 9 e 10[121] articulam, dentro e sob círculos das representações, a hierarquia social que a cultura exige, aproximando-se dos conceitos hierárquicos acerca da abjeção, caros a toda a teoria *queer*. Sobre essas ordens hierárquicas, Costa Lima (1981, p. 219) elucida que

> a ordem hierárquica, constitutiva da classificação, é, portanto, um princípio naturalmente imotivado, pelo qual uma cultura, uma sociedade, uma classe ou um grupo estabelece e diferencia valores, concebe critérios de identificação social, de identidade individual e de distinção sócio-individual.

Este processo do qual fala Costa Lima (1981) é responsável não somente pelo entendimento e diferenciação de si em relação ao Outro, mas também é um

[120] O aprofundamento discursivo sobre as questões de poder que a indumentária pode conferir ao sujeito será mais bem articulado no terceiro capítulo desta tese.

[121] *Corno bicha e sapatão é o assunto da ocassião* (BATISTA, s/d*); Corno bicha e sapatão e os sacanas de hoje em dia* (BORGES, 2003).

dos principais instrumentos de classificação do “estranho”, do “fora de padrão”, daquele que não comunga dos desejos, vontades, formas e práticas da maioria, ou pelo menos da maioria que está no controle. Destarte, as obras 9 e 10 classificam dentro da hierarquia social os sujeitos que, sob às vistas dos narradores, são “o assunto da ocasião” e “os sacanas de hoje em dia”, constituídos pelo **corno**, pela **bicha** e pelo **sapatão**.

A principal diferença entre os dois cordéis reside na atenção dada a diferentes personagens: no cordel 9, a atenção de Batista (s/d) parece se concentrar mais no homossexual masculino (bicha), enquanto Borges (2003) dedica um maior número de estrofes à homossexual feminina (sapatão). Neste estudo, faz-se uma tentativa de rompimento com as estrutura cristalizadas, sejam literárias ou sexuais. O sujeito escolhido para iniciar a análise será a homossexual feminina, doravante tida como lésbica.

Mulher que transa com mulher
Que chamamos sapatão
Eu tenho certeza
Que é pior refeição
O amigo pode crer
É mesmo que comer
Sanduiche de pão com pão
(BATISTA, s/d, p. 05)

Sapatão é a mulher
Que ver outra lhe palpita
Come a outra com os olhos
Quando o sangue se agita
Ela se agarra com a outra
Salta, chia, berra e grita.
(BORGES, 2003, p. 04)

Nestas duas estrofes, temos apresentada a lésbica ou, nos termos dos narradores, a sapatão. Em ambos os autores, percebe-se a animalização da lésbica e do gay. Nestas estrofes em específico, evidencia-se a desumanização em Batista (s/d) e a animalização em Borges (2003). O primeiro reduz o sujeito à mera expressão da sua sexualidade, ao ato em si de relacionar-se eroticamente com outra pessoa de sexo semelhante, além de menosprezar a dinâmica sexual existente entre as lésbicas, dizendo ser “a pior refeição”. A desumanização articulada pelo primeiro é reflexo de um pensamento machista e sexista heterossexual que vê a

mulher, seja ela de que orientação sexual for, como **coisa** ou **objeto** a ser “comido”, devorado. Já o segundo promove um processo de animalização da “sapatão”, colocando-a em posição essencialmente animalizada, na qual somente o instinto comanda.

Colocar o grupo daqueles com orientações não-heterossexuais como animais é perceber seus membros como criaturas inferiores, animalescas ou monstruosas. Essa caracterização é feita sob o pretexto de desvio das condutas valoradas socialmente, colocando as práticas eróticas e formas de subjetivação desses grupos como extremamente negativas e inaceitáveis em uma sociedade civilizada. O narrador de Borges (2003) articula tal representação por meio dos verbos “Salta”, “chia”, “berra” e “grita”, fazendo com que, envolvida pela volúpia, a mulher retrocedesse a um estado anterior à evolução.

Quando uma mulher casada
Se transforma em sapatão
Uma das duas acontece
Não vá me dizer que não
O marido não é de nada
Ou ela já enjoada
Quer mudar a refeição.
(BATISTA, s/d, p. 04)

Se esfregam uma na outra
Que a espuma faz sabão
E na chupada na língua
Desonera a secreção
Lhe chamam de saboeira,
[...]
E os dois bichos espumando
Naquele esfrega esfrega.
Acabou as duas gozando.
(BORGES, 2003, p. 04-05)

Os narradores continuam a nomear e desclassificar a lésbica. Em Batista (s/d), é apresentado um tipo diferente de preconceito que, nos termos de Borrillo (2001) e Viñuales (2002), é duplamente violento, pois opera tanto em relação à performance erótico-afetiva da mulher quanto por sua condição de “ser” mulher. Como discute Borrillo (2001, p. 23),

> alguns autores propuseram diferenciar “gayfobia” de “lesbofobia”, declinações possíveis da homofobia específica. As representações de cada um dos sexos, assim como as funções que os acompanham, merecem, de fato, uma terminologia própria. A lesbofobia consiste em uma especificidade no cerne de outra: a lésbica sofre uma violência particular advinda de um duplo menosprezo, pelo fato de ser mulher e pelo fato de ser homossexual.

Na estrofe de Batista (s/d), percebe-se certa resistência em aceitar a autonomia de subjetivação da sexualidade feminina, uma vez que ele problematiza que a mulher só se tornaria “sapatão” por incompetência do marido, talvez pela falta de virilidade ou por não estar correspondendo às expectativas eróticas da esposa. Ele associa o sentimento lésbico a uma matriz heterossexual, dizendo que aquele só surge quando esta falha.

Já nas estrofes de Borges (2003), observa-se a intensificação da depreciação da lésbica por meio das imagens erótico-pornográficas que são expostas. A performance erótica entre duas mulheres é posta como se dois animais acasalassem. Contudo, ele alude a uma imagem presente no inconsciente coletivo acerca da prática erótica lésbica: o sabão Como registra Almeida (1980, p. 118), fazer sabão significa “praticar lesbianismo; mulher que masturba outra”. Para Souto Maior (2010, p. 183), acerca do termo Sabãozeira, define: “Diz-se de, ou moça dada a libidinagem, a fazer sabão”.

Porém, a forma como a relação entre as duas é representada, comparadas a “dois bichos espumando”, parece ser uma visão bastante particular e fantasiosa do narrador. Toda esta articulação circundante à sexualidade lésbica apenas denota a ignorância do grande público e dos narradores acerca das dinâmicas sexuais possíveis dentro da intimidade lésbica. Essa ignorância também é relatada por Borrillo (2001, p. 23):

> Se por um lado as lésbicas foram visivelmente menos perseguidas que os gays, por outro, isso não pode ser interpretado como indicativo de uma maior tolerância a seu respeito. Pelo contrário, essa indiferença é sinal de uma depreciação ainda mais forte, reflexo de uma misoginia que, ao fazer da sexualidade feminina um objeto do desejo masculino, torna impensáveis as relações erótico-afetivas entre mulheres.

A invisibilidade feminina é refletida nas representações ou não representações da dinâmica sexual lésbica fora dos termos da heterossexualidade. A luta pela visibilidade[122] foi a bandeira de mulheres feministas, lésbicas feministas e apenas lésbicas durante boa parte do século XX. Ao passo que se legislava e diagnosticava contra o homossexual masculino, sob a "penumbra" eram deixadas as mulheres cujo "amor também não podia ser nomeado".

Não se pretende dizer que as lésbicas devessem sofrer as mesmas penas que os homossexuais masculinos, mas que melhor seria que nenhum dos dois tivesse de enfrentar nada disto. Que suas subjetividades e/ou singularidades fossem respeitadas, garantindo uma existência tranquila. Esse apagamento é tão forte que até hoje a indústria pornográfica direcionada ao público masculino heterossexual – seja ela fotográfica ou cinematográfica – majoritariamente produz "pseudo-pornôs lésbicos", pois aquilo que se põe nas páginas e nas telas não é pensado para o público lésbico, mas configura-se como uma sublimação de fantasias eróticas masculinas envolvendo duas ou mais mulheres juntas (LEITE JÚNIOR, 2006).

Nestas obras, as representações do homossexual masculino também são exageradas e permeadas de preconceito, como mostram as estrofes abaixo:

Tem frango em Gravatá
Que se agarra com a namorada
Começa das 6 da tarde
Vai até de madrugada
1 por baixo outro por cima
É como verso sem rima
Não glosa nem faz nada.
(BATISTA, s/d, p. 02)

Bicha frango ou boiola
Que é homem transviado
Só anda se requebrando
Pra arranjar namorado
[...]
Tem até operação
Cresce os peitos empina a bunda
Pra chamar atenção
E quando o cú vira fole
Enfrenta qualquer machão.
(BORGES, 2003, p. 07)

[122] Este tema será retomado no próximo eixo analítico.

Nas duas estrofes, também ocorre a animalização do homossexual masculino, principalmente com o vocábulo “frango”, o qual pode ser entendido como “invertido sexual” (ALMEIDA, 1980, p.126); “homossexual passivo” (SOUTO MAIOR, 2010, p.100). Frango é o galináceo que não “come” a galinha, que não tem a virilidade e a “autoridade” do galo em um terreiro. É isto que a estrofe de Batista (s/d) tenta expressar. Para seu narrador, a “bicha” está mais relacionada ao rapaz que não consegue corresponder ao ideal de masculinidade nordestino do que propriamente àquele que mantém relações eróticas com outro homem.

Já as estrofes de Borges (2003) são mais contundentes na representação do que vem a ser o homossexual em sua obra. Nestas estrofes, há uma generalização quanto às performances do homossexual efeminado, supondo que todo sujeito efeminado pretende fazer algum tipo de mudança corporal e é ávido pelo sexo anal, performativizando unicamente a regra do corpo passivo, como o pensamento machista engessa a possibilidade das mulheres nas relações sexuais entre homem e mulher.

Este é um engano bastante corriqueiro, conforme já apontado: a associação da delicadeza e leveza dos movimentos, ou um corpo feminizado, com a passividade na hora do sexo, com o prazer por ser penetrado. É importante notar também que tanto a “sapatão” quanto a “bicha” são representadas, na obra de Borges (2003), de maneira patológica, como seres “ultrassexuados” a quem apenas o gozo interessa.

Uma bicha e um sapatão
Que só vivem namorando
É com beijos e abraços
Aquilo é só se amostrando
Pois na hora da jogada
Não chuta a bola nem nada
E só termina empatado.
(BATISTA, s/d, p. 04)

Tem frangos que são gilete
Gosta de homem e de mulher
Essa é bicha indecisa
[...]
Já vi bicha dizer
Eu sou muito ciumenta
Até homem superdotado

Essa minha bunda aguenta
É por isso que só vivo
Com inveja da jumenta.
(BORGES, 2003, p. 08)

Após tantos registros de preconceito sexual e de gênero, as obras apresentam duas possibilidades, ainda que sob o jugo da ignorância, de relações performativas que fogem da matriz heterossexual de maneira não tão convencional nos cordéis. Acredita-se – e as estrofes dão claros indícios disto – que a intenção nestes trechos não é ressaltar a pluralidade da sexualidade e a diversidade nas práticas eróticas humanas, embora terminem por fazê-lo, já que, como afirma Costa Lima (1981, p. 222),

> não representamos porque queremos e quando queremos, mas o fazemos como maneira de nos tornarmos *visíveis*[123] e ter o outro como *visível*. [...] as relações humanas são presididas por *tipos*, espécies de médias onde emolduramos os outros [...] os demarcamos e, assim, orientamos nossas relações.

Desta forma, os cordelistas representam a bissexualidade. O primeiro, ao falar do namoro entre *uma* "bicha" e *um* "sapatão", e o segundo, ao mencionar os "frangos que são gilete". Mesmo colocando esses relacionamentos como improváveis, ou inviáveis, os cordelistas registram sua possibilidade de existência. De fato, esse tipo de arranjo não é tão incomum quanto parece, posto que, no século XXI, cada vez mais as identidades fixas se desestabilizam e as pessoas estão se permitindo novas experiências, novos arranjos sentimentais ou eróticos. Ainda assim, temos a bestialização do sexo entre homossexuais.

É insistente o destaque que Borges (2003) confere à libido homo em sua obra, colocando, na última estrofe, que a "bicha" só estaria saciada sexualmente com um homem superdotado e que sentiria "inveja da jumenta" pelo tamanho avantajado do pênis do seu parceiro. Este tipo de colocação é também observado em outra obra do autor[124], a ser analisada no próximo eixo. As duas obras são um repositório de preconceitos e discriminação, além de expor ilusoriamente uma

[123] Grifos do autor.

[124] *O casamento do boiola* (BORGES, s/d).

fantasia sexual de homens e mulheres, posto que, para alguns autores, mulheres e homossexuais sonham em ter em si ou consigo homens de pênis gigantescos.

Estas obras descartam aqueles que se “torturam” por possuírem pênis menores que a “média”, como se a preocupação com o tamanho e com o prazer proporcionado fossem exclusividade feminina e homossexual. Contudo, estes cordéis servem às questões *queer* no tocante às representações sociais dos sujeitos não-heterossexuais, se, como coloca Moscovici (1981, p. 181), elas são

> [...] um conjunto de conceitos, proposições e explicações originado na vida cotidiana no curso de comunicações interpessoais. Elas são equivalentes, em nossa sociedade, aos mitos e sistemas de crença das sociedades tradicionais; podem também ser vistas como versão contemporânea do senso comum.

Esta relação representacional com o cotidiano é posta na obra 11[125], pois o seu narrador observa as “injustiças” que são cometidas contra os estratos mais vulneráveis da sociedade, negros, prostitutas, gays e pobres, propondo-se a levantar um grito de protesto. Contudo, ele vem a reforçar imagens preconceituosas desses mesmos estratos, embora logo no começo critique o preconceito existente no nosso país:

Nosso brasil é REI
Em mulher e futebol,
Praia carnaval e sol,
Ferro, madeira de lei
Tanto disso me orgulhei
Quanto fico insatisfeito
Quando o país é eleito
REI da desonestidade
CASTRADOR da liberdade
CAMPEÃO do preconceito
(MONTEIRO, 2005, p. 01)

O narrador se mostra insatisfeito como os rumos que a sociedade toma no que diz respeito às desigualdades. Mas, ao representar o homossexual (gay) em sua obra, ele recorre a imagens já cristalizadas de preconceito contra o homossexual masculino:

[125] *A revolta dos pretos, das putas dos gays, dos pobres...* (MONTEIRO, 2005).

Tem gente que o destino
Gosta de infernizar
Desses costumo citar
O “homem” que fala fino
Anda em passo pequenino
Com as cadeiras gingando
Parece que está voando
Com os braços levantados,
Mão caída olhos virados
Como quem está rezando.
(MONTEIRO, 2005, p. 08)

Mesmo sob a pretensão de defesa, o discurso do narrador é preconceituoso, pois coloca a condição homossexual sob o prisma do sofrimento e da falta de sorte, como uma “peça” pregada pelo destino, e não como uma possível escolha[126] do indivíduo ou pelo modo como as pessoas se subjetivam e aderem a estilos de vida nem sempre performaticamente reprodutores de modelos questionados. O autor, neste sentido, para sobrecarregar seu discurso preconceituoso, exagera na “afeminação”, nos trejeitos do homossexual configurado em seu texto. No entanto, como aponta Costa Lima (1981, p. 222),

> somos tanto mais unos e tanto mais íntegros quando menos conhecemos os papéis que representamos. Pelo temor da inautenticidade dos papéis, passamos a desempenhar o papel tragicômico da “alma sincera”. Cultuadores da individualidade, entendemos que desempenhar é fingir que não somos presos outra vez à prenoção da essência. E assim ignoramos que o um se forja pela imagem internalizada do outro, não importa qual a natureza valorativa do outro internalizado [...].

Monteiro (2005) não percebe que a essencialidade não é responsável pelo “destino” do homossexual, mas que sua performance se forja por meio de internalizações selecionadas e construídas por toda uma vida. Assim, sua visão do sujeito homossexual também é a internalização de outras já vistas pelo autor.

Tem velho gordo e careca

[126] A Teoria *Queer* rejeita a noção essencialista tanto para a hetero quanto para a homossexualidade. Entretanto, entende-se, nesta tese, que há pessoas e discursos que defendem a ideia de que “se nasce gay”.

De barba espessa e bigode
Desses que a gente não pode
Suspeitar que desmunheca
Mas se ver uma “boneca”
Senta em cima, deita e rola,
No restante se controla,
Fala grosso não se trai,
É bom esposo e bom pai
E ao mesmo tempo boiola.
(MONTEIRO, 2005, p. 08)

Até mesmo quando indicia um possível comportamento *queer*, Monteiro (2005) tende a depreciar a imagem do sujeito que tem uma pratica erótica paralela à heterossexual, nomeando-o de “boiola” e afirmando que, “apesar” de gostar de ser penetrado por uma “boneca”, seria um bom esposo e bom pai. Porém, assim como os dois últimos autores, não se pode, segundo Durkheim (1978), responsabilizar o indivíduo isoladamente por uma representação preconceituosa, por exemplo.

> As representações coletivas traduzem a maneira como o grupo pensa nas suas relações com objetos que o afetam. Para compreender como a sociedade representa a si própria e ao mundo que a rodeia, precisamos considerar a natureza da sociedade e não dos indivíduos. Os símbolos com que ele pensa mudam de acordo com sua natureza [...] se ela aceita ou condena certos modos de conduta, é porque entram em choque ou não com alguns dos seus sentimentos fundamentais, sentimentos estes que pertencem à sua constituição (DURKHEIM, 1978, p.79).

Logo, Monteiro (2005) pode até imaginar que realmente está indo em defesa do “gay”. Entretanto, reforça ainda mais a imagem social não afirmativa que se tem do homossexual.

[...]
“Gay” tem nome que admira:
Fresco, veado, gobira,
Bicha, fruta e pederasta.
Estes classificativos
Postos nos efeminados
Não deviam ser usados
Porque são pejorativos,
Muitos deles são ativos
Francos, leais, diligentes,
Esforçados, competentes,
Artistas reconhecidos
Infelizmente excluídos

Só porque são diferentes.
(MONTEIRO, 2005, p. 08-09)

O cordelista “protesta” produzindo um discurso que acaba por discriminar o indivíduo pelo excesso de substantivos que usa para nomear o “gay”. Mesmo proferindo elogios, no final, ele ainda deixa claro que “Muitos deles são”. Não se nega que realmente existam pessoas como as descritas até agora, mas o que causa certo desconforto é a representação daquele que difere do outro muitas vezes apenas pela sua prática erótica, ou de gênero. Cabe, então, apenas refletir sobre o que afirma Durkheim (1978, p. 88):

> [...] é preciso saber atingir a realidade que eles figuram e que lhes dá sua verdadeira significação. Constituem objeto de estudo tanto quanto as estruturas e as instituições: são elas maneiras de agir, pensar e sentir, exteriores ao individuo e dotadas de um poder coercitivo em virtude do qual se lhes impõe.

É preciso entender a matriz heterossexual, sua norma, pois é ela que sustenta o discurso discriminatório e condenatório, sem provas, sem julgamento e, sobretudo, sem crime. No cordel 12[127], o prejulgamento e o preconceito também permeiam a obra. O pequeno cordel eletrônico – classificado em estudo anterior como cordel notícia (ASSIS NETO, 2011) – tenta, por meio da ficção, narrar um fato real: a polêmica envolvendo o ex-jogador de futebol Ronaldo “fenômeno” e três travestis. Nunca ficou provado se Ronaldo manteve ou não relações sexuais com as travestis, se foi extorquido por elas ou se tudo realmente não passou de um “engano”. Contudo, o poeta de cordel, como tradutor do seu tempo, imprimiu em seus versos as impressões que a notícia lhe causou, bem como seu julgamento:

Eu não quero ser famoso
Muito menos ter dinheiro
Ser mal falado no terreiro
Por sair com um gostoso
Ter um caso rumoroso
Por dar o velho caneco.
Não pagar, botar boneco.
Notícia no mundo todo

[127] *Comeu e não pagou o traveco* (PINHEIRO, 2008).

Ser motivo de apodo.
Comeu e não pagou o traveco.
PINHEIRO, 2008, p. 01)

O autor começa por deixar bastante explícitos seus valores morais de masculinidade e honra, afirmando que prefere ser pobre e viver no anonimato, conservando, assim sua honra, a "ter dinheiro" e ser "mal falado no terreiro". Entretanto, isso não quer dizer que, sendo simples e pobre, ele próprio também não pudesse sentir-se atraído sexualmente por uma travesti ou outro homem. Talvez o cordelista tente vincular a imagem de honradez nos termos de nossa sociedade, mas suas palavras o traem, pois, necessariamente, abdicar do dinheiro o impediria de se envolver eroticamente com o que ele mesmo chama de "traveco". Embora Pinheiro (2008) seja um "cordelista virtual", ou seja, aquele que tem como suporte principal de sua poesia o meio digital, ele tece comentários preconceituosos. Gramsci (1986, p. 12) refere que

> [...] nossa própria personalidade é composta de uma maneira bizarra: se encontram elementos dos homens das cavernas e princípios da ciência mais moderna e progressista; preconceitos de todas as fases históricas passadas, grosseiramente localistas e instituições de uma futura filosofia que será própria do gênero humano mundialmente unificado.

Pinheiro (2008) concentra em seu discurso o paradoxo apontado por Gramsci (1986), ou seja, o cordelista proporciona uma mudança na forma como o cordel é consumido, inserindo-o no "mundo virtual", mas, ao mesmo tempo, articula um discurso promotor de um retrocesso acerca das questões sobre sexualidade ao defender ideias de um patriarcado que, pouco a pouco, tem seus pressupostos esvaídos.

Uma posição diferente será encontrada no cordel 13[128], publicado em 1986, mais de vinte anos antes do cordel de Pinheiro (2008). Nesta história, o narrador fala da possibilidade de uma gravidez "masculina", ora em tom jocoso, ora manifestando também – mais sutilmente que os outros autores – preconceitos e imagens estereotipadas do sujeito homossexual. O autor varia entre a ficção e fatos reais de

[128] *A gravidade da gravidez masculina* (1986).

sua época, como o caso do funcionário da Embaixada Francesa que se envolveu com um “espião” chinês que era cantor de ópera e travestia-se como mulher:

Um diplomata francês
Na china virou espião
Pelo amor de Shi Pei-Pu
Cometeu alta traição:
Loucamente apaixonado,
Trocou segredos de estado
Pela boca de um balão
[...]
O sexo de Shi Pei-Pu
Só dava rima com “u”
Acredite se quiser.
(SANTA MARIA, 1986, p. 04)

No caso narrado no cordel há a ficcionalização de um fato acontecido. Shi Pei-Pu existiu também como um cantor de ópera e espião da China que teve um caso amoroso com Bernard Boursicot, que, na verdade, não era diplomata do alto escalão do governo, mas um jovem de 20 anos, contador da recém-inaugurada Embaixada da França em Pequim. Este caso também serviu de inspiração para o espetáculo da Broadway *Madame Butterfly*, em 1988, e para o filme de mesmo nome, em 1993. Bernard Boursicot vive atualmente em uma casa de repouso na França e Shi Pei-Pu morreu no dia 30 de junho de 2009. Em uma das poucas entrevistas concedidas durante sua vida, o último declarou: “Eu costumava fascinar tanto os homens quanto as mulheres [...]. O que eu era e o que eles eram é algo que não tem importância” (The New York Times, 2009[129]).

O cordelista também cita o conhecimento científico para embasar sua tese da gravidez masculina. Ele se apoia na biologia e nas descobertas sobre reprodução humana de sua época.

Testart, o pai científico
Da criança de proveta,
Diz que o homem buchudo
Poderá ter mama ou teta
[...]
Espermatozoide e óvulo

[129] Disponível em: <http://noticias.bol.uol.com.br/internacional/2009/07/03/morre-na-franca-o-chines-shi-pei-pu-70-cantor-espiao-e-madame-butterfly.jhtm>. Acesso em: 25 ago. 2014.

Se acasalam na proveta
Faz incisão bem feita.
Transplanta-se o embrião.
E de repente o machão.
Vira u'a mamãe porreta!
(SANTA MARIA, 1986, p. 09)

O autor cita o cientista francês Jacques Testart, um dos pioneiros da Fertilização *In Vitro* (FIV) e defensor das causas éticas que envolveram o procedimento nas décadas de 1970 e 1980. No entanto, o primeiro "bebê de proveta" veio ao mundo em 1978, na Inglaterra, por meio do método do Nobel de medicina, Dr. Robert Geoffrey Edwards[130] – reconhecido como o inventor do método. No Brasil, o primeiro bebê gerado pelo método de Edwards nasceu em 1984 em São Paulo[131]. O autor ainda descreve de forma leiga o processo, mas não deixa de inserir elementos populares e juízo de valor em suas estrofes, como no verso: "E de repente o machão/ vira u'a mamãe porreta", sugerindo uma desqualificação daquele homem heterossexual "machão" que fosse carregar o próprio filho.

O autor, para reforçar ainda mais a possibilidade do que narra, também recorre à Antiguidade e ao mito do nascimento do deus Baco para indicar o local mais apropriado para a "gestação masculina".

Se o Júpiter, pai dos Deuses,
(Segundo a Mitologia)
No Olimpo, teve um filho...
[...]
Mas o filho jupteriano
O qual foi chamado Baco,
Esse foi "feito" na coxa
E a opinião destaco
De um cientista francês
Que diz: – no homem, gravidez
Segura vai ser no saco.
(SANTA MARIA, 1986, p. 06)

[130] Disponível em: <http://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/com-25-quilos-nasce-primeiro-bebe-de-proveta-do-mundo-na-inglaterra-em-1978-8998193>. Acesso em: 16 set. 2014.

[131] Disponível em: <http://acervo.oglobo.globo.com/fatos-historicos/primeiro-bebe-de-proveta-brasileiro-nasceu-em-7-de-outubro-de-1984-10277302>. Acesso em: 16 set. 2014.

Para alguns, o local indicado pelo autor pode parecer estranho, causar risos em muitos e, talvez, noutros, revolta, principalmente naqueles intolerantes quanto à "essencialidade" do seu papel de "macho". Contudo, as manifestações de preconceito começam quando ele relaciona a gravidez masculina à transexualidade:

Vai ser u'a mão na roda
Para o ex-homem, então.
Já descacetou de vez !
Esse é mãe por vocação.
É o dito transexual,
Que inverteu o cabedal
Quando fez operação.

Mas, no seio familiar,
Olha a confusão formada:
Filho chama pai de mãe...
A mãe canta a empregada.
E o homem todo sem jeito
Vai ter que ter muito peito
Pra aguentar essa parada!
(SANTA MARIA, 1986, p. 10)

Nestas estrofes, o preconceito é manifestado de duas maneiras. A primeira é em acreditar que todo transexual que fez a transgenitalização queira, via de regra, também ser mãe, reduzindo as necessidades de subjetivação dessas pessoas a uma simples imitação do gênero e da anatomia femininos. A segunda é supor que necessariamente haveria uma "confusão" no fato de o "pai" ter dado à luz o filho, desestabilizando o modelo de família nuclear heterossexual. Sabe-se que famílias homoparentais, ou seja, com dois pais ou duas mães, não são famílias desestruturadas ou que enfrentem maiores problemas e dilemas que uma família composta por um casal heterossexual e seus filhos. Todavia, o cordelista justifica-se na penúltima estrofe, dizendo:

Esse tema é contundente,
Mas levei na brincadeira.
Eu não sei levar a vida
A não ser na brincadeira:
Temperando coisa séria
Com piadas e pilhéria,
Que carrancismo é besteira!
(SANTA MARIA, 1986, p. 11)

Não se sabe até que ponto a justificativa dada pelo cordelista pode funcionar diante de tudo que foi dito de maneira preconceituosa, assemelhando-se a um mero esboço de desculpas, uma vez que, até as primeiras décadas do século XXI, o estranhamento a qualquer tipo de arranjo familiar ou amoroso que fuja à heteronormatividade é motivo de nota.

A afirmação do cordelista em relação à gravidez masculina pode ser refletida em um caso ocorrido nos EUA, no qual o "pai" engravidou. Ainda que este seja transexual, o gênero que assume para si é o masculino. Trata-se de um casal transexual que recorreu às suas "identidades biológicas" para gerar filhos.

> Um casal transgênero do Kentucky, nos Estados Unidos, resolveu conceber dois filhos usando suas identidades sexuais originais. O pai, nascido mulher, ficou "grávido", enquanto ela, que nasceu homem, é chamado de "mãe" pelas crianças. Assim, eles não tiveram que recorrer à adoção nem barriga de aluguel. Bianca Bowser, 32, que trabalha como drag queen, nasceu como "Jason", e decidiu assumir a identidade transgênera como mulher há 11 anos. Já Nick Bowser, 27, nasceu como "Nicole", mas vive há sete anos como se fosse homem. Os dois vivem juntos desde 2009. Ambos mantiveram os órgãos sexuais originais porque não puderam arcar com cirurgias de mudança de sexo (DAILY MAIL, 2014[132]).

De fato, a história do casal difere do que foi narrado no cordel, mas abre um precedente para se pensar a ficção de modo diferente, posto que, encarando-se as performances de gênero, o pai efetivamente deu à luz o seu filho. Apresenta-se a seguir uma fotografia do referido casal para ilustrar o que está sendo dito:

[132] Disponível em: <http://noticias.uol.com.br/internacional/ultimas-noticias/2014/08/11/nos-eua-casal-transgenero-tem-pai-gravido-e-mae-drag-queen.htm>. Acesso em: 16 set. 2014.

FIGURA 05: Fotografia do casal transgênero do Kentucky/EUA.

Fonte: Ver nota 136.

O cordel foi escrito há 28 anos, quando os arranjos familiares ainda eram rigidamente preconizados, tendo como norma a heterossexualidade. Assim, quaisquer que fossem aquelas performances ou arranjos amorosos que escapassem a ela eram tidas como libertinagem e “safadeza”, como já apontaram as duas primeiras obras deste eixo.

Desta feita, a obra, apesar de seus preconceitos, faz-se importante para perceber que, embora contenha um mote discriminatório, o fato de trazer à luz o assunto já liberta o discurso dessas populações que não encontrariam guarida no seio social, rejeitadas e “invisibilizadas”. Em obras como as de Santa Maria (1984), a possibilidade de uma gravidez masculina pode significar muito, mesmo sendo posta entre a “pilhéria” e o preconceito, pois pode ser apropriada como um discurso de resistência, apontando, como foi feito, suas incoerências e “novidades”. Para Bauer (1998, p. 228),

> a resistência é uma parte essencial da pragmática das Representações Sociais. Sob esta luz, a resistência é um fator criativo, que introduz e mantém heterogeneidade no mundo simbólico de contextos intergrupais [...]. Esta defesa toma a forma de re-(a)presentações. Essas representações podem ser consideradas como a ação de um “sistema imunológico” cultural: novas ideias são assimiladas às já existentes, que neutralizam a ameaça que elas representam e tanto a nova ideia, como o sistema que a hospeda, sofrem modificações nesse processo.

As ideias que são apresentadas por Santa Maria (1986) não mudam a percepção daqueles que performatizam o seu gênero de forma particular à heterossexualidade, nem instaura dentro desse sistema a possibilidade “real” da gravidez masculina, mas ela abre um precedente de pensamento. Ela pode plantar uma ideia nova ou, no mínimo, pela força de seus argumentos, deixar o leitor/ouvinte em dúvida quanto à viabilidade ou não do processo que narra. Por isso, acredita-se que, dentre as obras que compõem este eixo, esta se mostra a mais plástica de todas, pois são mesclados conceitos, ideias são reforçadas e outras abaladas, produzindo um rico universo de análise.

No sistema de representação social, é importante perceber que, além de uma relação econômica e política, ele também é composto por um sistema de pensamento (MOSCOVICI, 1978). Além disso, na sociedade, a hierarquia é constituída por um universo reificado restrito, no qual a ciência procura objetivamente trabalhar as teorizações abstratas das relações sociais. Já no âmbito do universo consensual, estão as práticas cotidianas, que produzem as representações sociais balizadas no senso comum, ou seja, nos conhecimentos produzidos espontaneamente na interioridade de um grupo, fundados na tradição desse grupo, dentro de sua lógica. Ancoradas no universo consensual, estão as representações do homossexual masculino feitas no cordel 14[133]. Nesta obra, o autor se volta para o universo cósmico do zodíaco para propor uma interpretação zodiacal voltada apenas para o homossexual masculino.

Se meu amigo leitor
Não é homem nem mulher
Não vai mais ser o problema
[...]
Quando pegam um horóscopo
Prá elas não tem serventia
Pois se olham das mulheres
Duvidam ter garantia
Não olham o dos homens
Pois dele diferencia.
(MACHADO, 1977, p. 01)

Fica claro nessa estrofe que o cordelista concebe a existência de mais de dois gêneros, o masculino e o feminino (WITTIG, 2001). Em todo caso, na segunda

[133] *Horóscopo das bichas* (MACHADO, 1977).

estrofe, há indícios, a partir do uso do pronome pessoal “elas”, que esse terceiro gênero considerado pelo cordelista seria próximo do feminino, já que a gramática normativa não oferece outra possibilidade pronominal. O cordelista anuncia a decepção das “bichas” ao quererem saber o que o horóscopo diz para seus signos, colocando-as como um “terceiro” sexo, tendo também o direito de ver seus “destinos” nas páginas de um horóscopo. No entanto, o que ocorre é a representação do homossexual masculino geralmente como travesti, de maneira estereotipada, atendendo apenas às imagens destes sujeitos que já são reproduzidas socialmente.

ARIES é signo de bicha
Que é bastante passiva
Digo, propriamente dita
Sofre e é contemplativa
Toma porrada sem queixa
E ainda dá viva!

Tem sorte para sustentar
A mãe, colegas, amados
Dá duro no seu trabalho
Prá arrumar uns trocados
Pode até se dizer que elas
Aguentam peso nos costados.
(MACHADO, 1977, p. 02)

O signo de Áries traz a imagem compartilhada por grande parte das pessoas: que o homossexual efeminado é passivo e subserviente, sendo complacente inclusive às agressões físicas. Há também a crença de que é impossível ele ser amado, pois parece haver uma relação comercial de afeto com sua mãe, colegas e amados, reforçando o imaginário de que sua aceitação estaria muito relacionada ao que ela pode proporcionar. Em contrapartida, o signo de Touro traça um perfil diferente:

TOURO é das bem valentes
Que não quentão pilhérias
Brincadeiras ou dichotes
São como Maria Quitéria
Baiana que brigou muito
Com fuzil e fez misérias.

No amor, é corajosa

Quando gosta parte logo
E canta seu escolhido
Pois ela é só fogo
Nos negócios tem sorte
Ganha sempre sem malogro.
(MACHADO, 1977, p. 03)

Segundo o cordel, as “bichas” regidas sob o signo de Touro são valentes e destemidas, conservando talvez os aspectos de masculinidade do seu “sexo original”. No entanto, é interessante a comparação feita pelo cordelista com uma figura histórica brasileira: Maria Quitéria. Comparando a bravura das que nascem regidas pelo signo de Touro à valentia e bravura de Maria Quitéria, entende-se que a bravura e traços atribuídos ao masculino são valorizados em detrimento das características do signo de Áries, que são popularmente relacionadas à feminilidade. Maria Quitéria é um dos poucos casos na História no qual o papel masculino performativizado por uma mulher é valorado:

> Diz-se que o soldado Medeiros, que, em 1822, juntou-se às tropas que combatiam os portugueses no movimento de Independência do Brasil, era muito hábil com as armas, disciplinado e audacioso. Se por essas características qualquer combatente já mereceria destaque, um detalhe o fazia ainda mais singular. O soldado Medeiros era, na verdade, uma mulher: Maria Quitéria de Jesus Medeiros, a primeira brasileira a integrar uma unidade no País. [...] ao saber da convocação, pediu permissão ao pai para se alistar, mas ele não deixou. Ela então se disfarçou de homem, tomando roupas emprestadas do cunhado e, contra a vontade do pai, alistou-se no regimento de artilharia, como soldado Medeiros. [...] em julho de 1823, Maria Quitéria foi reconhecida como heroína das guerras pela Independência e homenageada pelo imperador, recebendo o título de Cavaleiro da Ordem Imperial do Cruzeiro. [...] Maria Quitéria é patrona do Quadro Complementar de Oficiais do Exército Brasileiro (PORTAL BRASIL, 2012[134]).

Maria Quitéria só tem reconhecimento porque, além das habilidades atribuídas ao gênero masculino, ela, oficialmente, não performativizava eroticamente este gênero. Muitos historiadores falam da sua feminilidade, beleza e graça. No caso das “bichas” nascidas sob o signo de Touro, o que as faz ser admiradas e positivadas no interior da obra, em detrimento dos outros onze signos, são

[134] Disponível em: <http://www.brasil.gov.br/defesa-e-seguranca/2012/04/maria-quiteria>. Acesso em: 16 set. 2014.

justamente as características atribuídas ao gênero masculino que conservam. Nota-se, então, que as noções de identidade também estão intrínsecas aos processos de representações. Como discute Durveen (1998, p. 266-267),

> essa relação entre representação e identidade não é específica ao campo de gênero. Sejam quais forem as representações internalizadas, elas estão entrelaçadas aos processos de construção de identidade, ainda que as consequências da identidade nem sempre sejam as mesmas [...] a perversidade das variações e diferenças associadas aos gêneros vai permitir que a relação entre representação e identidade se torne clara através de uma longa variedade de contextos. Que seja o caso, pode ser explicado pelo significado que gênero assume enquanto dimensão de poder no mundo social.

A dimensão de poder que depende do contexto social é expressa pelas diferenças nas tipologias abordadas por Machado (1977), nas descrições que faz dos doze signos do zodíaco, relacionando-os aos homossexuais nascidos sob sua regência. O cordel se difere do que seria um horóscopo “genuíno”, uma vez que não faz previsões, mas descreve aqueles que nasceram sob cada signo zodiacal.

As análises feitas das obras neste eixo podem contribuir para a observação de como são representados aqueles que performatizam identidades de gênero ou eróticas que não se orientam na heteronormatividade. Ademais, sua importância também se dá pela percepção de múltiplas identidades que podem ser constatadas. Tendo a sexualidade como norteadora, a representação social é ferramenta importante nesse processo. Segundo Hall (2006, p. 13),

> [...] à medida em que (*sic*) os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente.

Esta citação de Hall (2006) deixa à mostra que, embora sendo representadas sob a marca do preconceito, as identidades e/ou performances de gênero abordadas neste eixo são possíveis e que o leitor/ouvinte pode tanto se identificar em algum momento com algumas delas como também rechaçá-las. As imagens e representações criadas nas obras, assim com um documentário ou filme, por

exemplo, não são de todo prejudiciais à política que visa ao respeito à diversidade, mas podem auxiliar o combate ao preconceito e deixar claro que nem as identidades nem os gêneros são fixos, bipartindo-se no binômio homo/hetero, cujos limites aparentam ser bem delimitados. Posto que nenhuma representação, ou pretensa imagem do real, é, por completo, verdadeira. Como apontam Lins & Mesquita (2008, p. 82),

> [...] ela pode mentir, falsificar, simulando dizer a verdade, mas também pode ser associada a outras imagens e outros sons para fabricar experiências inéditas, complexificar nossa apreensão do mundo, abrir nossa percepção para outros modos de ver e saber [...].

Sob uma avaliação crítica, as imagens produzidas pelas representações nos cordéis podem auxiliar a dispersão das percepções de mundo, de como são representados os indivíduos que vão além da binaridade instituída pelo sistema da heterossexualidade, articulando sua subjetividade, ou como têm sua subjetividade de gênero “imaginada” pelo outro. Conforme dito anteriormente, essas obras são caras à avaliação sociológica das pessoas que estão fora do centro gerador de poder social e cultural, pois, através da visibilidade, concede-se a existência, pois não se pode representar aquilo que não existe, ao passo que não se pode negar a existência daquilo que está representado.

2.2.3 Saindo do armário

A vida é metaforizada pela língua, já que a última, assim como a primeira, pulsa como um organismo vivo, transformando-se a partir do contato com realidades diversas numa troca dialética com culturas e hábitos dos mais variados. É também a partir da língua que o sujeito é definido, por si ou por outrem, que lhe afirma ou nega existência. Também é a partir dela que escolhemos nos revelar ou nos esconder, permanecer em um invólucro seguro, familiar, confortável.

Ainda neste capítulo, discutiu-se que, para manter o regime da performatividade, a repetição é algo fundamental. Mas, em que se apoiam os regimes identitários problematizados pelos Estudos Gays e Lésbicos? Como são articuladas suas premissas? Pelo menos uma das possíveis respostas seria: pela visibilidade. Porém, esta visibilidade não se restringe apenas a um “mostrar-se”, mas

fazer-se visível politicamente, colocar em evidência a sexualidade, fazendo dela parte indissociável do Eu, como faz a heterossexualidade. Esta característica do ativismo gay e, consequentemente, dos Estudos Gays e Lésbicos, é trabalhada por Sedgwick (2007), na obra intitulada *A epistemologia do armário*, na qual disserta sobre a problemática das relações entre o público e o privado e as implicações políticas e sociais ocasionadas pela revelação ou não de uma "identidade homossexual".

O armário é um lugar privativo, no qual o sujeito resguarda aquilo que não quer e/ou não pode ser revelado, sobretudo aspectos de sua sexualidade, com efeito, se esta for alternativa à heterossexualidade. A expressão comumente utilizada para designar o lugar ocupado por homossexuais que não assumem sua sexualidade pode ser entendida tanto como um lugar "seguro" quanto como um lugar "maldito", principalmente considerado por ativistas das causas LGBTTs[135], haja vista que, para a reivindicação de políticas públicas que garantam seus direitos civis, faz-se necessário um expressivo contingente de indivíduos que exijam seus direitos.

Mas, por que não problematizar o armário do ponto de vista heterossexual? A resposta é simples: o sujeito heterossexual pertence à norma. Ele não necessita do armário para resguardar sua sexualidade – pelo menos não da mesma forma que os demais. Sua sexualidade já é subentendida pela repetição performática que mantém sua suposta "identidade de gênero".

O armário heterossexual não é lugar de "esconderijo" da sua sexualidade, mas de possíveis descontinuidades das suas performances eróticas que podem ser percebidas por outros heterossexuais como perversões[136], como no caso do sadomasoquismo, do *swing*[137], do *bunkkake*[138], do *culckod*[139], etc., práticas que

[135] Sigla para Lésbicas, Gays , Bissexuais, Travestis, Transexuais.

[136] "[...] poderíamos dizer que as perversões sexuais seriam transgressões da função sexual tanto na esfera do corpo quanto na do objeto sexual. Porém, talvez fosse importante ressaltar que não se trata propriamente de uma transgressão da função sexual, que é a de promover o prazer, mas sim de uma transgressão da lei, convencionada pela civilização, que elegeu a procriação como função sublime da sexualidade" (MURIBECA, 2009, p. 35).

[137] Swing em inglês "balançar, mover-se livremente", deu origem ao ritmo *jazz*, em que os casais se tocam enquanto dançam. É o termo mais usado para troca de casais. Disponível em: <http://forum.maistrafego.pt/index.php?topic=18.0>. Acesso em: 16 set. 2014.

[138] Um dos mais novos vocabulários sexuais do mundo. Termo originado no Japão cuja tradução aproximada é "espirrar água". Nasceu da prática, inicialmente em filmes, de uma mulher se postar de joelhos e aguardar que vários homens em pé se masturbem e ejaculem sobre seu rosto. Disponível em: <http://forum. maistrafego.pt/index.php?topic=18.0>. Acesso em: 16 set. 2014.

facilmente poderiam ser classificadas como doentias e desviantes da moral e "conduta saudável" da heterossexualidade.

Entretanto, a discussão voltar-se-á para os armários daqueles que performatizam seu gênero paralelamente à heterossexualidade. Focar o armário heterossexual é uma forma de dizer que a opressão heteronormativa não incide apenas sobre os não-heterossexuais, mas também sobre os próprios heterossexuais, regulando, autorizando, ou não, suas práticas eróticas.

O cordel 15[140] narra uma briga inusitada em um ponto de ônibus entre um "gay" e uma "mulher macho".

Um dia desses estava
Esperando Lotação
Quando começou ao lado
Uma enorme discussão,
Pelo que presenciei
Era entre um "homem" gay
E u'a "mulher" sapatão.
(MONTEIRO, 2009, p. 01)

O narrador informa o local onde ocorre a briga (ou disputa), que parece ser pouco provável, pois é ensinado que a sexualidade é um assunto de foro íntimo e privado. No entanto, no Brasil, o contato com desconhecidos ocorre de maneira peculiar. Filas de banco, salas de espera em consultórios, salões de beleza, bares, barbearias e pontos de ônibus são espaço de interação humana nos quais se discute praticamente sobre tudo, inclusive sobre sexualidade, seja a dos outros ou mesmo a própria. Porém, em se tratando de sexualidades não convencionais, a autoafirmação do gênero em alto e bom som não é tão comum, mesmo que já se tenha saído do armário na família ou no trabalho, posto que o "armário" não está

[139] O termo faz referencia ao "cuco" (*cuckoo*, em inglês), ave dos relógios, cujo macho, na natureza, aceita e abriga em seu ninho uma fêmea promíscua. Assim, um homem *cuckold* é aquele que gosta de imaginar, de saber ou de ver a própria mulher tendo prazer com outros homens. Pode ter origem em diferentes interesses, passando pelo prazer no ciúme (zelofilia), submissão, humilhação, prazer e medo da traição, *voyeurismo*. Disponível em: <http://forum. maistrafego.pt/index.php?topic=18.0>. Acesso em: 16 set. 2014.

[140] *A briga de um gay com uma mulher macho* (MONTEIRO, 2009).

restrito “ao quarto”, “ao domicílio”, ao “escritório”. Como aponta Sedgwick (2007, p. 22),

> cada encontro com uma nova turma de estudantes, para não falar de um novo chefe, assistente social, gerente de banco, senhorio, médico, constrói novos armários cujas lei são características de ótica e física exigem, pelo menos da parte de pessoas gays, novos letramentos, novos cálculos, novos esquemas e demandas de sigilo ou exposição.

Sendo assim, as personagens, quando brigam e discutem suas sexualidades abertamente, no meio do “povo”, não estão mais preocupadas com o que lhes pode acontecer ou quem pode estar presenciando a cena. A ação das personagens, além da saída do armário, consiste em um ato de coragem, tendo em vista o número de agressões físicas e assassinatos cometidos contra sujeitos homossexuais ou que não performatizem o gênero dentro dos termos da heterossexualidade. O motivo da discussão não é informado pelo narrador, mas ele começa dando voz à personagem “Gay” que, em seguida, assume a pessoa do discurso, assim como o faz desde o princípio a personagem “Sapatão[141]”.

Não sei porque começaram
A malfadada disputa
Só vi quando a sapatão
Chamou o Fresco de puta
E esse muito agastado
Respondeu-lhe: sou Veado.
Mas sou gostosa e enxuta

SAPATÃO – Tu só és um pouco macho
Eu sou macho de verdade
Só não tenho “aquilo roxo”
Como certa autoridade
Também disse que não tinha,
Mas, pego tanta gatinha,
Que nem somo a quantidade
(MONTEIRO, 2009, p. 05-06)

Antes de dar voz aos envolvidos na “confusão”, o autor já nomeia os dois pelos vocábulos “Sapatão” e “Fresco”, que podem significar, respectivamente:

[141] Embora no título esteja referenciado “mulher macho”, no cordel, o autor marca a fala da homossexual feminina ou como “Sapatão” ou só como “S” para indicar quem está fala na estrofe.

“Mulher lésbica ativa” (ALMEIDA, 1980, p. 222); “Lésbica” (SOUTO MAIOR, 2010, p.185); “Pederasta passivo” (ALMEIDA, 1980, p. 129); “Afeminado, maricas, pederasta passivo” (SOUTO MAIOR, 2010, p.100), conotando preconceito às representações dos dois indivíduos, rebaixando os envolvidos no “embate” e reduzindo a maneira pela qual subjetivam seu gênero. Contudo, no final da estrofe, passa-se a palavra para o “Gay” que se afirma “Veado”, “gostosa” e “enxuta”.

O “Gay”, após insultado de “puta[142]”, antecede o discurso opressor utilizando os vocábulos destacados. Ele positiva termos que seriam provavelmente utilizados para depreciar sua imagem, reforçando uma das estratégias *queer* discutidas no início do capítulo. Já a “Sapatão” retruca dizendo que é “macho de verdade”, que só não tem “aquilo roxo”. A última expressão faz referência ao ex-Presidente Fernando Collor de Melo quando, em 1991, na cidade de Juazeiro do Norte, no Ceará, afirmou ter nascido com “aquilo roxo”: “A expressão, empregada no Nordeste, é utilizada para designar virilidade e coragem. Diz-se que uma criança tem “saco roxo” quando se deseja enfatizar sua força” (FOLHA DE S. PAULO, 1996[143]).

Entretanto, as personagens, ao “saírem” do armário verbalizando sua sexualidade, correm o risco de serem, a partir daquele momento, representadas apenas por ela. Não se interpela: “Você é heterossexual?” porque isso não importa; contudo, a interpelação pela homossexualidade é repetida em vários discursos. Não se ouve alguém dizer: “O professor heterossexual” fez isto ou aquilo, mas “Aquele professor gay” fez isto ou aquilo.

Gays médicos, empresários, advogados, professores, policiais, sargentos, não existem nesta lógica, mas, médicos gays, empresários gays, advogados gays, professores gays, policiais e sargentos gays. Para não citar enfermeiros, cabeleireiros e estilistas cujas profissões são frequentemente estigmatizadas. A obra *Amor e felicidade no casamento*, publicada em meio à revolução sexual dos anos

[142] As definições de alguns vocábulos já foram dadas no primeiro capítulo. Logo, dar-se-ão apenas as definições dos vocábulos ainda não citados.

[143] Cerca de 50 manifestantes seguravam faixas com os dizeres: "Fora Collor", "Pela derrubada do governo Collor", "Governo collorido, Brasil em preto e branco". Policiais e seguranças do presidente retiraram as faixas e espancaram dez manifestantes. O tumulto durou 20 minutos. Collor discursou após a confusão: "Não nasci com medo de assombração, não tenho medo de cara feia. Isso o meu pai já me dizia desde pequeno, que havia nascido com aquilo roxo, e tenho mesmo, para enfrentar todos aqueles que querem conspirar contra o processo democrático", declarou. O então presidente discursou ao lado do então governador do Ceará, Ciro Gomes (PSDB), e de frei Damião (FOLHA DE S. PAULO, 1996). Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/3/29/brasil/4.html>. Acesso em: 17 set. 2014.

1960, já estigmatizava determinadas profissões como indicadores para o reconhecimento do homossexual. Prevenindo as “moças”, Kahn (1960, p. 61) destaca:

> Profissão: é comum as pessoas homossexuais ocuparem “cargos de homem”, onde podem trabalhar e morar junto com homens. A mulher deve sempre precaver-se quando encontra homens que são soldados de profissão, marinheiros, barbeiros, alfaiates, garções, artistas, encarregados de casa de banhos, massagistas, enfermeiros. Não queremos dizer é claro que todos esses são homossexuais, mas que são essas as profissões às quais afluem os homossexuais e onde se encontra a mais elevada porcentagem desses indivíduos anormais.

Entretanto, as personagens continuam a não só “sair do armário”, mas a destruí-los.

S – Lá em casa mando e mando e desmando,
O que eu disser está dito
Se eu disser que a coisa é bela
A esposa diz é bonito,
Esposa não a ficante,
Ficante não, a amante,
Amante não! Oh! Conflito.

G – Está vendo queridinha
Como é melhor ser veado?
[...]
O chamo do que quiser
Ele me chama também
Horas me chama cachorra,
Horas me chama de bem;
Tratamento é letra morta
Pois, de fato o que importa
É o tesão que ele tem.
(MONTEIRO, 2009, p. 06-07)

Tanto a “Sapatão” quanto o “Gay” abrem sua vida conjugal, uma dizendo que manda e domina sua parceira, o outro reforçando a imagem de submissão do homossexual efeminado, aceitando ser nomeado por palavras que, inseridas na dinâmica erótica, podem surtir algum efeito de excitação. Pois, como explica Costa Lima (1981, p. 220),

> no Brasil, por exemplo, a partir dos mais jovens difunde-se o emprego do palavrão, com finalidade carinhosa. Para que então se saiba quando uma expressão grosseira, tipo “filho da puta”, é usada agressivamente ou afetivamente, é necessário que apreenda corretamente o “cerimonial social”.

Sabe-se que o cordelista dá voz às personagens, e que não tem, em primeiro plano, o ativismo político minoritário, mas, sim, a venda do cordel, produto que comercializa. Contudo, ao adentrar o mundo ficcional produzido na obra, deparamo-nos com personagens bastante corajosas em sair da falsa sensação de segurança que o “armário” pode proporcionar e vir à tona. Uma vez que, como afirma Sedgwick (2007, p. 38),

> nenhuma pessoa pode assumir o controle sobre todos os códigos múltiplos e muitas vezes contraditórios pelos quais a informação sobre a identidade e atividade sexuais pode parecer ser transmitida. E muitas relações, senão na maioria delas, assumir-se é uma questão de intuições ou convicções que se cristalizam, que já estavam no ar por algum tempo e que tinham estabelecido seus circuitos de força de silencioso desprezo, de silenciosa chantagem, de silencioso deslumbramento, de silenciosa cumplicidade.

Pode-se entender da citação acima a problematização que a autora faz diante do ato de “saída do armário” como uma ideia também já cristalizada pela heterossexualidade, a “intuição” e “convicção” sutilmente implantadas no inconsciente pelo discurso da norma. A saída do armário tanto pode se tornar mais um instrumento a serviço da heteronormatividade, como também pode ser um ato que auxilia o indivíduo na reivindicação dos seus direitos civis, de tratamento médico especializado, de apoio familiar etc. O episódio narrado também conta com um importante aspecto reivindicado tanto pelos Estudos de Gênero quanto pelos Estudos *Queer*: a visibilidade lésbica. Com as comparações feitas entre as personagens sobre a respectiva importância de seu gênero na sociedade, a “Sapatão” assume a “vitória” do “Gay”. Todavia, isso não corresponde a uma rendição, pois ainda profere um discurso político sobre seu gênero:

Até nisso mulher sofre
Basta ousar ou transgredir,
Homem pode ser veado,
Já mulher, se preferir
Mulher em lugar de macho

Vai sofrer tanto esculacho
De pensar em desistir...

Mas, não desistam, minhas colegas!
Amar nunca foi pecado,
Mulher pode amar mulher,
Homem pode amar veado,
O amor é livre, e... será
Por todo sempre haverá
Quem ame e quem seja amado.
(MONTEIRO, 2009, p. 12)

Duas afirmações da personagem chamam à atenção em particular: “Homem pode ser veado” e “Homem pode amar veado”. A primeira sugere que a personagem indicada admite que o “Homem”, na acepção heterossexual, pode performatizar uma relação erótica com outro do mesmo sexo e ainda assim ser considerado “homem” quanto ao gênero. A segunda, mais intrigante, pode ser entendida de muitas formas: que um homem (aquele que performatiza o masculino) pode apaixonar-se por um veado (aquele que tem uma performance de gênero efeminada), como também sua classificação pode estar voltada apenas para a relação erótica dos dois, na binaridade ativo/passivo. Vale perceber, então, que a “Sapatão”, mesmo em “disputa” com o “Gay”, reconhece as várias maneiras que a sexualidade pode oferecer. Assim como aponta Fry (1991, p. 07-08),

> um homem de Belém, por exemplo, pode tranquilamente manter relações sexuais com uma pessoa que considere uma bicha. Para ele, não tem nada de diferente nesta atividade. Nem por isso ele é menos homem. Até poderia se considerar mais macho que nunca. Da mesma forma, um jovem rapaz da cidade de São Paulo poderia manter uma relação sexual com um senhor mais velho em troca de alguns cruzados. Como nosso amigo paraense não é menos homem por isso e jamais se pensaria como homossexual. Na mesma cidade de São Paulo, um homem universitário, militante do movimento homossexual, pode discordar com o jovem prostituto e afirmar que ele é um homossexual só que não sabe, não tem consciência.

No pensamento de Fry (1991), pode-se perceber a diversidade do “reconhecer-se” homossexual que, de modo algum, está subjugado à performance erótica, embora assim o pense a heterossexualidade e, inclusive, alguns integrantes do movimento de minoria sexuais.

As últimas falas da personagem “Sapatão” também funcionam para dar visibilidade. O “sair do armário” lésbico parece ser politicamente mais urgente, pois lésbicas em todo o mundo são “esquecidas” socialmente, tornam-se invisíveis às próprias leis que priorizam outras versões de gêneros “minoritários”. Essa negligência e “apagamento” é uma herança que atravessa os séculos. Segundo Borrillo (2001, p. 23),

> o que caracteriza as lésbicas nas relações sociais baseadas em gênero é o fato de elas serem, devido a sua feminilidade, invisíveis e silenciosas. A anedota atribuída à rainha Vitória, no século XIX, quando da modernização das penas contra as relações sexuais entre homens, ilustra tal constatação. Interrogada sobre a impunidade das relações sexuais entre mulheres, a rainha respondeu: “Como punir algo que não existe?”. Alguns anos mais tarde, ao analisar a homossexualidade, Sigmund Freud se referiu quase exclusivamente aos homens. O pai da psicanálise consagrou apenas um de seus estudos à homossexualidade feminina e, ao contrário do que fez em seus outros casos, não atribuiu pseudônimo a sua paciente.

“Sair do armário” pode ser entendido como a única maneira de enfrentar este apagamento social, consequentemente vindo à tona mais variações de lesbianidades, a fim de que as lésbicas parem de ser entendidas majoritariamente como mulheres masculinizadas, que têm o corpo masculino como um ideal a ser alcançado e todas as outras imagens estereotipadas que os discursos heteronormativos infligem às pessoas que fogem às regras normatizantes. Há de se viabilizar, no entanto, imagens de lésbicas femininas, delicadas, que se sintam atraídas por outras mulheres igualmente “femininas”, sem que isso cause espanto, medo ou excitação, mas que seja encarado como mais uma das muitas possibilidades da sexualidade.

No cordel 16[144], a homossexualidade é assumida primeiramente no espaço público para, só então, ser assumida no espaço privado, na casa dos pais da personagem:

O filho do deputado
Era um rapaz musculoso
Cursava universidade

[144] *O casamento do boiola* (BORGES, s/d).

Era muito estudioso
E os colegas de estudo
Lhe chamavam meu gostoso.

Um dia o pai lhe falou
Meu filho que história é essa
Meu único filho é você
Lhe considero boa peça
Só não diga que é gay
Não faça uma coisa dessa.
(BORGES, s/d, p. 01)

"O filho do deputado" já era compreendido como homossexual pelos seus colegas no meio social – afirma-se que era universitário – antes mesmo de compartilhar com as pessoas em quem mais devia confiar. Talvez as portas mais bem trancadas e "os armários feitos de jacarandá" sejam aqueles formados dentro do seio familiar. O medo da rejeição daquelas pessoas às quais mais ama ou mais teme os faz relutar em revelar aos pais a sua sexualidade. Para uma proposta de aceitação, segundo Borrillo (2001, p. 44),

> [...] será preciso se voltar para as famílias a fim de que os pais compreendam que um filho gay ou uma filha lésbica não constituem de modo algum um problema, mas que, ao contrário, a rejeição ou não-aceitação de seus filhos em razão de sua orientação sexual e a violência cometida devem ser os verdadeiros objetos de preocupação. O anúncio da orientação dos filhos aos mais próximos, e principalmente aos familiares, constitui a principal fonte de angústia de homossexuais adolescentes.

O pai do rapaz ainda tenta esboçar algum tipo de reação a fim de impedir que o filho continuasse sua "declaração": "lhe considero boa peça/ só não me diga que é gay". Muitas pessoas se questionam sobre os altos índices de prostituição entre travestis, transexuais e homossexuais em geral. Todavia, não se percebe que a maioria daqueles que se prostituem ou que trabalham em ramos específicos, muitas vezes proporcionando-lhes uma vida medíocre, não teve apoio da família quando decidiu "sair do armário"[145].

[145] Faz-se necessário esclarecer que, assim como na prostituição heterossexual, a prostituição de travestis, transexuais, gays e lésbicas também pode se dar por livre escolha do sujeito, independentemente do apoio familiar ou da falta dele.

O Estado também não está preparado para receber esse público, garantindo-lhes direitos básicos e universais, como educação, saúde e segurança. Escolas e professores não se preparam para lidar com situações específicas de homofobia; muitas vezes, eles mesmos as praticam. Hospitais e postos de saúde os atendem já os identificando como “grupo de risco”, como se uma doença pré-existente já houvesse. A polícia os persegue; não raro, ao prestar queixa por agressão, as vítimas são “culpabilizadas” pelo que sofreram, ou seja, são pessoas que, na maioria das vezes, apenas negativas recebem daqueles que deveriam protegê-las. A personagem de Borges (s/d) continua:

Disse ele: perdão meu pai
Isso não me descontrola
Sou um filho obediente
Sou muito bom na escola
Mas no meio dos meus colegas
Eu sou um pouco boiola.

O pai ficou arrasado
E em casa disse a mulher
Ele puxou a você
Dê o caso que der
Sou homem e sempre faço
Os gostos que você quer.
(BORGES, s/d, p. 02)

O filho justifica ao pai que o fato de ser homossexual não alterará em nada os outros aspectos de sua vida, o que não é compreendido pelo seu progenitor, que se volta contra sua esposa em ato de protesto. O protesto do deputado em dizer que o filho “puxou” à mãe indicia que o pai teve sua própria sexualidade ameaçada, posto que o filho é um “fruto” seu. Este fenômeno que a “saída do armário” pode provocar é levantado por Sedgwick (2007, p. 39-40):

> O duplo potencial de prejuízo no caso da revelação gay, ao contrário, resulta em parte do fato de que a identidade erótica da pessoa que assiste à revelação está provavelmente implicada na revelação e, portanto, será perturbada por ela. Isso é verdadeiro, em primeiro lugar e em geral, porque a identidade erótica não deve ser nunca circunscrita em si mesma, não pode ser nunca não relacional, não deve ser percebida ou conhecida por alguém fora de uma estrutura de transferência e contratransferência. Em segundo lugar, e de maneira específica, é verdadeiro porque as incoerências e

> contradições da identidade homossexual na cultura do século XX respondem a – e, portanto, evocam – as incoerências e contradições da heterossexualidade compulsória.

Como apontado por Sedgwick (2007), a homossexualidade ou qualquer outra expressão de gênero não pode ser apresentada circunscrita em si mesma, mas num âmbito relacional. É nesta relação, nesta esfera, que pais, assim como o deputado, sentem-se falhos, muitas vezes com a própria "identidade" ameaçada. O sistema heterossexual também rui nestes casos. O "método falhou", não sendo incomum pais ou mães nesse caso perguntar-se "onde foi que eu errei?", como se a sexualidade fosse uma receita de suflê, cuja menor variação de temperatura do forno, decigramas a mais ou a menos de fermento, pudessem fazê-lo um desastre: não crescer como deveria ou crescer demais e transbordar da fôrma. Sendo assim, um dos lugares mais complexos de se trabalhar a sexualidade é justamente em casa.

O cordel 17[146], de Jotamaro (1999), "brinca" com as idas e vindas de uma sexualidade inconstante – se é que se pode dizer de constância ou falta dela sobre a sexualidade. Trata-se de uma das obras na qual primeiro a personagem tira do armário sua heterossexualidade e, depois, a sua homossexualidade, como se ambas estivessem habitando o mesmo espaço, esperando apenas um "gatilho" ou ocasião para serem retiradas uma a uma.

Com meus quarenta anos
Nunca havia namorado
Muitas moças me queriam
Mas eu jogava de lado
Tinha delas que diziam
Que eu era afeminado.
(JOTAMARO, 1999, p. 02)

Em uma das estrofes iniciais, a personagem dizia-se não se interessar por namorar e as mulheres "jogava de lado", o que, *a priori*, sob os termos da heterossexualidade, poderia indiciar falta de masculinidade ou a própria homossexualidade. No entanto, tem-se de levar em conta as novas dinâmicas de

[146] *Diário de um corno veado* (JOTAMARO, 1999).

subjetividade surgidas no final do século XX, podendo um homem perfeitamente optar por não se casar ou ter relacionamento amoroso e, mesmo assim, não se reconhecer homossexual.

A personagem de Jotamaro (1999), no entanto, não dá pistas de masculinidade ou feminilidade até o momento em que se vê apaixonado por uma "morena". Até este momento, sabemos apenas que algumas mulheres que dispensara consideravam-no "afeminado". Levado a um aniversário por um colega, a personagem confessa:

Eu fui pra me divertir
E não atrás de conquista
Mas ao ver uma garota
Com jeito de artista
Entre nós ali nasceu
Um amor à primeira vista.

Eu jamais na minha vida
Havia sido beijado
Naquele instante fiquei
Sem jeito e petrificado
Como se uma corrente elétrica
Tivesse me atravessado.
(JOTAMARO, 1999, p. 03-04)

As estrofes acima permitem entender que a personagem transgride uma regra que havia tomado para si: o não relacionamento amoroso. Todavia, vê-se apaixonado por uma moça numa festa de aniversário. O seu primeiro beijo, dado apenas aos quarenta anos, fê-lo sentir-se eletrizado, uma experiência nova que o fez querer "avançar" na transgressão do que havia escolhido para si. Todavia, como Sedgwick (2007, p. 40) esclarece, "assumir-se não acaba com a relação de ninguém com o armário, inclusive, de maneira turbulenta, com o armário do outro". Dessa forma, da mesma maneira que a personagem retira do armário uma performance heterossexual ativa, ele a coloca de volta ao perder o interesse por sua parceira:

No início do namoro
Eu transava com avidez
Quando casei o meu membro
Foi ganhando flacidez
Até minha ereção
Acabou-se de vez.

O casamento seguia
Apenas na aparência
Porque não havia mais
O melhor de sua essência
Aos poucos ele marchava
Para sua dissolvência.
(JOTAMARO, 1999, 05-06)

Mesmo não mais interessado eroticamente pela esposa, a personagem continua, implicitamente, defendendo ideias masculinistas, pois associa o sucesso do casamento ao relacionamento erótico, quando se sabe que este é apenas mais um dos fatores que contribuem para uma "parceria" conjugal. A perda de sua ereção é ligada diretamente ao fracasso do matrimônio, associação curiosa, pois uma premissa machista por parte da personagem é o que irá viabilizar a "saída" da sua homossexualidade do "armário". Ele acredita que sua esposa merece ser possuída por um "homem de verdade", uma imagem na qual ele não mais se via refletido. Destarte, entra em acordo com sua consorte e permite que ela saia à procura de outros homens que possam satisfazê-la sexualmente.

Falando com a fulana
Ficou tudo acertado
[...]
Muitas e muitas vezes
Alta noite regressava
Geralmente com um macho
E com ele se trancava
Fazendo de mim um corno
Eu também pouco ligava.
(JOTAMARO, 1999, p. 06)

É relatado que sua esposa voltava para casa com um "macho", algo que ele próprio já não se considerava ser. Trata sua mulher como "fulana", sem ousar referenciá-la pelo nome, mostrando que o amor realmente foi "à primeira vista", não tendo continuidade da vida conjugal. O único sentimento despertado pelo "relacionamento aberto[147]" que estabelecera com ela foi inveja. Posto que, ao ouvir os gemidos de prazer de sua esposa com os seus amantes, ele começa a se imaginar em seu lugar, a "sonhar" em estar com outro homem. Assim, a premissa da

[147] Costuma-se nomear de "relacionamento aberto" aquela união conjugal na qual a prática erótica com outros parceiros é permitida, tanto para o homem quanto para a mulher.

masculinidade de que o macho de verdade é aquele que satisfaz sexualmente sua parceira, inspira a necessidade que sente de provar do que tanto satisfaz a esposa.

Eu também queria um homem
Para me cobrir de beijos
Um machão forte e bonito
Para matar meus desejos
E sentir na nuca
O calor dos seus bafejos.
(JOTAMARO, 1999, p. 07)

Ele fantasia estar com outro homem; realmente quer isto para si. Da mesma forma que a visão de sua mulher desencadeou sua heterossexualidade a sair do armário, os gemidos dela fazem o mesmo com sua homossexualidade, ao ponto de ele também procurar um "macho" para si.

Certa noite encontrei
Para minha própria sorte
Um rapaz espadaúdo
Do rio grande do norte
Louro de olhos azuis
Bonitão e muito forte.

Uma semana depois
Meu casamento desfiz
Não me resta nem lembrança
Da mulher que nunca quís
Hoje com meu amado
Me sinto muito feliz.
(JOTAMARO, 1999, p. 07-08)

Sendo assim, a personagem, da mesma forma que retirou sua heterossexualidade do "armário" por via do casamento, retira sua homossexualidade por meio do seu término, assumindo-se homossexual. Esta personagem prova que a sexualidade não é estável e que o movimento de entrar ou sair do "armário" também pode ser dinamizado de formas não convencionais, ou seja, apenas pela revelação da homossexualidade.

A última obra deste eixo também trata da "saída" do armário, feita pela heterossexualidade da personagem. No cordel 18[148], é apresentada uma

[148] *O rapaz que deixou de ser donzelo no bordel* (MACHADO, s/d).

personagem que, assim como a anterior, era percebida socialmente como homossexual.

Mariquinho era um menino
Muito quieto e calado
Já era um rapaz feito
E não tinha namorado
O seu pai bem que andava
Bastante desconfiado.
[...]
E Marico era maricas
No falar sexualmente.
(MACHADO, s/d, p. 01)

Novamente, a ausência de demonstrações de virilidade e "macheza" desqualifica a personagem como "homem", ou heterossexual. Começando pelo seu nome, "Mariquinho", sugestivo do termo "maricas", que pode ser entendido como "homem efeminado" (ALMEIDA, 1980, p.160); "efeminado, cheio de dengo e não-me-deixes, fraco, medroso, pusilânime" (SOUTO MAIOR, 2010, p.125). Assim, a representação de "Marico" é feita pelo viés do prejulgamento, por não performatizar "adequadamente" o seu gênero, pois se julga, no cordel, que, na adolescência, os hormônios e a vontade de experimentar a sexualidade – exclui-se a homossexual, mesmo sabendo que muitas vezes é por esta via que a sexualidade masculina começa – são a maior preocupação de um jovem "normal", que dispensa grande parte de sua atenção e esforços a fim de saciá-los.

A cobrança, por parte do pai, para que o filho seja "homem" o faz levar o garoto até um bordel, como meio de interpelar sua sexualidade, infligindo ao garoto que se realize "macho" com uma prostituta, sob pena de ser posto para fora de casa e espancado caso falhasse ou se recusasse.

O pai era ignorante
E essa sua ideia:
Quem não dá no couro é bicha
Que deve cair na peia[149]
E para seu orgulho de macho
Pra bicha, só cadeia.

Mariquinho quis chorar

[149] "PEIA: Algo árduo, complexo, difícil" (QUIRINO, 2006, p. 09).

Porém o pai bem machão
Lhe falou que se chorasse
Iria lhe meter a mão
Dava uma surra de vara
E soltava no sertão.
(MACHADO, s/d, p. 02-03)

O pai desempenha a função de déspota coercitivo e mantenedor da heteronormatividade: neste caso, sua preocupação não é com o que o jovem sente ou por quais tipos de preconceito ele poderia ter que enfrentar, mas com sua própria reputação, falhando como pai, falhando como macho. O jovem é persuadido a ter sua performance "arrancada" do armário.

O texto de Sedgwick (2007) deixa claro que nenhuma "saída" é isenta de certo grau de dor, constrangimento e sofrimento, mas a "saída" da personagem de Machado (s/d) é marcada pelo tom de tortura psicológica, aspecto muito mais corrente do que se possa imaginar, mesmo no século XXI. Contudo, este tipo de comportamento não é comum a todas as sociedades, e aqui não se refere às práticas da Antiguidade grega, revisitadas por Foucault (2007a; 2007b) em sua *História da Sexualidade*, mas de uma prática ainda vigente em uma ilha localizada na Oceania/ Melanésia. Segundo Viñuales (2002, p. 31),

> sabemos que na Melanésia, por exemplo, as práticas sexuais entre machos são obrigatórias desde os oito anos até os dezoito. As aldeias melanésias tem uma particular maneira de entender a política de gêneros. Para eles, as mulheres nascem, mas os homens são feitos. E uma forma de adquirir o *status* de homem é sendo inseminado pelos homens adultos do grupo.

Embora esta dinâmica seja semelhante à grega, ainda é praticada por esse povo, o qual não tem na prática erótica a centralidade do gênero. De certa forma, Viñuales (2002), por meio de seu relato, subverte a famosa frase de Beauvoir (1980, p. 09), de que "não se nasce mulher, torna-se mulher". Para esse povo, não se nasce homem, aprende-se a sê-lo com os mais velhos.

Todavia, a história de "Marico" ambienta-se no Nordeste brasileiro, uma das regiões que concentra mais radicalmente o machismo, a misoginia e a homofobia. Uma região na qual, por muito tempo, presenteava-se um jovem que entrasse na puberdade com uma "ida ao cabaré", que servia mais ao pai ou à figura masculina

que o “encaminhava” do que ao próprio jovem. Isto porque, oculta neste ato, está a revelação da virilidade masculina, rito de passagem que pode ser associado pela metáfora do “menino retirando o homem do armário”. “Marico” entra no quarto com a dona do bordel, que decide “desvirginá-lo” a qualquer custo. Com muito medo, entretanto, o narrador informa que lá ele descobre sua “verdadeira” preferência.

Mariquinho estava pálido
E lhe pediu suplicando:
– Dona Marieta, a senhora
Diga que eu fui levando
E foi muito gostoso
Que meu pai fica gostando
[...]
E lhe paga até dobrado.

E quebrou o cabresto
Agora já era homem
Levantou até orgulhoso
Iria honrar o nome
Da família e até ser
Um garanhão de renome.
(MACHADO, s/d, p. 07-10)

O narrador indica que a honra da família vem do sangue, neste caso, do sangue do “cabresto[150]” de “Marico” – que se tornou “homem” perante a sociedade pela habilidade de uma velha prostitua – em outros, pelo sangue da moça virgem, quando do rompimento de seu hímen.

Foi observado neste eixo o quanto é exigido do sujeito em relação à sua sexualidade. Uns escancaram sua sexualidade e com isso sentem-se mais livres; outros são obrigados a fazê-lo. Estas questões impulsionam a noção da pluralização das formas de se performatizar o gênero, bem como também as formas pelas quais os sujeitos são oprimidos, pois, neste “jogo”, para Sedgwick (2007, p. 46),

> tem a visão minoritarista de que há uma população diferenciada de pessoas que “são realmente” gays. Ao mesmo tempo, mantém as visões universalizantes de que o desejo sexual é um solvente poderoso e imprevisível de identidades estáveis; de que pessoas e escolhas de objetos aparentemente heterossexuais são fortemente

[150] “Tendão que freia a glande e, enquanto não se quebra, dificulta a relação sexual” (ALMEIDA, 1980, p. 56); “freio do prepúcio; é muito comum a expressão quebrar cabresto, principalmente entre rapazes que se iniciam na vida sexual” (SOUTO MAIOR, 2010, p. 50).

> marcadas por influências e desejos em relação ao mesmo sexo, e vice-versa; e de que pelo menos a identidade heterossexual masculina e a cultura masculinista moderna podem requerer, para sua manutenção, a cristalização, como bode expiatório, de um desejo masculino pelo mesmo sexo que é disseminado e, primordialmente, interno.

Por um lado, nessas relações ancoram-se as “saídas” e “entradas” nos armários, um local que, ao mesmo tempo em que pode parecer um refúgio, facilmente também pode se transformar na cela na qual, muitas vezes, o sujeito irá cumprir uma prisão perpétua. Por outro lado, não se pode negligenciar aqueles que não necessitam de definições, de afirmações, ou negações desta ou daquela sexualidade; há um número crescente de pessoas que convivem com o seus desejos e vontades de maneira leve.

Os cordelistas, para dar força ao seu discurso, recorrem a metáforas, fazem uso fecundo do léxico e quando este não abarca aquilo que pretendem enunciar, criam novos sentidos, brincam com as palavras, abusam da polissemia no lugar de moldar sua criatividade à linguagem já reconhecida. A leitura desses cordéis abre janelas, permite “espiar” as sociedades passadas, seus valores mais caros, seus preconceitos e seu senso de moralidade, sua sexualidade.

Os cordéis analisados nesse capítulo podem ser percebidos como saborosos, picantes, pornográficos, controversos, chulos, mas verdadeiros chamarizes para um público curioso e ávido por obras que problematizam as subjetividades humanas, as particularidades, as singularidades, os desejos, as configurações de estilos, afetos, relações, modos de pensar em um momento em que a diversidade parece ser o modelo mais em voga em uma sociedade até bem pouco tempo travada para o sexo, o gênero e as sexualidades. Mas não só isso: também podem atrair, assim como atraíram, um público interessado pela investigação científica, possibilitando a contribuição para os debates sobre as sexualidades humanas, seja sob as bases dos Estudos de Gênero ou, neste caso, dos Estudos *Queer*.

A análise destas obras sob uma nova visada não abandonou o critério histórico, fazendo um estudo tanto das bases epistemológicas dos Estudos *Queer* quanto das normas que criticam. Podem-se acusar as análises feitas e os pontos levantados como uma “reafirmação da lei”, sob o pretexto de que ela foi citada durante todo o texto para que se fizessem visíveis os aspectos *queer* e a sua importância para uma política do respeito.

Todavia, necessitou-se fazê-lo, pois somente entendendo o sistema opressor se pode combatê-lo ou apontar suas falhas. Ou, nas palavras de Viñuales (2002, p. 20): “abordar qualquer tema da homossexualidade – ou qualquer outra sexualidade dissidente – sem explicar previamente o modelo que estas práticas questionam é uma perda de tempo”. É importante dizer que as falhas não estão depositadas nos sujeitos, mas o sistema tenta assimilá-los ou expeli-los. Um sistema baseado na “genitalidade” e “eroticidade”, bem como na negação do outro, colocando-o sob uma política binária perversa, está fadado ao fracasso.

Um sistema que necessita da repetição compulsória para se afirmar natural é, no mínimo, um paradoxo. A naturalização dos discursos e o pretexto biológico das espécies não podem ser tomados como uma verdade. Se, pelo discurso bíblico, o ser humano é a imagem e semelhança de Deus, como compará-lo às demais criaturas? O humano não é a única espécie no planeta que apresenta comportamentos sexuais diversos da binaridade pretensa nos textos religiosos e científicos[151]. Contudo, é a única espécie que pune aqueles que o fazem. É a única espécie que “reina” entre as fobias, homofobia, lesbofobia, transfobia, ginecofobia, falofobia, medomacufobia, malaxofobia[152].

Dessa forma, o pretexto naturalista cai por terra, ainda que, como será abordado no terceiro capítulo, tenha sido o pretexto preferido – após as “escrituras sagradas” – utilizado pelos discursos e aparelhos punitivos. No terceiro capítulo, aborda-se como a materialidade corporal incide de maneira decisiva nos processos de subjetivação do indivíduo; como a religião, a ciência e os demais discursos sociais agem sobre o corpo, disciplinando-o, modelando-o na construção de um sujeito inteligível. O foco neste capítulo serão os cordéis que tratam das travestilidades, ou grupo “T” – transexuais, travestis e transformistas – e como essas performances de gênero são articuladas nos cordéis.

[151] Ver *O amor entre iguais* (RODRIGUES, 2004, p.187-206).

[152] Respectivamente, medo ou ojeriza a homossexuais, quase sempre expressados pela agressão física ou verbal; medo ou rejeição da lésbica; medo ou rejeição do transexual (BORRILLO, 2001). Medo ou preconceito contra mulheres; medo ou rejeição ao pênis; medo de perder a ereção; medo de ser amado, do jogo amoroso, Disponível em: <http://relacoes.umcomo.com.br/articulo/quais-sao-as-fobias-sexuais-mais-comuns-5737.html>. Acesso em: 18 set. 2014.

3.0 "*QUEERIZANDO*" O CORPO: UMA ANÁLISE DAS PERSONAGENS TRAVESTIS E TRANSEXUAIS NOS CORDÉIS

Após a revisão bibliográfica lida, textos canônicos e artigos interpretativos dos Estudos *Queer*, chega-se à conclusão de que questões defendidas pelos seus autores podem ser vistas mediante duas (mas não as únicas) perspectivas: a primeira diz respeito à percepção de gênero como performatividade, tendo em Judith Butler uma das suas principais defensoras e na estética corporal seu principal esteio teórico, sobre os quais se dissertou no capítulo anterior. A segunda refere-se às dinâmicas corporais como fatores de subjetivação e significação dos sujeitos, cujos principais expoentes são Beatriz Preciado, Berenice Bento e Guacira Lopes Louro.

Preciado, em entrevista ao professor Jesus Carrillo (2010), reconhece o trabalho de Butler como fundamental para o entendimento da sexualidade e dos regimes de produção e controle dos gêneros na sociedade, embora teça uma severa crítica sobre os caminhos traçados pela autora dentro dos Estudos *Queer*:

> Ao acentuar a possibilidade de cruzar os gêneros através da performance teatral, *Gender Trouble,* o texto canônico da teoria *queer* havia subestimado os processos corporais e especialmente as transformações sexuais presentes nos corpos transexuais e transgenéricos, mas também as técnicas estandardizadas de estilização de gênero e de sexo que operam nos corpos "normais" [...] Judith Butler se esforçou por restituir os "corpos" que haviam ficado diluídos entre os efeitos paródicos e performatividade linguística; seu próprio construtivismo hegeliano a impossibilita de pensar segundo qualquer forma de materialismo imanentista (PRECIADO apud CARRILLO, 2010, p. 53).

A autora levanta uma inquietação quanto ao conceito de paródia ou *drag* problematizado por Butler na elaboração da performatividade como representação do gênero. Ela aponta o desconforto que transexuais e transgêneros mantêm com estes conceitos, pois, para estes sujeitos, o trabalho corporal não seria resultado de uma imitação de gênero, mas seria a construção do seu próprio gênero. Todavia, percebe-se neste embate a positividade da diversidade do pensamento teórico sendo complementado, uma vez que as posições políticas *queer* não se pretendem unas nem totalizantes. Do contrário, elas terminariam por desconsiderar as

especificidades de cada sujeito, com uma história e maneiras de subjetivação próprias.

Refletindo sobre a suposta negligência[153] dos textos canônicos referentes aos Estudos *Queer* levantada por Preciado, discute-se, neste capítulo, como se dão os deslizes e interstícios que subvertem as normas das identidades fixas de gênero por meio da edição corporal e "montagem" de corpos transexuais e travestis nos cordéis. Para tanto, selecionaram-se as obras: *A briga de um gay com uma mulher macho* (MONTEIRO, 2009); *A devassidão do mundo* (ZÊNIO & RIBEIRO, s/d); *A empregada era macho* (CAVALCANTE, s/d); *A mulher que pariu da outra* (VAL SANTOS, s/d); *A mulher que virou homem no sertão* (SILVA, 1970); *A revolta dos pretos, das putas, dos gays, dos pobres* (MONTEIRO, 2005); *História da moça homem* (ATHAYDE, s/d); *O brocoió e a Drag Queen* (ABAETÉ, s/d); *O garanhão que lascou-se com um travesti* (CAMPOS FILHO, s/d); *O cabra e as córneas do traveco* (SALES, 2009a); *O homem que virou mulher* (CAVALCANTE, s/d); *O padre que virou mulher* (MENEZES, 1988) e *Um boiola bom de briga e a "beleza" de Aninha* (FIRMINO, s/d)[154].

Aponta-se a possibilidade de analisar o trabalho corporal, seja ele feito por intervenções cirúrgicas nas personagens transgêneros e intersex ou na composição, figurino e técnicas de edição corporal das travestis, por sentir-se a urgência em perceber, nas obras cordelísticas, discursos até certo ponto progressistas e consonantes com a discussão que o pensamento *queer* desperta. Não haverá dissociação do conhecimento empírico manifestado pelos cordelistas, no que concerne às questões sobre sexualidade, das teorias propostas pelos Estudos *Queer*.

Não se pretende recair em um procedimento que apenas induza a repetição de questões já abordadas por pesquisadores (as) da área, mas abordar, no prisma das teorias centrais que balizam os Estudos *Queer*, questões que, aparentemente

[153] Tem-se consciência de que a entrevista na qual a autora disserta acerca de tal "negligência" foi publicada em 1996 e, desde então, outros (as) autores (as) se debruçaram sobre a questão. No entanto, ainda considera-se pertinente a ampliação da discussão pela riqueza do campo analítico, que pode apresentar vieses interessantes e fecundos, os quais não tiveram seus aspectos teóricos e analíticos esgotados.

[154] Algumas obras selecionadas para este capítulo foram analisadas com mais profundidade no capítulo anterior. Contudo, não poderiam deixar de fazer parte dessa discussão, haja vista sua riqueza e elaboração.

periféricas, revelam-se entrelaçadas na lógica deste pensamento, de maneira a suscitar novos pontos de vista acerca de práticas já observadas no campo do real.

3.1 Incoerências e deslizamentos da travestilidade nos cordéis

Nesta seção, abordam-se as descontinuidades das personagens travestis nas obras selecionadas para este capítulo. Entretanto, é urgente que se esclareça e se entenda a coerência entre corpo e prática sexual como uma relação essencialmente livre de limites e fronteiras. Alude-se como “deslizamentos” a quebra da expectativa acerca do comportamento daquele que se traveste, como também daquele que mantém relações erótico/afetivas com eles, relacionando-se com o que apregoa o senso comum e as premissas das políticas de identidade.

O trabalho corporal – sua edição através de intervenções cirúrgicas estéticas para moldar o corpo, a aplicação protética no corpo, a elaboração do figurino, a escolha dos “adereços” que fazem parte da subjetivação do sujeito e da sua tentativa de individualização – é um processo imanente, empreendido por grande parte da população mundial. Sobretudo para os segmentos travestis das sociedades ocidentais, ele faz parte do próprio trabalho de “ser”, através do qual as travestis adequam o corpo físico ao “corpo imagético” (BENEDETTI, 2000). Não se pretendeu utilizar categorias classificatórias nesta pesquisa, principalmente por ser fundamentada no pensamento *queer*. Todavia, por uma questão metodológica, é preciso discutir as travestilidades presentes nas obras.

Baseado no estudo de Leite Júnior (2011), pode-se depreender que *gays* são sujeitos de aparência masculina e vestem-se com o que a moda oferece para seus gêneros, ainda que, em vários níveis, possam ser efeminados ou não. As *drag queens*, transformistas e *cross-dressing* são aqueles que se utilizam de adereços e do figurino relacionado ao “sexo oposto”, geralmente em apresentações artísticas remuneradas (para os dois primeiros) e na intimidade do lar, na hora do sexo (para o último).

As (os) transexuais, além de fazerem uso do figurino do gênero que almejam, também – diferente do caso anterior – se submetem a intervenções cirúrgicas e veem na cirurgia de ressignificação sexual um meio de alcançar absolutamente a feminilidade ou masculinidade. As travestis, assim como as (os) transexuais,

mantêm-se caracterizadas de acordo com os padrões do “sexo oposto” em tempo integral. O que as diferencia das transexuais é que o fato de possuírem um pênis ou uma vagina não suscita tantos conflitos de ordem psicológica quanto para as transexuais, pois as travestis veem nas suas genitálias funcionalidade sexual, além de um meio de obtenção de prazer e/ou uma forma de ampliação das práticas de prazer. Como descreve Pelúcio (2009, p. 38),

> as travestis são pessoas que se entendem como homens que gostam de se relacionar sexual e afetivamente com outros homens, mas que para tanto procuram inserir em seus corpos símbolos do que é socialmente tido como próprio do feminino. Não desejam, porém, extirpar suas genitálias, com a qual, geralmente convivem sem grandes conflitos.

Tomando por base os apontamentos acima, observou-se que o fenômeno da travestilidade se expressa em diferentes modalidades, corroborando o posicionamento de Pelúcio (2009, p. 32): “[...] o conceito de travestilidade propõe alargar aspectos da categorização identitária do termo travesti, já que existiria uma gama de possibilidades de viver esta condição”. Percebe-se, nesse termo, a potencialização do trabalho empreendido na travestilidade, o qual abarca bem mais do que aquele das travestis, mas também as transexuais, as *drag kings*, *drag queens*, transformistas e, ocasionalmente, *cross-dressing*.

Desta forma, para este ponto, voltou-se a atenção àqueles sujeitos que articulam as estratégias de travestilidades, sem que, especificamente, articulem suas dinâmicas eróticas consonantes ou dissonantes ao que apregoam os manuais médicos e psiquiátricos, ou mesmo de estudiosos e ativistas LGBTTs. No entanto, para este tópico, não foram incluídas as personagens transexuais nesta análise por entender-se que, apesar de também articularem a travestilidade, esses indivíduos provocam questões que extravasam o objetivo desta tese neste momento. Mais adiante, será dispensada a devida atenção a estas personagens.

Após a leitura das obras, percebeu-se que os narradores se utilizam de um modo estereotipado para apresentar as personagens que articulam a travestilidade. Para tanto, há a positivação dos julgamentos daqueles que operam essa dinâmica de maneira infligida, ou seja, foram obrigados a se travestirem; ao passo que há a

negativação daqueles que se travestem conscientemente, “construindo” seu próprio gênero para diferentes fins.

Os cabelos muito longos
Com um laço em cada transa;
Olhos verdes cor de mar
Nas tardes de brisa mansa;
Januária – esse seu nome –
Tinha luz de esperança!
(VAL SANTOS, s/d, p. 01)

Ninguém sabe não sabe porque
Foi o sexo escondido,
Pelos pais desse inocente,
Logo depois de nascido,
Que sendo menina foi,
Como menino vestido.
(D’ALMEIDA FILHO, s/d, p. 05)

Na primeira estrofe, o narrador de Val Santos (s/d) descreve um rapaz que fora criado como um sujeito do gênero feminino por vontade da mãe que gostaria de ter concebido uma menina. Ele é caracterizado com indicadores de feminilidade e pureza: os cabelos longos e trançados, um fetiche masculino no enlace do cabelo, no controle da performance erótica ; os olhos verdes lembrando o mar; e o nome que continha luz de esperança. Esta descrição atende ao ideal estético cultivado no Ocidente desde o período Romântico, pois se aproxima do ideal feminino das heroínas do período.

A segunda estrofe também apresenta um sujeito vítima do “capricho” dos pais: pois tendo nascida “menina”, “como menino” foi vestido. O autor isenta a personagem de culpa, adjetivando-lhe de “inocente”. O que irá diferenciar as duas personagens são suas performances eróticas: na primeira, a personagem performatiza o gênero masculino, mas envolve-se eroticamente com o gênero feminino, constituindo uma suposta prática heterossexual. Já na segunda, a personagem performatiza o gênero masculino, mas mantém relações eróticas com mulheres e um homem, caracterizando uma performance bissexual.

No cordel de Val Silva (s/d), “Januária” chega à casa da tia após a morte de sua mãe, tendo percorrido um longo caminho pelo sertão. A “moça” é recebida pela tia com carinho, pedindo que divida a cama com sua filha, intencionando a

construção de laços fraternos entre as duas. A princípio, “Januária” recusa-se a dormir com sua prima. Contudo, após recusar-se a se despir e interpelada sobre o motivo daquilo, ela revela seu segredo posto em uma carta por sua mãe:

A carta dizia assim:
– “Oh minha querida irmã,
Vou confessar-lhe um delito,
Pecado de mãe pagã...
Desgracei com meus caprichos
Uma criança louçã...

Como quisesse uma filha,
Deus não me fez a vontade;
Alimentei meu capricho
Somente por vaidade...
Vesti meu filho de moça
E isso eu fiz por maldade!
(VAL SANTOS, s/d, p. 03-04)

Nas estrofes, a mãe de “Januária” confessa o que considera “delito”: infringir as “regras” da natureza, privando o filho de exercer o gênero para o qual foi “preparado” biologicamente. Também ressalta que sua atitude fora um ato de mãe pagã, evidenciando que, além de desviar o curso “natural” da vida do filho, também comete um pecado aos olhos da Igreja. Estas estrofes funcionam para reforçar a inocência e, até certo ponto, a subserviência do filho perante uma mãe dominadora, fazendo-lhe então uma vítima daquela que o gerou. Após ter revelado o seu segredo à prima, esta o abraça e pede que queime a carta, que seria melhor manter o segredo, pois “Um impacto se cura/ Com outro impacto maior” (VAL SANTOS, s/d, p. 05) e se puseram a dormir juntas.

Ficaram dormindo juntas
Da maneira que devia;
Era motivo de orgulho
Aos olhos da mãe e tia;
O bucho grande da filha
A pobre velha não via...
(VAL SANTOS, s/d, p. 05)

A estrofe acima subtende que “Januária” e sua prima passaram a ter um relacionamento erótico-afetivo, haja vista a gravidez da segunda. Do ponto de vista biológico, esta relação poderia ser vista como heterossexual, devido ao “sexo

biológico" das personagens. Porém, sob as premissas da performatividade, têm-se dois indivíduos que performatizam o mesmo gênero – o feminino –, indicando uma relação erótico-afetiva homo. Logo, justifica-se o termo "supostamente", acima citado. Após ficar sabendo da história do "rapaz" e tendo a gravidez da filha confessada, bem como sua intenção de casar-se, "Januária" surge em sua frente:

Já tinha feito o cabelo,
Se transformado em rapaz;
A velha disse; – Meu filho,
Isso que vejo é de mais...
Isabela tem bom gôsto,
O feito não se desfaz.

E casaram-se felizes,
Apesar da pouca idade;
É a paixão quem preside
A qualquer felicidade...
Fora disso não existe
Nenhuma realidade!
(VAL SANTOS, s/d, p. 07-08)

Dois pontos podem ser observados: o fato da edição da aparência do "rapaz" modifica drasticamente a forma de como é entendido pela tia, que imediatamente já o chama de "meu filho", o que reforça os ideais de beleza e feminilidade ressaltados anteriormente, principalmente os longos cabelos, uma vez que bastou um corte e o uso de trajes "masculinos" para que a "moça" tivesse sido masculinizada. Também se observa a positivação da personagem e da união do casal pelo "final feliz" narrado na obra, no qual o narrador ainda imprimiu um juízo de valor, ao dizer que, numa união, "É a paixão quem preside". O verso pode indicar na obra o entendimento de que o contexto de performances de gênero e eróticas não tem real importância no relacionamento afetivo de dois indivíduos.

O título de D'Almeida Filho (s/d), além de mostrar a travesti de forma positiva, também carrega outra peculiaridade. Em pesquisa mais apurada, descobriu-se que o fato ficcionalizado no cordel pode ser verificado no plano do real. Em manchete de 1966, o jornal paulista *Notícias Populares*[155] (NP) trouxe o caso a público. Mesmo tratando-se de um jornal sensacionalista, optou-se por trazer esta informação, uma

[155] A capa, bem como a reportagem completa, encontram-se nos anexos eletrônicos desta tese.

vez que, em estudo anterior (ASSIS NETO, 2011), constatou-se que o cordelista também reelabora notícias publicadas nas mídias oficiais, traduzindo-as para os versos cordelísticos. Para ter este ponto de vista sustentado, evidenciam-se as seguintes estrofes:

> José João batizado,
> Como menino viveu
> Até que se tornou homem,
> Farreou, jogou e bebeu,
> [...]
> Na profissão de vaqueiro
> Não tinha competidor,
> Dançarino nos forrós,
> Violeiro cantador.
> (D'ALMEIDA FILHO, s/d, p. 03-04)

As estrofes acima podem ser entendidas como uma tradução da "história" noticiada no jornal *Notícias Populares* que expôs o fato da seguinte maneira:

> [...] José João era famoso por ser grande bebedor de pinga, bom no trabalho e exímio violeiro, além de trabalhador forte e requisitado pelos fazendeiros da região. Um homem perfeito para o interior alagoano (FOLHA DE S. PAULO, 2013[156]).

Tanto na passagem acima quanto nas estrofes do cordel, nota-se a afirmação do rapaz por performatizar o gênero masculino com perfeição. Talvez este seja o motivo da positivação da personagem: apesar de não ter "escolhido" este gênero, ele o performatiza eximiamente, fazendo com que seu envolvimento com outras mulheres não seja percebido pelo narrador do cordel como um "desvio de conduta". Sob a dinâmica da performatividade, o relacionamento de "José João" poderia ser entendido como heterossexual, pois seu envolvimento erótico era realizado com "moças" que performatizavam o gênero feminino. Ao passo que a única relação erótico-afetiva que teve na vida com um homem pode ser entendida como homossexual, do ponto de vista performativo.

[156] Disponível em: <http://f5.folha.uol.com.br/saiunonp/2013/10/1363357-entre-a-ciencia-e-a-fantasia-a-lenda-do-homem-mae.shtml>. Acesso em: 20 set. 2014.

Gostava muito das môças,
Teve várias namoradas
[...]
Era que José Augusto,
Por um motivo qualquer,
Tinha descoberto que
José João era mulher,
E na panela de Joana
Meteu sua colher.
(D'ALMEIDA FILHO, s/d, p. 07-08)

"José João" namorava, gostava de frequentar cabarés, mas mesmo assim é positivado na obra por sustentar aquilo que a maioria espera do homem nordestino. José Augusto, no entanto, representa a fraqueza na obra, uma vez que, depois de "descoberto o segredo", passa a envolver-se com "José João". Até hoje, não se entende se a arte busca inspiração na realidade ou o contrário. No entanto, estas duas histórias – seja a narrada nas folhas sensacionalistas do jornal *Notícias Populares,* ou na história versada no cordel – fazem lembrar o romance *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, no qual é narrada a história de Riobaldo e Diadorim.

A Diadorim cordelística seria "José João", pois as "duas" protagonizam um relacionamento afetivo estreito com outro vaqueiro. O que os diferencia é o desfecho. Diadorim morre e, só após isso, Riobaldo descobre seu "sexo biológico". No cordel, o "sexo" é descoberto sem que nenhuma tragédia semelhante aconteça. O desfecho do cordel, até certo ponto, pode ser entendido como positivo, pois o resultado da relação entre os "dois vaqueiros" é uma criança que, mesmo não esperada, foi bem-vinda.

José João abriu os olhos,
Foi avistando um menino,
Compreendeu que mudava
Nessa hora o seu destino
[...]
Ela firmou que êle ouvisse
Que não casava com homem
Nem que um santo pedisse.
(D'ALMEIDA FILHO, s/d, p. 10-11)

O narrador admite que “José João” percebeu que seu destino havia mudado. Toma consciência de que, agora, além de vaqueiro, é “mãe”. No entanto, afirma que não se casaria com homem algum, pois não queria perder sua liberdade. Assim, ainda entendendo para si a performance masculina, “José João” também se vê mãe, afirmando também aceitar esse “papel”.

Outro cordelista que trata do travestismo feminino é Athayde (s/d), autor do cordel mais antigo deste *corpus*[157]: *A história da moça homem*. Nele, o narrador conta a história de uma moça que, após ter uma desilusão amorosa com um rapaz, passa a se vestir como homem e protagonizar a performance masculina, usufruindo de todas as “vantagens” que ela poderia oferecer.

Enquanto foi rapaz
Não se acanhava de gente
Tratava a pessoa estranha
Como se fosse um parente,
Temia ser reconhecida
Andava bem prevenida
Porém coitada... inocente!...
(ATHAYDE, s/d, p. 01)

O narrador de Athayde, assim como os demais, afirma sua personagem por meio da vitimização. A personagem é adjetivada como “coitada” e “inocente”, fazendo com que se entenda que sua “condição” é digna, antes de tudo, de pena e compreensão do que de julgamentos condenatórios. O cordel apresenta uma visão avançada para o início do século passado, pois apresenta um discurso libertário em relação à posição da mulher na sociedade. A personagem é denunciada e presa, chegando à delegacia:

Perguntou-lhe o delegado
Qual sua intenção?
Respondeu ella, é ser livre
Não ter preocupação,
[...]
A mulher por natureza
Precisava nascer fôrra
[...]
Por mim, senhor delegado
Fala o que lhe convier

[157] Rever, no capítulo I, as justificativas para esta afirmação.

Eu tapei os ouvidos
Pode falar quem quiser
E digo aos que se consomem
No dia que fôr um homem
Não quero mais ser mulher.
(ATHAYDE, s/d, p. 05-06)

A personagem não mostra qualquer arrependimento. Pelo contrario, ressalta a posição superior do homem na sociedade, denunciando a desigualdade que há entre os dois. Isso justifica o discurso afirmativo em torno desta personagem. Um discurso que circunda a posse de “direitos” masculinos pelas mulheres, dispensando o caráter sexual essencialista. Na verdade, sobre a prática e punição do travestismo na Inglaterra do século XVIII, a legislação era mais “frouxa” com os travestidos femininos do que com os masculinos exatamente por entenderem que os primeiros agiam por interesses em direitos constitucionais, enquanto o segundo visava ao aspecto erótico da prática. Conforme pontua Friedli (1999, p. 291-292),

> [...] O fato de que as mulheres que se faziam passar por homens eram acusadas de fraude nos faz pensar que o problema maior talvez fosse a impostura e consequente apropriação de direitos e privilégios, mais do que o próprio desvio sexual.

A autora mostra que a travestilidade para o sexo feminino é vista como uma apropriação dos direitos “divinos” do homem, não tendo qualquer ligação com práticas erótico-afetivas. Para estas, estão os homossexuais masculinos, acusados de sodomia. Basicamente, isto se articula com a “lesbofobia” abordada no capítulo anterior, a ignorância que resulta no apagamento e ininteligibilidade do sujeito homossexual feminino. O narrador de Athayde (s/d) termina sua história dizendo:

Ella não se maldizia
Quando estava no xadrez
Quanto a minha opinião
Já disse mais de uma vez
Numa ocasião d’aquela
Se eu fosse moça donzela
Fazia como ella fez.
(ATHAYDE, s/d, p. 07)

No excerto acima, é expressa a opinião do narrador, seu sentimento de justiça ou de injustiças sofridas por “Juliêta” no decorrer de sua jornada, a qual pode ser comparada a uma “ressurreição”, posto que, em busca de vingança, com a honra, a autoestima e o coração destruídos, a personagem sai de sua casa. Todavia, encontra-se realizada em um novo gênero. Mesmo após vingar-se daquele que “roubou sua honra”, “Juliêta” continua performatizando o gênero masculino, pois nele viu a chance de libertação que não percebera sendo “mulher”.

O cordel de Sales (2009a) promove a discriminação e o preconceito por significar em sua obra a travestilidade quase como uma patologia. Ele narra a história de um “Ceguinho” que recebeu as córneas de um doador travesti (Lily), e, após a cirurgia, é assombrado pelo espírito e vontades do doador.

As córneas da tal Lily
Era o nome boneca
Mandaram pra o Hospital
Geral lá da Muribeca
Chamaram o coitadinho
O danado do ceguinho
Que assim ganhou na loteca.
(SALES, 2009a, p. 01)

Os vocábulos no diminutivo “coitadinho” e “ceguinho” conotam a fragilidade e inocência atribuídas pelo narrador à personagem. Expressões que já indiciam a posição de vítima que vai assumir o ceguinho no enredo. No entanto, “Lily”, logo nos primeiros versos, é caracterizada como traveco. Este “tipo de diminutivo”, ao contrário do usado para a definição do ceguinho, é depreciativo, também indiciando as posições do narrador acerca da falecida travesti.

A libido do ceguinho passa a ser orientada para o “mesmo sexo” após a cirurgia, pois o espírito de “Lily” o assombrara e suas córneas faziam com que ele se interessasse visualmente por aquilo por que a falecida também se interessava. Após uma visita a um pai de santo, que entra em contato com o espírito de “Lily”, descobre-se que, para o ex-ceguinho voltar a ser “macho”, seria necessário cumprir algumas exigências do espírito de “Lily”: travestir-se de mulher e ser subjugado sexualmente em uma encruzilhada. Como mostram as estrofes abaixo:

Procurou um pai de santo

Que no meio da sessão
Baixou nele a “poderosa”
[...]
Pra tu voltar a ser machão
Tem que fazer ô boneco
Ficar na encruzilhada
Ir pra lá com um traveco
Cantar musica da Madona
Beijar na boca da bichona
E dar pra ela o “caneco”.
(SALES, 2009a, p. 02)

O cordel de Sales (2009a) pode ser entendido como uma obra de transição, pois mantém uma relação ambígua entre a positividade e a negatividade nos julgamentos que faz acerca das suas personagens centrais[158]. Ao passo que descreve o “ceguinho” atribuindo-lhe características que insinuam a decência e a ingenuidade, ele representa a travesti “Lily” como um espírito cruel e “zombeteiro”. O narrador utiliza-se da imagem da cantora Madona[159], ordenando que o “ceguinho” cantasse suas músicas antes de beijar e manter relações eróticas com uma travesti.

A música da cantora poderia marcar um “canto de passagem”, que sinaliza a transição da heterossexualidade para a homossexualidade, haja vista que esta artista, para muitas pessoas, além de ser símbolo da cultura POP, seria uma das preferidas das travestis por apagar em suas performances as fronteiras que regem as normas sociais e sexuais. A transição da relação homoerótica exigida pelo espírito da travesti revela a crueldade desta em satisfazer-se vendo a “agonia” do ceguinho.

Quando o pai de santo ordena: “Beijar a boca a bichona/E dar pra ela o “caneco””, faz-se alusão a dois dos grandes símbolos da maioria das sociedades ocidentais: o beijo e a dominação sexual de outrem. O beijo, ainda hoje, é uma das expressões de afetividade mais significativas[160]. Esta suposta crueldade continua e é consolidada pela ordem dada ao “ceguinho” de dar o “caneco” a uma bichona.

[158] Diz-se personagem por se entender que “Lily”, mesmo estando morta, exerce toda influência no acontecimentos narrados.

[159] Cantora ícone da cultura POP, venerada por um contingente considerável de sujeitos que desviam da heteronormatividade por protagonizar em suas apresentações performances que desafiam as premissas masculinistas, religiosas, patriarcais e heterossexuais que oprimem esses sujeitos.

[160] Muitas prostitutas aceitam satisfazer quase todas as vontades de seus clientes, exceto beijá-los na boca. Permite-se o sexo anal e oral, mas não o beijo. Ele então é reservado à pessoa por quem são apaixonadas. Esta dinâmica ficou mundialmente conhecida no filme *Petty Woman* (1990).

Como foi visto anteriormente, Fry (1991) problematiza que as primeiras relações sexuais, em algumas regiões do Brasil, são iniciadas por meio de entrelaces homoeróticos, nos quais os sujeitos ativos reforçavam sua masculinidade ao subjugar outro sujeito do "mesmo sexo" – sedo o jovem subjugado efeminado ou não. Na Grécia, em ilhas da Oceania e em algumas tribos africanas, a iniciação ao "mundo adulto" se dava através do sexo. Todavia, os jovens tinham de desempenhar o papel passivo, e os mais velhos, o ativo; o contrário seria considerado uma abominação.

No caso do "ceguinho", ele estaria entrando e/ou sendo iniciado na homossexualidade por um sujeito mais experiente que ele, configurando um "castigo" para a personagem ceder e manter relações sexuais passivas com outro "homem". Desta maneira, em Sales (2009a), tem-se a figura mal-aventurada do ceguinho e a maldade do espírito da travesti; concomitante, tem-se a imagem da travesti, ou seu espírito, que representa o carrasco da masculinidade do ceguinho.

O desfecho da obra de Sales (2009a) – diferentemente das demais – é o único que se coaduna com a imagem que muitas pessoas têm do homossexual e da travesti.

A quizumba ele curou
Pra macho não olhou mais
Mas sentiu diferente
E virou outro rapaz
Ficou do negão lembrando
[...]
Pôs silicone e tais
Hoje vive "batalhando"
Lily era zombeteira
Sacaneou lhe ferrando
Quem era bicha na vista
Virou total transformista
Pois acabou foi gostando
(SALES, 2009a, p. 02)

As estrofes finais do folheto carregam duas premissas encontradas no pensamento de grande parte da população. A primeira diz respeito ao desejo "plantado" na personagem, após a experiência homoerótica que teve. O pretexto de

usar a primeira relação homoerótica para justificar um comportamento “homo” permanente habita o imaginário dos sujeitos a quem a heteronormatividade governa. Em outras palavras, tem-se de evitar a todo custo que o sujeito tenha uma experiência erótico-afetiva com alguém do “mesmo sexo”, sob pena de se tornar “homossexual em tempo integral”.

Sendo assim, o desfecho no qual o “ceguinho” sente “saudade” do negão por ter experimentado o “outro” lado é previsível e esperado pelo público. A segunda diz respeito à má interpretação que muitos – durante bastante tempo apoiados pelo discurso médico-legal – historicamente fizeram/fazem da homossexualidade. O “ceguinho” foi contagiado pelas córneas da travesti, sugerindo que essa condição poderia ser transmitida tal qual um vírus implantado no material genético do hospedeiro, impregnando-se em todo aquele que tenha mantido contato com o mesmo. O autor ainda agrava a situação, pois o órgão recebido pelo “ceguinho” se trata das córneas que, também sob o crivo do senso comum, são consideradas “as janelas da alma”.

Desta feita, há a manutenção de expectativas e dos conceitos que a homossexualidade pode ser adquirida por contágio e que estaria na alma do sujeito e/ou em sua essência a homossexualidade.

Na esteira de cordéis que misturam fatos históricos à fantasia, está *O romance da bicha cubana*, de Sales (2009b). Nele, é narrada a história de um companheiro de guerrilha do Comandante Fidel Castro que, após uma briga por promoção, vai para os EUA. Lá, depois de um romance com um marinheiro, traveste-se e começa a performatizar sua travestilidade.

> De Vitor virou Vitória
> Essa é sua estória
> [...]
> Depois pôs um silicone
> Foi morar numa bocada
> Numa barra bem pesada
> Cheia de fora da lei.
> (SALES, 2009b, p. 01)

O narrador faz uma alusão ao filme “Victor, Victoria” do diretor Blake Edwards, lançado em 1982, no qual uma cantora lírica desempregada se traveste como homem. No poema, o guerrilheiro, quando ainda do gênero masculino, chamava-se

Victor. Após a reviravolta de sua sexualidade, passa a chamar-se Victória. Mas, diferentemente da personagem do filme, “Vitor”, em sua edição de gênero, recorre a procedimentos cirúrgicos, como a aplicação ou implante de silicone, fazendo de sua “transformação” algo mais permanente.

O narrador também informa que a personagem “Foi morar em uma bocada/Numa barra bem pesada/Cheia de fora da lei”. Com isso, ele corrobora a imagem “marginal” sob a qual o homossexual e a travesti são representados socialmente. A travesti então se torna uma fora da “lei”, não somente do ponto de vista jurídico, mas também das leis e normas que regem os gêneros, pois funde aspectos do masculino e do feminino, algo perigoso para a lei que se proclama “uma só e natural”. Leite Junior (2011, p. 131) afirma que

> é justamente este tipo de “junção”, “mistura” ou “cruzamento” entre elementos considerados característicos de homens e mulheres que transgride as normas de gênero predominantes e abre espaço, ainda que de forma lenta, dificultosa e não intencional, para as mudanças de padrões de inteligibilidade dos gêneros.

Logo, para além de uma história carregada de preconceitos e humor, à custa do sujeito travesti, a obra de Sales (2009b) desarticula a imagem de masculinidade e virilidade associada à figura dos “revolucionários” cubanos. Isto porque, mais adiante, ele desconstrói a imagem máscula e austera de Fidel Castro, bem como faz menção à perseguição dos não-heterocentrados na ilha, propondo uma nova revolução.

Pois vitória tinha um plano
De invadir a sua Cuba
Disfarçado de mulé
Tinha contas em Aruba
Matutou fazer guerrilha
Com as outras bibas da ilha
Quem sabe Fidel derruba.

Comandante excitou-se
Quando viu formosa “dama”
[...]
Ao olhar o seu traseiro
Lembrou-se de um companheiro
De guerrilha de jornada

Disse: Victor camarada!

Essa bunda eu já conheço
[...]
Vou mandar pro "paredón"
Pra tu ver o que é bom
Aqui faço e aconteço.
(SALES, 2009b, p. 01-02)

A hipótese da perseguição de homossexuais e todos aqueles que não seguem o ideal do papel sexual[161] prescrito para seu "sexo biológico" é levantada pela personagem, que pretende se juntar às demais "bibas" da ilha e promover uma revolução que destronaria Fidel. Pois uma massiva repressão contra esses indivíduos (mas não só a eles) teve início após a ascensão do revolucionário em 1959. Como mostra Miskulin (1998, p. 85),

> o governo revolucionário passou a controlar a conduta sexual dos cubanos, visando principalmente os homossexuais e, entre eles, os intelectuais. Uma política de perseguição individualizada transformou-se, em 1965, numa política massiva de perseguição, com buscas e internações de homossexuais (reais ou presumidos) nas *Unidades Militares de Ayuda a la Produssión* (Umap), em Camaguey, que funcionavam como campos de concentração para os "desviados" ideológicos ou sexuais, incluindo todos os dissidentes, os *hippies*, religiosos e os intelectuais. [...] mais tarde se intensificaria com as leis repressivas do *Cogresso de Educación y Cultura* de 1971, que impedia os homossexuais de exercerem qualquer função educacional ou cultural em Cuba.

A obra apresenta um caráter subversivo quando tomado conhecimento da repressão contra as formas não convencionais de sexualidade instaurada na ilha. Um dos casos mais famosos desta perseguição é o do poeta Reinaldo Arenas[162], que teve sua biografia cinematografada no filme *Before Nigth (*2000). A obra não denuncia explicitamente a perseguição na Ilha, mas subverte a imagem do perseguidor, Fidel, quando, ao se deparar com Vitor já travestido, levando-o a um quarto, diz conhecer seu "traseiro".

[161] Segundo Money & Trucker (1982, p. 12), o papel sexual seria "tudo que uma pessoa diz e faz, para indicar aos outros ou a si mesma o grau em que é homem, mulher ou ambivalente; inclui, mas não se limita à excitação e resposta sexual; o papel sexual é a expressão pública da identidade sexual, e a identidade sexual é a experiência particular do papel sexual.

[162] Arenas foi perseguido e preso em um dos campos de concentração em Cuba. Somente em 1980 consegue sair da ilha como um dos "Marielitos", um grupo de dissidentes políticos, criminosos e doentes mentais que, com o endosso de Fidel, deixou a ilha com destino aos EUA, onde residiu até sua morte, em 1990.

Ou seja, o ditador não era só mulherengo, mas, por meio das estrofes de Sales (2009b), toma-se conhecimento de que também mantinha relações eróticas com seus companheiros de guerrilha, posto que nunca havia esquecido do "traseiro" de Vitor. O comandante ainda ameaça fuzilar seu "antigo" companheiro. Entretanto, o cordelista traça um desfecho nada trágico para o enredo:

> Acabou-se a confusão
> O amor venceu no fim
> Desistiu de assassinar
> E fazer num gesto ruim
> E Fidel abafa o caso
> Pois estava no atraso
> Traçou ela num quartim.
> (SALES, 2009b, p. 02)

Mesmo não estando mais no comando da ilha, Fidel ainda é uma figura influente naquele país. Com efeito, esta obra poderia ser encarada como um ato subversivo à ordem e uma "profanação" da figura do revolucionário. Uma vez que o poeta arquiteta um desfecho no qual o "comandante" se entrega à sua libido e esquece-se do "sexo" da sua amada e do preconceito, mantendo um enlace erótico-afetivo com seu "companheiro".

No que diz respeito à imagem da travesti e como sua história é articulada, apesar das expressões populares e do senso comum impressos em algumas estrofes, pode-se perceber uma personagem que age sob as situações às quais foi submetida, não se referenciando a esta a imagem de maldade ou vilania percebida em outros cordéis. A personagem de Sales (2009b) difere, inclusive, da travesti da obra que antecede esta análise – *O cabra e as córneas do traveco* –, revelando duas noções distintas de travestilidades nas obras.

O cordel *O padre que virou mulher* (MENEZES, 1988) consiste em uma exceção, pois nele a travestilidade é apresentada como inerente à personagem; não é posta de maneira infligida, mas também não se observa a negativação desta. O narrador de Menezes (1988) não define o ato de se travestir e, posteriormente, fazer a cirurgia de transgenitalização[163] como um ato promíscuo.

[163] A obra não é analisada na seção dos sujeitos transgenéricos porque se entendeu que o foco do enredo se dá no processo da travestilidade, culminando na cirurgia. Sendo assim, visa-se aos atos travésticos da personagem e não somente à cirurgia, citada somente no fim da obra.

Mudou assim seu destino
Revelando a sua vontade
Porque dentro dele havia
Uma mulher de verdade
Só restava ele assumir
Essa outra identidade.
(MENEZES, 1988, p. 02)

O narrador coloca a questão psicológica acima da determinação biológica e aproxima a “escolha” do padre ao destino traçado para ele, que se sentia “por dentro” uma mulher. A partir da página quatro, o narrador dá lugar à voz do próprio padre, que conta sua história e performatizava sua feminilidade por meio do travestimento velado.

E por baixo da batina
Comecei a usar vestidos
Botava corpete, blusa
Uns saiões bem compridos
Uma cinta de elástico
Escondia os possuídos
(MENEZES, 1988, p. 05)

O padre relata o que poderia ser comparado à prática do *cross-dressing*, pois se travestia de um gênero na esfera do privado. Sentia prazer em se sentir “mulher” ao vestir roupas íntimas e “anular” seu pênis, escondendo-o. Para a travestilidade, o vestir-se constitui bem mais que uma aproximação ao gênero almejado, mas, sobretudo, a construção de uma “nova identidade”, um processo de “tornar-se”. Neste processo, vislumbra-se que um gênero não é necessariamente essencial ao sujeito, mas construído, reforçando as teorias de performatividade, mesmo que o narrador (e a personagem) entenda que sua essência fosse feminina. Bento (2006, p. 167) assevera que

> [...] se não existe nenhuma essência interna aos gêneros e ser de um gênero é, antes de tudo, “fazer” gênero, no sentido de ações continuadas, reiteradas, a estética então assume um papel importante para ajudar a compreensão dos mecanismos de produção dos conflitos e de entrada no gênero [...].

Dessa forma, o ato de “vestir-se” consiste na produção de um gênero, não somente para a travesti, mas cotidianamente sujeitos “homens” e “mulheres”

escolhem o que irão usar, escolhem como querem ser vistos ao sair de casa. As roupas e os adereços fazem parte de um processo de significação, no qual a hierarquia está intrínseca.

Além disso, a vestimenta consiste, também, em um modo de regulação dos gêneros, em um modo de vigiar aqueles que a usam. O padre, ao se vestir de mulher por baixo da batina, tenta escapar desse monitoramento social. O próprio padre "troca" sua vestimenta em momentos de celebração. A ele é autorizado o abandono das "calças" e toma a túnica como símbolo de desprendimento da carne para pregar aos seus fiéis. Todavia, esse desprendimento é requisitado a ter um fim com o término da celebração. Mesmo usando suas vestimentas sacerdotais, o padre não se sentia homem nem mulher, tendo de marcar por baixo daquelas vestes seu pretenso gênero.

Não vou mais repartir
Minha personalidade
Eu tenho corpo de homem
Mas sou mulher de verdade
[...]
O povo na rua diz
Que pequei que vou morrer
Mas deixa o povo falar
Nada mais tenho a dizer
Só presto conta com Deus
Desse meu proceder
(MENEZES, 1988, p. 07)

A personagem de Menezes (1988) não vê em sua performance de gênero nem na decisão de assumir-se "mulher" um ato de transgressão que possa ser digno de reprovação social, pois ele, mais do que nunca, estava sendo honesto consigo e com os outros ao assumir sua travestilidade e transexualidade. No caso desta personagem, não houve interpelação alguma que a fez "sair do armário", mas a própria vontade de revelar-se. Ela também diz que somente a Deus irá prestar contas, entendendo que, assim como o resto da humanidade, será julgada pelos atos terrenos; todavia, não entende que seus atos sejam melhores ou piores do que os de qualquer outro ser humano.

Após a análise de obras nas quais as personagens são apresentadas afirmativamente por seus narradores, o foco analítico migra para aquelas personagens que são julgadas, descritas ou têm associada à sua imagem carga negativa e/ou pejorativa, apresentando nas dinâmicas e nas relações entre corpo,

gênero e libido descontinuidades que entram em conflito, inclusive, com aquilo que se espera da travesti pela heteronormatividade.

Suscita-se a hipótese de serem abjetas por falharem duas vezes, tanto como sujeitos que não reproduzem a lógica binária heteronormativa, bem como na condição de sujeitos que também não produzem o ideal de “travesti homossexual” que os “hetero-orientados” esperam deles. Percebe-se, através dessas descontinuidades, que diversas performances de gênero apontam para a instabilidade do sujeito.

Não se discute mais a instabilidade de “serem ou não heterossexuais”, de “estarem heterossexuais”, mas a instabilidade das performances de sujeitos que “transitam” pelas práticas eróticas e performances de gênero que geralmente não são esperadas de alguém que pratica a travestilidade. Como no cordel *O garanhão que lascou-se com um travesti* (CAMPOS FILHO, s/d), leva-se a crer que o conceito de “Multidão *Queer*” pode se coadunar com a ficção apresentada nos cordéis:

> O gênero deixou de ser uma noção a serviço de uma politica de reprodução da vida sexual para ser o signo de uma multidão. O gênero não é o efeito de um sistema fechado de poder, nem uma ideia que atua sobre a matéria passiva, mas o nome de um conjunto, de dispositivos sexopolíticos (desde a medicina até a representação pornográfica, passando pelas instituições familiares) que serão o objeto de reapropriação pelas minorias sexuais (PRECIADO, 2011, p.12).

A negativação das personagens é feita por meio da abjetivação, que evidencia para o público características desfavoráveis às personagens. Estes sujeitos são descritos pelo preconceito, reproduzindo imagens estereotipadas daqueles que performatizam gêneros alternativos à regra, daqueles que não aderem à sexopolítica de reprodução, nem talvez a política alguma, a não ser a da sua própria vontade. Encontramos esse tipo de descrição nas estrofes abaixo:

Ela grosseira e sisuda
Ele alegre e delicado
A fêmea tipo machão
E o machão afrescalhado.
(MONTEIRO, 2009, p. 02)

Só veste calça apertada
Pra mostrar os quadris

Usa baton, base e diz
Que soutien lhe agrada
Mantém a unha pintada
Adora um cílio postiço
Eu mesmo não gosto disso
(MONTEIRO, 2005, p. 08)

Eita bichinho safado
Que assado não se come,
Mas nesse mundo tem tanto
Que não tem diabo que some
É homem virando mulher
E mulher virando homem
(ZÊNIO & RIBEIRO, s/d, p. 03)

O comissário também
Ficou surpreendido
Quando viu em vez de moça
Aquele homem despido
Disse pra ele você
Fez papel de bandido.
(APO SANTOS, s/d, p.12)

Não gosto de confusão
Eu só dei uns impurrão
Nesse cabra desavergonhado
O que esse povo vão dizer
Quando o boato correr
Que eu beijei um veado.
(ABAETÉ, s/d, p. 01)

Mesmo dando visibilidade ao sujeito homossexual masculino e feminino, Monteiro (2009) atribui tipos já cristalizados no senso comum de que a lésbica seria, via de regra, masculinizada e/ou "grosseira" e "sisuda". Enquanto a travesti seria "alegre" e "delicada". Essas características são típicas dos sujeitos homossexuais, segundo a heteronormatividade. Elas também habitam o inconsciente coletivo e causam, quase sempre, representações de abjeção quando não correspondem a este modelo de sujeitos homossexuais e travestis[164].

Zênio & Ribeiro (s/d) e Apo Santos (s/d) cantam sujeitos clandestinos, tanto do ponto de vista religioso quanto jurídico. Os primeiros (des)qualificam o

[164] Desmembra-se a imagem da travesti do conceito de homossexualidade, uma vez que a obra *A empregada era macho*, de Apo Santos (s/d), apresenta um sujeito que travestia-se para penetrar em "casas de respeito" e deflorar meninas adolescentes.

homossexual como “safado”, dizendo que “Não tem diabo que some”. Assim, associa-se nesta última fala a homossexualidade a uma “praga” ou “peste” que nem sequer o Diabo conseguiria dominá-la. O segundo narra a história de um sujeito que, de fato, infringe a lei: travestia-se de mulher e “dopava” jovens para ter com elas relações sexuais. No entanto, a personagem só é chamada de “bandido” pelo comissário de polícia, ao descobrir que ele não era, de fato, uma “mulher”.

Curiosamente, daí por diante, a revolta de todos vai ser alicerçada no fato de terem sido enganados por um sujeito que se travestiu do gênero feminino de tal forma que convenceu seus patrões e todos os outros, a ponto de ter ganhado a confiança de dormir com a filha dos seus empregadores. O estupro da jovem é secundarizado; em primeiro plano, fica a transgressão do rapaz em travestir-se de mulher para conseguir ter relações eróticas heterossexuais. Noutras palavras, essa obra aponta que o fenômeno da travestilidade nem sempre objetiva fins homossexuais. Isso é válido ao se pensar a homossexualidade não do ponto de vista do gênero – mas o sexo biológico, pois a travesti biologicamente seria macho e sua parceira, fêmea.

A descrição das travestis também obedece à lógica da sensualidade encarada negativamente, sugerindo que são, em geral, pessoas promíscuas e que o fim primeiro de sua travestilidade seria provocar o outro sexualmente, a fim de ter com ele relações eróticas. Esta dinâmica pode ser reconhecida na obra de Monteiro (2005) quando se descreve que a travesti “Só veste calça apertada/Pra mostrar os quadris” (MONTEIRO, 2005, p. 08) ou na obra de Abaté (s/d), que classifica a travesti como “desavergonhado” (ABAETÉ, s/d, p. 01), pois, através do resultado do seu trabalho corporal, acaba por conquistar o “brocoió”.

Esse estranhamento pode ser reproduzido pela ignorância acerca do outro, pela travesti se configurar como um sujeito com o qual não se estabelece identificação, acentuando o que Wittig (2001) chamou de “des-identificação”. Apesar de estar defendendo uma posição política a favor das lésbicas dentro do feminismo moderno, esse termo também pode ser aplicado às travestis presentes nas obras. Elas não são “mulheres”, não são “homens”, não podem também ser um terceiro sexo (MOTT, 2001), posto que isso também demandaria alguma estabilidade. É preciso ficar claro que essas personagens comungam da travestilidade; entretanto, suas performances eróticas não se alinham com as performances de gênero que desempenham.

Destarte, o narrador se deixa levar pelo primeiro índice que a figura da travesti sugere, através da construção de sua imagem por meio de roupas extravagantes e provocativas, aplicação de próteses de silicone ou aplicação do silicone industrial nas mamas, nádegas, coxas etc., que esses indivíduos estariam sempre ávidos e disponíveis para o sexo.

A imagem libidinal com a qual as travestis são representadas de fato corresponde aos personagens dos enredos, pois, de alguma maneira, elas exploram o aspecto erótico e amoroso nas obras. Também se mostram obras inovadoras em termos temáticos – mesmo não conhecendo a lógica *queer* – seus autores apresentam sujeitos que mantém performances erótico-sexuais divergentes do desempenho do gênero que performatizam, sob a perspectiva dos olhares machistas, preconceituosos e estereotipantes.

Já as travestis revelam-se singulares especificamente pelo corpo, pelas práticas e performances flutuantes, múltiplas, impossibilitando, assim, a fixidez performática exigida pela norma. Em outras palavras, travestis femininas que mantêm relações eróticas com “homens” penetrando-os e uma travesti masculina que pratica sexo com um sujeito, engravidando. Dissonâncias que puderam ser vistas nas obras de Firmino (s/d); Apo Santos (s/d); Val Santos (s/d) e Campos Filho (s/d)[165].

Em uma sociedade heterocentrada, são associadas usualmente ao travestimento ideias de prostituição, violência e promiscuidade, fatores que, para as travestis, não correspondem a simples abstrações utilizadas por uma pequena parcela homofóbica ou pela literatura. Essas ideias podem afetar significativamente o *status* desses sujeitos enquanto cidadãos, ou melhor, podem fazer com que eles não existam socialmente.

Logo, ter contato com uma literatura em que a travesti “lasca” o garanhão ou em versos que abstraem performances pouco imaginadas pelo senso comum significa certo avanço na sexopolítica de pensamentos que podem ser percebidos como *queer*. As personagens citadas nas obras contrariam os papéis de gênero “culturalmente construídos” para seus sexos, mas também contrariam os papéis e/ou as performances de gênero e eróticas esperadas para o lugar ao qual são

[165] Estas obras encontram-se devidamente analisadas no segundo capítulo. No entanto, podem participar desta discussão por serem ricas e não poderem ser esgotas de significados.

relegadas. É dessas descontinuidades e incoerências entre as performances que surgem os conflitos nos enredos.

Benedetti (2000, p.51-52) esclarece que nem sempre as travestis podem ser enquadradas no esquema conceitual da homossexualidade. Contudo, não se pode perder de vista que as travestis referenciadas neste ponto (quatro femininas e uma masculina), salvo em Apo Santos (s/d) e Firmino (s/d), performatizam a homossexualidade, já que se envolvem eroticamente com parceiros cujos gêneros elas próprias performatizam.

Estas performances não são banais ou "profissionais", uma vez que não tratamos de travestis que se prostituem para viver, pois estas profissionais podem manter, indiscriminadamente, relações sexuais tanto com um sexo quanto com outro. Trata-se aqui da dinâmica dos prazeres, de situações privadas nas quais a dinâmica sexual poderia ser percebida como "inusitada", partindo-se da premissa de que a travesti teria seu desejo unicamente direcionado a um parceiro do mesmo sexo biológico.

As descontinuidades presentes nas obras de Campos Filho (s/d) e Firmino (s/d)[166] ancoram-se, no primeiro caso, entre o gênero performatizando e a performance erótica sexual que mantém com o "garanhão" e, no segundo, a incoerência entre a performance de gênero e índices tipicamente atribuídos ao macho, como força física e destreza na luta e valentia. Em Freyre (2003), Parker (1991) e Kulick (1997; 2008), descreve-se que as relações eróticas entre sujeitos do mesmo sexo, jovens e/ou adolescentes (homens), ou ainda sob a privação de sexo na vida adulta foi/é uma prática institucionalizada[167]de aprendizado sexual e "alívio das tensões" do macho na cultura brasileira.

Mas, mesmo da dinâmica do "troca-troca"[168], há um jogo erótico enganoso e desigual, posto que, apesar do nome, não há reciprocidade entre "atividade" e "passividade"; um dos sujeitos quase sempre consegue "fugir" da obrigação de

[166] *O garanhão que lascou-se com um travesti* (CAMPOS FILHO, s/d) e *Um boiola bom de briga* (s/d), respectivamente.

[167] Utilizamos as formas verbais foi/é, haja vista que esta prática ainda é observada em presídios e outras instituições nas quais a performance sexual é regulada. Também utiliza-se pelo reconhecimento de que é incoerente afirmar que estas práticas foram extintas completamente entre os jovens e adolescentes da atualidade por serem, na maioria das vezes, empreendidas sob o signo da privacidade e do segredo.

[168] Nome dado às relações eróticas entre jovens, nas quais há a "troca" de favores sexuais.

“servir” ao colega, desta forma, tornando-se “mais homem que o outro”. Talvez, se a travesti tivesse se revelado ao garanhão, mantendo a mesma feminilidade que exibira em praça pública, ele poderia ter aceitado manter relações sexuais com ela, inclusive sendo passivo, pois não estaria sendo penetrado por um homem, mas por uma mulher com pênis (GIRÃO & LIMA, 1999).

Girão & Lima (1999) apontam que a construção e a suavização dos traços e trejeitos masculinos facilitam aquelas travestis que pretendem ser interpretadas como “mulheres com pênis”, principalmente para aquelas que veem na prostituição um meio de renda. No entanto, é observado socialmente que as travestis “mais femininas” – aquelas que também podem ser confundidas com “mulheres de verdade” – não sofrem tanto preconceito quanto aquelas que, mantendo traços masculinos, evidenciam no corpo a ambiguidade do seu gênero, outra possibilidade para subjetivação humana, fugindo do binômio macho/fêmea.

Levanta-se esta possibilidade de fuga e a despreocupação em manter-se unicamente feminina como os motivos que fizeram “Jerônimo”, personagem travesti de Firmino (s/d), a sofrer por parte de “Tota de Bago”. A travesti de Firmino (s/d) desfaz a imagem de “caricatura feminina” que à travesti é atribuída, expondo uma figura que transita entre os signos de masculinidade e feminilidade, além de também deslizar entre performances femininas – nos trejeitos suavizados e prática erótica – e masculina – na surra que dá em “Tota de Bago”.

Geralmente, os traços que a travesti (Jerônimo) carrega em seu corpo, tornando-se um “produto exótico”, incoerente, fazem com que sujeitos como ele sejam vítimas de repulsa social, motivando também agressões físicas a estes indivíduos (SILVA, 1993; OLIVEIRA, 1994; MOTT, 2000a; 2000b) que, muitas vezes, se resignam ao lugar de abjeção que lhe é reservado pelo seu algoz. Entretanto, como já foi dito, isso não ocorre na obra do poeta.

Ainda segundo Goffman (1982) e Velho (1985), os estigmas construídos socialmente têm por função a orientação dos indivíduos no intuito de que otimizem o desempenho dos seus papéis sociais. Desta feita, geralmente, a travesti, o homossexual (masculino ou feminino) são apresentados como uma falha do sistema que não deve ser seguida pelos sujeitos em formação.

Assim, a obra de Firmino (s/d) torna-se importante do ponto de vista político, pois apresenta um sujeito caracterizado sob os signos arquetípicos sociais desfavoráveis que consegue se impor, embora por meio da força, subjugando

aquele que o desacatara, promovendo o “triunfo” daquele que estaria condenado ao fracasso social e ao desrespeito, promovendo a ascensão do subalterno.

Tratar das travestilidades revela-se complexo por este trabalho de subjetivação humana tornar rumos plurais, tanto nas formas de corporeidade quanto nos fins destas formas. A palavra “travesti” pode ser empregada de várias formas, sem que nenhuma seja excludente, pois ela se revela polissêmica de acordo com a finalidade ou aspecto observado:

> Toda expressão dotada de significado e, portanto, toda experiência e todo entendimento, é uma espécie de invenção, e a invenção requer uma base de comunicação em convenções compartilhadas para que faça sentido – isto é, para que possamos nos referir aos outros, e ao mundo de significados que compartilhamos com eles, o que fazemos, dizemos e sentimos (WAGNER, 2010, p. 80).

Logo, por não manter contato ou não “compartilhar” um conjunto de significações relevantes, a maioria da sociedade heterocentrada costuma homogeneizar a palavra travesti. Na obra de Apo Silva (s/d), pode ser observada uma forma de travestilidade distinta daquelas já apontadas em outras obras. O narrador assim descreve Elisete (a travesti): “Cortava pelos dois lados/Como lâmina de gilete” (APO SANTOS, s/d, p. 07).

“Gilete” é um vocábulo utilizado por grande parte da população brasileira, principalmente nordestina, para se referir ao sujeito bissexual. O uso desse termo sugere que o narrador do cordel toma a condição de travesti de “Elizete” como índice de homossexualidade, e tendo se relacionando eroticamente com jovens moças, estaria “cortando pelos dois lados”. Esta é uma visão semelhante à literatura antropológica, a qual utilizou relações binárias entre macho/fêmea, masculino/feminino, ativo/passivo para graduar a definição da homossexualidade dos sujeitos, em paralelo também para observar a sua bissexualidade (FRY, 1982).

Todavia, percebemos em “Elisete” uma personagem que em nenhum momento se enquadra na descrição acima, pois o narrador não oferece indícios de que “ela” fosse homossexual. A personagem apresenta uma descontinuidade em sua performance de gênero, pois performatiza o gênero feminino para relacionar-se

com este. Isto sim pode configurar um relacionamento homossexual[169]. No entanto, pode-se dizer que, do ponto de vista da psicologia, a personagem sofreria de uma variedade do "fetichismo transvéstico".

Esta terminologia está associada ao distúrbio comportamental que necessariamente não está associado à homossexualidade, embora registre maior incidência em sujeitos homossexuais. "Elizário"[170] travestia-se de mulher no intuito de manter relações que, do ponto de vista biológico, seriam heterossexuais, pois percebe-se sua performance de gênero como uma "fantasia sexual estendida[171]" em função da experimentação do prazer sexual fetichista de usar roupas femininas, sendo assim, ao mesmo tempo, objeto de desejo e sujeito ativo no intercurso sexual.

Essa instabilidade performativa que, de todas as maneiras, parece não alinhar-se às regras de conduta eleitas pela heteronormatividade faz com que a obra de Apo Santos (s/d) preconize as mesmas, mas não todas as instabilidades ressaltadas nos Estudos *Queer*.

Outros dois folhetos cujas performances de suas personagens estão para a travestilidade são: *O vaqueiro que virou mulher e deu a luz* (D'ALMEIDA FILHO, s/d) e *A mulher que pariu da outra* (VAL SANTOS, s/d)[172]. Nestas obras, apresentam-se sujeitos que, mesmo travestidos, relacionam-se com indivíduos de sexo biológicos "opostos" aos seus, mas que performatizam o gênero sobre o qual consiste sua travestilidade.

É proposto, agora, voltar-se um pouco da atenção aos parceiros das personagens travestis das obras acima citadas. Como aponta D'Almeida filho (s/d), José Augusto, o "amigo" do vaqueiro descobre que o companheiro na verdade é "mulher", mas continua a amizade, estreitando-a e mantendo relações erótico-sexuais com ele. "Isabela", prima de "Januária" – personagem travesti de Val Santos (s/d) – ao ler a carta que trazia o "segredo" de "Januária", pede que a queime e passa a dormir com sua "prima", mantendo com ela relações erótico-afetivas. No

[169] Opta-se por este termo a "lésbico" por entender que o prefixo homo abarca todas a categorias dos iguais, enquanto o segundo reduziria a ideia pretendida na análise.

[170] Nome"oficial" de Elisete, personagem travesti de Apo Santos (s/d).

[171] Considera-se "fantasia sexual estendida" o fato de Elizete travestir-se em tempo integral, a fim de obter sucesso na relação que almejara com a jovem filha dos patrões.

[172] Os dois folhetos já foram apontados. Contudo, espera-se aprofundar a discussão sobre suas performatividades neste momento.

final de cada obra, como foi visto, cada uma das personagens travestis assume publicamente seus “verdadeiros sexos”. “José João” passa ser chamado de “Joana” e “Januária” apresenta-se como “Januário”.

É singular o fato de “José Augusto” e “Isabela” manterem relações sexuais com seus parceiros travestidos como homem e mulher, respectivamente. Qual seria, então, a orientação sexual de alguém que aceita sexo com uma travesti ou uma pessoa travestida? É um homem que busca em outro homem sua face feminina – a vagina – (“José Augusto” e “José João”) ou uma mulher que procura noutra seu lado masculino – o pênis – (“Isabela” e “Januária”)? Seriam essas personagens hétero ou homossexuais? Ou ainda: representariam apenas pessoas que não possuem fronteiras para a performatização de sua sexualidade, para o endereçamento de seu desejo?

Na verdade, saber da orientação sexual dessas personagens não é fundamental. Urge evidenciar as instabilidades desses relacionamentos. Do ponto de vista das travestis, “José João” utiliza sua vagina de acordo com o que preconiza a “lei da natureza” – recebe um pênis; e “Januária” continua exercendo o que seria o símbolo da masculinidade: penetra sua parceira com seu pênis. Ambas as empreitadas podem resultar em procriação. Na primeira, “José João” dá à luz um bebê e, na segunda, “Januária” é “pai” de outra.

As personagens que procuram sexual e afetivamente as travestis são tão ambíguas quanto elas, pois não há como entendê-las como hétero ou homossexuais. Embora estejam com pessoas que performatizam seu próprio gênero, estabelecem e “usufruem” dos órgãos e corpos feminino e masculino, respectivamente, que seus parceiros podem lhes oferecer convencionalmente de maneira heterossexual.

As personagens destas obras participam de uma sociedade patriarcal em que os valores são rígidos e os papéis sociais historicamente predeterminados para homens e mulheres. Desta forma, os deslizamentos e incoerências apontados não são questões que os Estudos de Gênero podem abarcar. Como se apontou, há nelas peculiaridades muito raras de serem observadas na literatura canônica, questões que a observação da construção histórica de gênero e do capital talvez não possa resolver.

No entanto, também não se pretende dizer que os Estudos *Queer* sejam a única porta de análise capaz de resolver uma questão epistemológica que parte de

uma práxis incoerente com as terminologias usuais. Assim, acredita-se que as performances eróticas e de gênero articuladas nestas obras mostram o exercício democrático da sexualidade das personagens, desvalido de culpas ou de pudores instituídos pela norma.

Quando as travestis reivindicam para si um corpo não totalmente feminino nem masculino, elas destoam daqueles que estão sob a égide do sistema de gênero tradicional e, sob esse olhar, violam o sistema de gênero e incorrem no desvio de normas sociais que determinam o comportamento sexual de homens e mulheres. Esse desvio, quando velado, no caso das personagens afirmativamente apresentadas nos cordéis, mostrou-se aceito.

Quanto às personagens negativamente representadas ou alvo de julgamentos preconceituosos, há exposição desses desvios, os quais se configuram como uma ameaça social à ordem heterossexual. Porém, há de se perceber que o regime heterocentrado não sofre efetivamente uma “ameaça”, visto que as travestis mantêm uma existência paralela à norma. Essa vivência paralela é articulada por meio de “negociações” sociais. São sujeitos que apresentam uma possibilidade que escapa à lógica binária homem/mulher. Mas não apenas isto: elas invertem, pervertem e desestabilizam também a lógica ativo/passivo interligada ao conceito de masculinidade e feminilidade, pedras angulares para a manutenção da heteronormatividade.

Desta feita, percebe-se nas obras apresentadas uma importante contribuição no que diz respeito a desvelar estes sujeitos sociais já muito estigmatizados, cujas formas de subjetivação, de performances sexuais e de gênero são ocultadas e mistificadas pela sociedade que prefere, muitas vezes, resguardar-se à ignorância, pelo medo da “proliferação do desvio” que, enquanto endêmico e realmente paralelo, é aceitável.

Nas possibilidades apresentadas pelos poetas, reside importante material para os objetivos das políticas *queer*, pois se demonstrou que, na pluralidade comportamental, tanto na construção de seus gêneros, no exercício destes, quanto nas inconstâncias das performances sexuais, estão presentes as premissas que norteiam o pensamento *queer*, sobretudo aquela que diz respeito a instabilidades de gênero e performances, os deslizamentos e as trocas envolvidas no processo de subjetivação dos sujeitos.

O descrédito e a depreciação infligidos aos sujeitos travestis – e, paralelamente, ao próprio homossexual – causam marcas profundas, passíveis de colocá-los em uma situação de desvantagem social muitas vezes irreversível. Esse tipo de estigma a que as travestis são expostas referencia o que Goffman (1982, p.14) aponta como consequência de suas "culpas pessoais"[173] . Ou seja, para aquele que discrimina ou constrói estereótipos depreciativos desses sujeitos, a sua situação, quase sempre não favorável, é reflexo unicamente das suas "escolhas" e por isso não veem crueldade no tratamento para com esses sujeitos.

Sendo assim, ao abordar a questão do travestimento por vieses incomuns ao grande público, os poetas evidenciam formas outras de subjetivação de indivíduos estereotipados pela sociedade em uníssono preconceito, porquanto o próprio ato de estereotipar seja um marcador de marginalização do outro a quem esta ação se destina. Tal ato presume um valor compartilhado por um grupo (HERZFELD,1997). No caso da travesti, a depreciação de sua figura é histórica dentro dos mais diversos grupos sociais da cultura ocidental.

No entanto, os cordelistas, ao abordarem certos tipos de travestilidades positivamente e, mesmo estereotipando outros, abrem possibilidades de interpretação dessas subjetividades abjetivadas. Os próprios estereótipos podem ser observados pelo ponto de vista *queer* como uma possibilidade de resistência, posto que "onde há poder há resistência" (FOUCAULT, 2007a, p.91), positivando aquilo que é usado para a depreciação destes sujeitos como algo que reafirme sua singularidade, sua autonomia e legitimidade nas formas de subjetivação de seus corpos, gêneros e vidas.

3.2 O transexual sob o olhar cordelístico

A linha divisória entre as categorizações de sujeitos que divergem da heteronormatividade é, na maioria das vezes, confusa de ser apreendida pela sociedade. Sobretudo por aqueles que julgam estes indivíduos como sujeitos "menores", "doentes" e/ou "pecadores", ocorrendo a generalização de práticas, desejos e subjetivações que, na verdade, são tão legítimas e particulares quanto as

[173] Não só travestis, mas homossexuais, dependentes químicos, elitistas, obesos, prostitutas e anoréxicos são vítimas de comportamentos preconceituosos semelhantes àqueles descritos nas afirmativas de Goffman (1982).

formas de subjetivações dos heterocentrados. Como foi sinalizado na seção anterior, a partir de agora, voltar-se-á atenção às personagens transexuais representadas nas obras *A mulher que virou homem no Sertão da Paraíba e casou-se* (SILVA, 1970) e *O homem que virou mulher* (CAVALCANTE, s/d).

Optou-se por esta divisão entre travestis e transexuais não para reforçar alguma relação de superioridade ou inferioridade que possa surgir do embate destas categorias, mas por um critério de análise, pois se entende que, assim como todas as outras categorias trabalhadas, travestis e transexuais mantêm para si dinâmicas de subjetivação ricas e distintas. Sendo assim, analisá-las separadamente atenderá de forma mais clara aos objetivos deste estudo, como também evidenciará as particularidades de cada indivíduo.

Nesta etapa do trabalho, o objetivo é apontar a forma como os autores articulam as dinâmicas de subjetivação de suas personagens travestis, predominantemente percebendo-as como sujeitos merecedores de respeito e dignos de um enredo que se desenlaça na adequação de seus corpos à sua "condição de humanidade".

Inicia-se a análise pelo folheto *A mulher que virou homem no Sertão da Paraíba e casou-se* (SILVA, 1970) por se tratar de uma obra peculiar do ponto de vista histórico e sociológico. Nesta obra, observa-se a construção de uma personagem que atende à classificação de um homem trans[174], pois trata de um sujeito interpretado como mulher ao nascer, mas que, durante seu desenvolvimento, compreende-se homem e recorre à cirurgia de ressignação sexual, a fim de adequar o seu corpo biológico ao ideal de gênero que tinha para si.

A história contada por João Severo da Silva (1970) é a transposição para a poesia da história de um "personagem real". Maria Olívia viveu, de fato, no Sertão da Paraíba, no município de Sousa. Por vinte anos[175], existiu como mulher, vindo a descobrir, posteriormente, através de exames médicos, que possuía órgãos genitais

[174] Em alguns momentos, será utilizado o termo homem trans, que indicará o sujeito reconhecido biologicamente feminino ao nascer, mas que, entretanto, vê-se como masculino; noutros, o termo mulher trans, representando o sujeito reconhecido biologicamente como masculino, mas que se vê como feminino. Essas acepções serão encontradas em ALMEIDA (2012).

[175] Há uma divergência sobre a provável quantidade de tempo que Maria Olívia viveu como mulher entre o cordel analisado e o documento que cita o caso. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/181032>. Acesso em: 20 dez. 2013. Contudo, preferimos utilizar os dados que o folheto nos fornece, por ser nossa base de análise.

masculinos internos, sendo o caso citado em documentos oficiais que legislam sobre os Direitos Humanos[176].

Na verdade, tratava-se de uma má formação congênita. Ela possuía o que, aparentemente, seria uma vagina; no entanto, também possuía testículos. A ciência poderia classificar Maria Olívia como “hermafrodita” ou “intersexo”. No entanto, como explicar determinados impulsos naquele sujeito que não sabia de sua condição biológica?

Desde de pequena ela
Brincava com meninas
Mas no decorrer do tempo
Suas brilhantes retinas
Só admiravam mais
Brincadeira masculinas.

Jogo de bola e caçada
Muito lhe admirava
Brincadeiras de bonecas
Ela logo rejeitava
Era o órgão masculino
Que a si predominava.
(SILVA, 1970, p. 03-04)

Perceber uma personagem com uma história tão significante apenas como hermafrodita e/ou Intersex seria leviano. O narrador de Silva (1970) levanta a possibilidade de o comportamento humano ser “governado” pelos órgãos genitais e/ou hormônios que os corpos podem produzir. Ao longo deste estudo, tentou-se refutar a possibilidade das performances de gênero sob o pretexto naturalista. Sendo assim, seria incoerente achar que “Maria Olívia” interessava-se por brincadeiras de meninos e posteriormente por meninas apenas pelo fato de ter o “o órgão masculino”.

Considerando-se a lógica levantada autor, segundo a qual quem possuísse testículos necessariamente se interessaria pelo sexo feminino, se isso de fato ocorresse, a homossexualidade e tantas outras formas de sublimar o desejo sexual e as subjetivações pessoais não existiriam. Prefere-se entender a personagem de

[176] Tendem a ser cada vez mais numerosas as histórias como a de Omar Agnaldo do Nascimento, de 31 anos, que se submeteu à delicada operação para, depois de ter vivido 26 anos como Maria Olívia, desenvolver seus caracteres sexuais masculinos, tendo se casado no dia 20 de julho de 1975, no município de Souza, Paraíba, com Nelcina Casimiro de Souza, com a qual pretendia ter 11 filhos. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/181032>. Acesso em: 20 dez. 2013.

Silva (1970) como um homem transexual, uma vez que se acredita não ser apenas a presença de testículos “internos” os motivos que fizeram a personagem procurar a intervenção cirúrgica capaz de adequar seu sexo ao gênero que tinha para si.

O enredo mostra que a personagem tomou conhecimento dos órgãos internos somente após uma criteriosa investigação médica. Entretanto, há de se levar em conta que a obra poética é que está sendo analisada. Mesmo narrando um fato comprovável no plano do real, continua sendo literatura e, desta feita, produto da subjetividade de um autor. Portanto, o que se analisa aqui é a forma como o autor apresenta sua personagem, bem como o enredo construído a partir de sua história de vida. Não se pretende tomar a categoria social “homem trans” de maneira naturalizante, mediante um único viés de expressão a todos os indivíduos, mas ressaltar as marcas particulares daqueles que se inserem em alguns de seus traços gerais.

Depois da operação
Perfeito homem ficou
O povo se admirou
Pois saiu como mocinha
E como rapaz voltou

O povo falava dele
Porem ele amava ela
Ela não ouviu ninguém
Foi fazer os gostos dela
Ate que foi a Igreja
De palma véu e capela.

Já se encontra tranquilo
Sabendo o seu resultado
Ele nasceu feminino
Viveu e foi transformado
Ele tem o seu mister
Relembrando que foi mulher
Ou que tristonho passado.
(SILVA, 1970, p. 06-08)

O narrador sugere que Maria Olívia não só era reconhecida social e juridicamente como mulher, mas também apresentava o fenótipo feminino, carregando índices de feminilidade em seu corpo, os quais também são definidos culturalmente. Ele afirma que “ela” saiu de Sousa como “mocinha” e como “rapaz” voltou. Esta fala leva a crer que, assim como outros homens trans, Maria Olívia teve

de ser submetida a todo um aparato estético, a fim de fazê-la masculino. Incorre-se, geralmente, em erro ao atribuir à transexualidade a cirurgia como caráter definidor do sujeito. Como aponta Áran (2010, p. 276-277), "[...] o conceito de transexualidade é bastante problemático do ponto de vista teórico e até científico. E sabemos que a construção do gênero ou os processos identificatórios são muito mais complexos do que a cirurgia".

O narrador sugere que não só o "órgão sexual"[177] foi ressignificado, mas também as características indicativas de que a personagem fosse mulher, desde marcadores tidos como biológicos, como os seios e as formas arredondadas do corpo, até os socioculturais, como as roupas, o comprimento do cabelo, a pintura das unhas, maquiagem e todo o aparato estético exigido socialmente às mulheres. Mesmo entendendo que esses marcadores são relativizáveis, posto que alguns deles também podem ser aplicados ao sujeito masculino na atualidade, na década em que o cordel foi escrito (1970) e para a região na qual tinha maior consumo (Nordeste), esses aspectos eram imperiosamente associados à figura feminina.

Quando o narrador diz "O povo falava dele" (SILVA, 1970, p. 07), além de usar o pronome no masculino, já aceitando a nova condição da personagem, também evidencia a dificuldade, quase unânime, por que passam os sujeitos que entram em conflito com o gênero e/ou o sexo aos quais foram determinados no nascimento. Na expressão destacada, o narrador sugere que a personagem foi vítima de comentários maldosos e discriminação por parte da sociedade sertaneja de Sousa-Paraíba, fato agravado pela dimensão geográfica do lugar, facilitando que todos conhecessem a condição da personagem que, apaixonada, decide namorar uma menina do local.

Esse tipo de reação é a mais vista e a menos violenta em nossa sociedade, posto que as culturas possuem diferentes maneiras de reagir às diferenças no exercício da sexualidade, assim como são plurais as estratégias dos "dissidentes" em lidar com elas (VANCE, 1995). Contudo, o narrador também expõe a coragem tanto de "Omar Agnaldo"[178] quanto de sua amada em assumir publicamente um

[177] Usamos o termo entre aspas por corroborar as ideias de Preciado (2011), segundo as quais assim como o pensamento *queer* sugere uma desterritorialização da boca, vagina, pênis e ânus, o pensamento heterocentrado faz a manutenção da territorialização das áreas dos prazeres, dizendo que são ou não órgãos que podem ser utilizados para o sexo, ou seja, órgãos sexuais.

[178] Nome que a personagem Maria Olívia adotou após a ressignificação sexual.

amor que causava estranhamento e repulsa a uma grande parcela da sociedade daquele local.

Pode-se reconhecer na obra de Silva (1970) um avanço na caracterização de indivíduos transexuais no que tange à representação desvalida de julgamentos condenatórios. O autor constrói uma trama em forma de cordel-notícia[179] (ASSIS, NETO, 2011), sem deixar de imprimir sua subjetividade e ponto de vista sobre o enredo construído. Seu narrador pretende colocar-se de forma isenta à história que vai apresentar; entretanto, percebemos o posicionamento favorável à condição da personagem e sua união matrimonial: “Foi uma festa descente/De honradez e brilho” (SILVA, 1970, p. 08). O narrador vê decência numa união que despertou polêmica na região que, do ponto de vista fundamentalista religioso ou social, poderia ser condenável.

A relevância da obra também pode ser apontada pelo viés da visibilidade, pois autores e obras da literatura há certo tempo vêm explorando a diversidade existente na sexualidade, sobretudo nas sexualidades não convencionais, predominando a análise da transexualidade feminina (mulheres trans). Apresentar em um gênero literário considerado artefato popular uma obra baseada em um caso tão específico e rico sob os aspectos da subjetivação é pôr em evidência todo um estrato social negligenciado mesmo dentro dos movimentos e da literatura que procuram defender/estudar os direitos e a formas de subjetivação de minorias sexuais. Como argumentam Ávila & Grossi (2010, p. 01),

> [...] são praticamente inexistentes no Brasil, estudos sobre transmasculinidade e que os transexuais masculinos, parecem ter menos visibilidade que as transexuais femininas, tendo em vista a ampla variedade de estudos sobre travestilidades femininas como os de Marcos Benedetti (2005), Don Kulick (1996, 1997, 1998), Roger Lancaster (1998) e Fernanda Albuquerque e Maurizio Janelli (1995), e transexualidade feminina, como o estudo de Berenice Bento (2006) em comparação com a quase inexistência de similares sobre transexualidade masculina.

Sendo assim, a obra de Silva (1970), mesmo sem ter pelo autor qualquer pretensão política, pode auxiliar a mudança do quadro exposto acima e motivar outras pesquisas que observarão aspectos que escaparam a este estudo. Além

[179] Ver nota 15.

disso, a obra desfaz os aspectos de “tragédia humana” atribuídos ao enredo da vida de sujeitos como “Omar Agnaldo”, geralmente entendidos como erros ou fracassos da natureza. O autor vislumbra um desfecho condizente àquele merecedor de felicidade, que não se adequou à sociedade, mas, sim, à sua vontade, à imagem que tinha de si e não à imagem que fizeram dele.

Como foi dito anteriormente, a transexualidade feminina (mulheres trans) é uma categoria social que vem sendo trabalhada pela literatura médico-legal e ficcional durante todo o século XX, mantendo as mais variadas linhas de abordagem. Todavia, a observação deste fenômeno dentro do “universo cordelístico” ainda consiste em um trabalho de minuciosa investigação, sobretudo no que concerne a obras cujo fim maior não é a militância política sobre as questões de gênero.

Uma obra se destaca no contexto do *corpus* de análise: *O homem que virou mulher* (CAVALCANTE s/d), pois apresenta uma personagem que, entendendo-se como mulher, recorre à cirurgia de redesignação sexual para adequar seu corpo ao gênero com o qual se identificava. Esta obra se torna particular para nossa análise por apresentar um enredo que, de muitas maneiras, evidencia o trabalho e o sofrimento infligidos ao transexual na sociedade, além de funcionar como ponto de correlação às ações políticas discutidas por autores que articulam o pensamento *queer* na atualidade.

O cordel de Cavalcante (s/d), mesmo não se pretendendo militante, enreda questões levantadas na atualidade e em vários meios políticos que discutem os direitos das pessoas transexuais. O aspecto mais urgente relaciona-se ao acesso restrito à cirurgia de redesignação ou transgenitalização sexual:

Como a operação seria
Realmente complicada
O médico disse-lhe: “vai ser
Uma quantia elevada”
Airton foi trabalhando
Todos os dias lutando
E a operação foi chegada.

Dois milhões o médico
P’ra “ela” ser operada
Entretanto, mais seria,
Dessa quantia avultada
Porque outra operação

Teria a confirmação
P'ra "ela" ser transformada.
(CAVALCANTE, s/d, p. 05)

A personagem de Cavalcante (s/d) traz uma questão premente àqueles sujeitos que vivem a transexualidade: a falta de recursos para a realização da cirurgia de redesignação sexual – clímax do processo de adequação de gênero por que passam transexuais masculinos e femininos. Este é um aspecto que faz refletir sobre mais um ponto das vidas de sujeitos abjetos e/ou *queer*, qual seja, a influência da situação socioeconômica em suas vidas e como isso pode afetar a construção de sua subjetividade. O acesso a aparelhos capazes de propiciar o alinhamento entre o corpo e o ideal que o sujeito tem de si é um processo que engloba não apenas sujeitos transexuais ou desviantes de premissas heterocentradas. Para Preciado (2011, p. 12),

> o império dos normais desde os anos 50 depende da produção e da circulação em grande velocidade dos fluxos de silicone, fluxos de hormônios, fluxo textual, fluxo das representações, fluxo das técnicas cirúrgicas, e, em definitivo, fluxo de gêneros. Obviamente, nem tudo circula de maneira constante, e, além disso, nem todos os corpos obtêm os mesmos benefícios desta circulação [...].

A autora sinaliza a dinâmica da sexualização dos corpos promovida desde Money[180]. O trabalho empreendido para a "construção" de corpos é variado em técnicas, resultados e motivações. Desde a década de 50 do século passado, essas técnicas são aplicadas na tentativa de construção e/ou adequação à normalidade sexual. Ou seja, em um primeiro momento, eram utilizadas a fim de "adequar" os sujeitos à lógica binária macho/fêmea ou ao ideal que se tinha dessa relação.

Porém, no decorrer do mesmo século, técnicas que, a princípio, contribuíam para a manutenção da lógica binária foram apropriadas por indivíduos cujas existências questionavam essa mesma lógica, como as travestis que fazem uso de hormônios femininos, próteses de silicone e cirurgias para suavizar o fenótipo masculino, embora não desejem ter o pênis retirado nem fixar sua performance erótica apenas como passiva. Já os/as transexuais, além das mesmas técnicas

[180] Jonh Money foi pioneiro no uso das noções de gênero para abordar a possibilidade de modificar, por meio de cirurgias e aplicação de hormônios, a morfologia sexual de crianças intersexuais e de pessoas transexuais. Ver Money et al. (1982).

utilizadas pelas travestis, possuem um estado psíquico feminino que os/as levam a almejarem a cirurgia de redesignação sexual como concretização de sua feminilidade.

Então, pode-se perguntar se as transexuais não estariam aderindo à lógica binária, não havendo nesta "aderência" um movimento efetivo que possa ser reconhecido dentro da lógica *queer*. Entretanto, percebe-se no trabalho das transexuais a instabilidade de gênero requerida pelo pensamento *queer*. Além de reforçar que a "natureza erra" e que alegações de fundamentalistas religiosos sobre "a criação" podem não se sustentar diante de pessoas trans.

O acesso não é algo comum a todos que almejam a cirurgia. O narrador de Cavalcante (s/d) aponta que "Jaqueline"[181] teria de passar "os dias lutando" até amealhar a "quantia avultada" que custearia sua cirurgia. Esta foi[182] a realidade de muitas pessoas transexuais desde que a cirurgia foi disponibilizada ao público. No entanto, o processo e a fila de espera aos quais o "candidato" é submetido no Sistema Único de Saúde muitas vezes o faz procurar alternativas para a realização da cirurgia, como a ida a países em que médicos, a maioria de forma clandestina, realizam-na.

Contudo, a maioria dos transexuais (e travestis) goza de muito pouco poder aquisitivo como apontam estudos de Sousa; Ferreira e Sá 2013; Benedetti, 2005; Kulick, 2008, fazendo com que a "oportunidade" oferecida pelo Governo Federal seja a única saída para que possam, enfim, concretizar a adequação do seu corpo ao seu ideal de subjetivação. A personagem de *O homem que virou mulher* percorre um longo caminho de paciência e perseverança até alcançar seu tão sonhado corpo feminino. Trabalhando como vedete em um teatro da cidade, ela consegue economizar a quantia exigida pelo médico. No entanto, até isto acontecer, "Jaqueline" passa pelos mesmos conflitos que acometem tantas outras como ela.

Dizia Airton há dois anos
- "Eu prefiro até morrer
Que continuar como homem
Não me interesso a viver
Sou mulher e para isto

[181] Nome adotado pela personagem de Cavalcante (s/d) após sua "transformação".

[182] O processo de transexualização foi instituído no Sistema Único de Saúde (SUS) pela portaria n. 1.707 do Mistério da Saúde em 18 de agosto de 2008.

O meu desejo conquisto
Pois homem não quero ser!

Jaqueline já esteve
Em tempo de enlouquecer
Até mesmo suicídio
Ela procurou fazer
Agora está descançada
Num hospital internada
Sem pensar em morrer!
(CAVALCANTE, s/d, p. 06-07)

A obra traz uma realidade vivida por muitas pessoas transgêneras: o sofrimento por "habitar" um corpo que não corresponde ao seu gênero. Este tipo de questão é amplamente discutido por Butler (2009) e Bento & Pelúcio (2012). As autoras questionam a tripla relação entre transexualidade, diagnóstico e patologia. Butler (2009) direciona seu texto para as regras dos planos de seguro-saúde americanos, enquanto Bento & Pelúcio (2012) investigam o Sistema Único de Saúde.

Contudo, ambas dispensam atenção especial sobre a urgência de se reavaliar as circunstâncias do diagnóstico de Transtorno de Identidade de Gênero (TIG) por parte do Manual de Diagnóstico e Estatística das Perturbações Mentais (DSM)[183] . Butler (2009) aponta que o documento não leva em conta o peso que a transexualidade exerce principalmente na vida de pessoas jovens:

> O DSM não fala de suicídio, ainda que saibamos que a crueldade da pressão dos colegas adolescentes nas pessoas jovens transgêneras pode levar ao suicídio [...]. Aparentemente, o "sofrimento intenso" inerente ao fato de se viver em um mundo no qual o suicídio e morte violenta são graves questões que não fazem parte do diagnóstico de TIG (BUTLER, 2009, p.120-121).

A autora aponta a "insensibilidade" do diagnóstico de transtorno de identidade, que não releva as tristes estatísticas de tentativas e de suicídios dentro da população de transgêneros no mundo. "Jaqueline" (a personagem cordelística) mostra que a incoerência corporal pode/traz prejuízos psicológicos àquele que por

[183] O Manual de Diagnóstico e Estatística das Perturbações Mentais é uma publicação da American Psychiatric Association, de Washington D.C., sendo sua 4ª edição conhecida pela designação DSM-IV e 5ª conhecida como DSM-V, atualizada em maio de 2013. Disponível em: <http://www.dsm5.org>. Acesso em: 20 dez. 2013.

ela passa. Até mesmo uma personagem descrita de maneira afirmativa, com qualidades admiráveis no plano da realidade, como perseverança, coragem e ousadia, em determinado momento de sua vida pensa em suicídio, sofre por não perceber “consistência” entre seu corpo e seu gênero, não identificando nesta “inconsistência” algo afirmativo, uma oportunidade de se subjetivar de várias maneiras, de “estar” e não de “ser”.

No entanto, este “intento autodestrutivo” não domina “Jaqueline” que, de certa maneira, mostra-se sagaz em se apropriar dos aspectos positivos que via em seu corpo – cabelos compridos, busto saliente e formas arredondadas – para, como vedete, amealhar recursos e alcançar o objetivo da cirurgia de redesignação sexual. Assim como a personagem apropria-se e ressignifica seu corpo – aquilo que a fazia sentir-se abjeta –, Butler aponta a apropriação do diagnóstico de TIG e sua ressignificação por parte da pessoa transexual:

> Algumas vezes, o diagnóstico assassina a alma; e, algumas vezes, torna-se um fator para o suicídio. Assim, o que está em jogo neste debate é altamente importante, pois parece ser, afinal, uma questão de vida ou morte; para alguns, o diagnóstico parece significar a própria vida e, para outros, o diagnóstico parece significar a morte. Para outros, ainda, ele pode muito bem ser uma benção ambivalente ou, de fato, uma maldição ambígua (BUTLER, 2009, p. 98).

O diagnóstico exerce diferentes efeitos nos sujeitos submetidos a ele. Segundo a autora, pode provocar desde a desestruturação emocional até a libertação de uma condição insuportável. A salvação de que fala Butler (2009) advém do diagnóstico ser requisito básico para que os seguros de saúde americanos custeiem a cirurgia de redesignação de sexo. No Brasil, a cirurgia é custeada pelo Estado; entretanto, o diagnóstico de TIG também é necessário.

Desta forma, para ter direito ao custeio do procedimento, o/a transexual, inevitavelmente, terá que ser classificado/a como portador/a de um transtorno, ou seja, portador/a de uma patologia clínica. Bento & Pelúcio (2012) empreendem uma discussão que vai além. Sua fala é carregada de um tom militante no discurso sobre a reivindicação da retirada da transexualidade do quadro de transtornos mentais do DSM. Nem mesmo o risco de suicídio é encarado por elas como argumento forte o bastante para ver nestas pessoas algum tipo de transtorno:

> O critério fundamental para definir o “transexual de verdade” seria a relação de abjeção, de longa duração, com suas genitálias. Para evitar que cometam suicídio as cirurgias deveriam se recomendadas a partir de um rol de procedimentos [...] (BENTO & PELÚCIO, 2012, p.571).

De fato, concorda-se com Bento & Pelúcio (2012), quando criticam o critério que toma o suicídio como resultado do completo sentimento de abjeção sobre as genitálias pelo transexual. Entende-se o suicídio como o resultado de uma gama de fatores associados, os quais abrangem desde as relações de preconceito vividas pelos transexuais até a própria repulsa que possa vir a sentir pelo seu corpo ou órgão genital.

Desta forma, o que constatamos na personagem “Jaqueline” não é o sofrimento pelo diagnóstico de TIG. Tal sentimento advém de sua própria condição enquanto transexual, o que fica evidenciado na fala “Eu prefiro até morrer/Que continuar como homem” (CAVALCANTE, s/d, p. 06). Assim, não se acredita que o diagnóstico possa desestabilizar o indivíduo a ponto de fazê-lo tirar a própria vida. Portanto, também se vê que a condição da transexualidade não consiste em patologia, em transtorno mental merecedor de fazer parte de um documento ao lado de sérias psicopatias.

A condição do transexual na sociedade é preocupante, uma vez que, além de sofrer como alvo de homofobia, a estas pessoas não são dadas as mesmas oportunidades de emprego e acesso aos serviços básicos dos aparelhos governamentais. Por exemplo, o direito à educação lhes é oferecido, mas não se oferece qualquer garantia de tratamento igualitário por parte de alunos, professores e funcionários da escola. Isto faz com que a taxa de escolaridade entre estes indivíduos seja baixa, conduzindo-os a não progredir em pé de igualdade no mercado de trabalho (SOUZA; FERREIRA; SÁ, 2013).

Assim, Cavalcante (s/d) apresenta uma personagem que sofre as agruras comuns à maioria dos transexuais no Brasil e no mundo. O autor, com sensibilidade e respeito, registra em forma de cordel a vida de uma personagem que vence o sofrimento e o preconceito, conseguindo alinhar o seu sexo ao gênero com o qual se identifica.

Neste capítulo, foram abordadas personagens representadas principalmente por protagonizarem o conflito entre seus corpos e suas performances de gênero:

travestis cujas performances de gênero são fluentes, não mantendo nenhuma coerência entre a performance social de gênero e a erótica, íntima, e transexuais que, embora procurassem a coerência entre seus corpos e seu gênero, protagonizavam situações questionadas pelo pensamento *queer*. Percebeu-se que estas personagens são representações de sujeitos reais que vêm sendo aprisionados em "uma existência que inexiste" dentro do sistema heterocentrado.

Relegados à obscuridade, restam-lhes estratégias de sobrevivência, revelando sujeitos espertos e astutos em seu trabalho de subjetivação, de reafirmação de si e no trato com seus algozes e opositores. As personagens cordelísticas propiciam a reflexão política acerca do enfrentamento de violações dos direitos das pessoas que transcendem os limites impostos pela lógica binária e pela heteronormatividade, principalmente no que diz respeito à assignação sexual baseada na aparência, seja do corpo ou dos órgãos genitais.

As personagens analisadas demonstram que a ideia de corpo como um "templo sagrado", como o continente feito e cedido por Deus para a alma humana não se sustenta mais, pelo menos não com tanta solidez, desde o século passado. Os corpos desses indivíduos mais se assemelham a uma "porta" por onde transita um fluxo contínuo de significações. O corpo é mantido como um canal de conexão com o mundo, pelo qual o sujeito empreende seu trabalho de subjetivação.

Esses corpos e fluxos são o que Preciado (2011) chama de "multidões *queer*", pois obras como *A empregada era macho* (APOL SILVA, s/d); *A mulher que pariu da outra* (VAL SANTOS, s/d) e *O vaqueiro que virou mulher e deu a luz* (D'ALMEIDA FILHO, s/d) articulam o que a autora chama de "desterritorialização da heterossexualidade" (PRECIADO, 2011, p.12), transcendendo a sexualização de zonas corpóreas, mas, sobretudo, transcendendo a performance exigida pelo gênero e pelo sexo dos sujeitos.

As obras abordadas nesta seção ainda ampliam os conceitos de Preciado (2011) sobre a representatividade dos sujeitos que compõem seu conceito de multidão. A este respeito, a autora assinala que

> Não há diferença sexual, mas uma multidão de diferenças, uma transversalidade das relações de poder, uma diversidade das potências de vida. Estas diferenças não são "representáveis", uma vez que são "monstruosas" e põem em questão, por isso mesmo, não apenas os regimes de representação política, mas também os

> sistemas de produção de saber científico dos “normais” (PRECIADO2011, p. 20).

A diversidade da qual fala a autora é observada na miscelânea de personagens e enredos analisados neste capítulo. As transversalidades são percebidas através das subversões de práticas eróticas e, consequentemente, também as “inversões” hierárquicas por parte daqueles que antes eram subjugados, execrados e abjetivados. A importância política dessas obras consiste justamente no que já apontamos anteriormente: a representação como instrumento de visibilidade. Nisto elas diferem das ideias de Preciado (2011), ao afirmar que as diferenças da “multidão” não seriam “representáveis”.

Constatou-se o contrário nas obras do *corpus*. Elas apresentam figuras socialmente abjetas por meio de plurais representações, que partem da visão do senso comum e chegam a representações humanísticas desses sujeitos, reconhecendo-os como pessoas merecedoras de quaisquer direitos e chances de serem tão felizes quanto os “normais”. Dessa maneira, a representação das personagens, de forma direta ou indireta, bem como o trabalho empreendido em seus enredos são legítimos representantes das reivindicações e da lógica contidas no pensamento *queer*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde a elaboração do projeto de pesquisa apresentado à comissão de avaliação do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidades da Universidade Estadual da Paraíba, já havia sido despertada certa desconfiança sobre como o cordel foi/é abordado pela crítica literária e pela Academia. A crítica, vendo-o como um eco do passado, um arauto que canta as vozes e feitos dos antigos, revela uma visão preconceituosa e distante do que o cordel foi e é.

A Academia, por sua vez, viu no resgate deste gênero uma boa oportunidade para os estudos linguísticos visando ao letramento. Questões importantes como traçar um panorama dessa literatura e sua importância, sobretudo artística, da representação de um povo, de uma cultura singular e dinâmica como a nordestina, não foram o foco dessas instâncias de saber até, pelo menos, 1993, quando Márcia Abreu defende sua tese, intitulada *Cordel português/folhetos nordestinos: confrontos - um estudo histórico-comparativo*, a qual desconstrói a imagem cordelística como uma herança portuguesa ou um produto quase sempre referenciado no passado.

Aliado a este pensamento, esta pesquisa mostrou que a Literatura de Cordel desde sempre é dinâmica. Mesmo quando se trata de obras do início do século passado, os cordéis nos fornecem cenas e motes atualizados, como no caso das obras que tratam dos deslizamentos de gênero, por exemplo, *História da moça homem* (ATHAYDE, s/d) ou *A empregada era macho* (APO SANTOS, s/d). Nestas obras, as personagens transitam entre os gêneros, mas não somente isso deve ser observado, como também a criatividade do cordelista em imaginar tal enredo e a sensibilidade em pensar estas personagens. É certo que muitos cordéis apoiam as imagens estereotipadas dos sujeitos que não performatizam o gênero conforme a prescrição discursiva naturalista.

Contudo, também foi observado que, dentre as obras, algumas adotavam uma postura “progressista” em relação às percepções de gêneros não convencionais, positivando suas personagens e suas práticas de subjetivação, expressão e construção do gênero. Tal postura, geralmente, não é associada a este tipo de literatura nem a seus autores, por serem compreendidos ainda como representantes de uma tradição secular, sintonizada muito mais com a confirmação da norma – heterossexual – do que com a sua contestação. Outrossim, os cordéis

analisados também encampam questões de ordem política, uma vez que a cultura popular, por ampla penetração nos imaginários sociais (LAUTETIS, 2007), representa questões de várias matizes, principalmente aquelas passíveis de gerar polêmica, como as que envolvem as sexualidades não-normativas em uma sociedade predominantemente heteronormativa.

Desta forma, as personagens são dinamizadas e, em casos como *O garanhão que lascou-se com um travesti* (CAMPOS FILHO, s/d) e *Um boiola bom de briga* (FIRMINO, s/d), os cordelistas conseguem fazer com que sujeitos sociais geralmente execrados e marginalizados socialmente sejam protagonistas de uma "vingança" contra aqueles que os oprimem.

O *corpus* da pesquisa também revelou que a resistência emerge a partir da dissimulação que contesta o discurso dominante (SCOTT, 1998), pois as personagens cordelísticas transitam, sem trauma, de uma posição a outra, inclusive sendo nomeadas linguisticamente por termos discriminatórios e preconceituosos impregnados no discurso das sociedades homofóbicas. Aparentemente, os cordelistas estariam reiterando as perspectivas binárias de identidades e mantendo estereótipos negativos sobre os sujeitos que não aderem à heteronormatividade. Na verdade, pelo número de posições cambiantes em que atuam, mediante a perspectiva da performatividade, as personagens, no que tange às relações erótico-afetivas com o mesmo sexo, procederam a uma espécie de dissimulação e de contestação do discurso dominante através da qual se projeta uma sociedade diferente.

Outras obras tratam da dinâmica erótica e corporal de maneira sensível aos dilemas pessoais de cada um que não se vê dentro da matriz heterossexual, como *O vaqueiro de virou mulher e deu a luz* (D'ALMEIDA FILHO, s/d); *A mulher que virou homem no Sertão da Paraíba e casou-se* (SILVA, 1970); *O homem que virou mulher* (CAVALCANTE, s/d) e *O padre que virou mulher* (MENEZES, 1988).

Os cordelistas põem em evidência não somente as performances de gênero dessas personagens, mas seus "dilemas" pessoais e o drama imposto por leis que engessam e aprisionam o ser humano em um invólucro que, senão marcado e delimitado, pode correr o risco de não ser inteligível ou, mais que isso, pode ter o "apagamento" do sujeito. Nesse sentido, Scott (1998, p. 300) argumenta que

> o conhecimento é adquirido através da visão; a visão é uma apreensão direta de um mundo de objetos transparentes. Nesta conceitualização o visível é privilegiado; escrever é, portanto, colocar a seu serviço. Olhar é a origem do saber. Escrever é reprodução, transmissão – a comunicação do conhecimento adquirido através da experiência (visual, visceral).

Nas palavras da autora, ser visível não é somente um "fazer-se visível", mas agregado a isto está implícito o conhecimento, isto é, tomar conhecimento daquilo que se vê. Os cordelistas, mediante os mais variados pretextos, dão visibilidade a sujeitos que estão à margem, evidenciam personagens tornando-os visíveis dentro de uma sociedade que legisla a heterossexualidade como única prática social normal.

Todavia, tornar apenas as experiências daqueles que performatizam gêneros alternativos à heterossexualidade não basta para entender o funcionamento crítico da binaridade de representações: homem/mulher; macho/fêmea; ativo/passivo, como identidades fixas imutáveis, mas, para além disto, objetivou-se, nas obras analisadas, a reflexão do que foi "cantada" pelos poetas segundo o pensamento *queer*, que não vê as práticas dissidentes (ou mesmo as próprias heterossexuais) da heteronormatividade como resultado de uma força natural que opera fora ou em oposição a regras sociais. Assim sendo, adotaram-se os Estudos *Queer* como uma possiblidade (mas não a única) de entender os processos de significação dos sujeitos e seus corpos.

Constatou-se que a lógica *queer* pode ser encontrada nas formas como as personagens performatizam seus gêneros e sua sexualidade. Nelas, encontraram-se personagens que deslizam essas performances como o patinador por sobre uma superfície de gelo fino, que a qualquer momento pode rachar e quebrar-se. O sujeito social como um todo é muito parecido com o patinador, principalmente quando se performatiza um papel que está em desalinho com as expectativas discursivas sociais, podendo cair na água gelada e escura de um lago e desaparecer por completo. A performatividade, segundo Butler (2002, p. 64), consiste em

> [...] reiterar ou repetir as normas mediante as quais nos constituímos: não se trata da fabricação radical de um sujeito sexuado genericamente. É uma repetição obrigatória de normas anteriores que constituem o sujeito, normas que não podem ser descartadas por vontade própria. São normas que configuram, animam e

> delimitam o sujeito de gênero e que são também os recursos a partir dos quais se forja a resistência, a subversão e o deslocamento.

Butler (2002) deixa claro que as normas de gênero não são fáceis de ser abandonadas, nem sugere que esse abandono seja possível, mas que pode ser questionado. O trabalho empreendido nesta pesquisa foi justamente o de questionar esses modelos, mesmo quando o cordel aparentemente promulgava um discurso preconceituoso. Não obstante, pontos de insurreição puderam ser levantados, pois, como preconizam os Estudos *Queer*, a própria lei oferece subsídios para que seja criticada ou transgredida.

Este jogo entre a norma e o desvio se dá em praticamente todo o *corpus*, principalmente naqueles cordéis que apresentam personagens travestis ou transexuais que fizeram algum tipo de edição corporal. Isto porque quase todas as técnicas das quais esses indivíduos podem fazer uso foram desenvolvidas pela norma psico-médico-legal para a prescrição do sexo natural.

Tecnologias hormonais, cirúrgicas, protéticas e de transgenitalização foram elaboras ao longo de todo o século XX no intuito de “controlar” a “natureza” de indivíduos ambíguos, como os chamados hermafroditas. Destarte, assim como a apropriação do termo que agride, do insulto, do palavrão, ressignificando-o em uma lógica de autoafirmação, indivíduos também fazem uso do aparato científico em favor de suas subjetivações enquanto sujeitos inteligíveis a eles próprios.

A importância desta pesquisa se dá em duas frentes: a primeira por colocar o gênero cordel numa base de análise não convencional, como foi feito durante quase um século, oferecendo outros referenciais para que esta literatura seja entendida; a segunda por dar visibilidade a sujeitos desde sempre marginalizados socialmente, sobretudo em uma região que apresenta um alto índice de violência contra a mulher e o homossexual. Mostrou-se que a percepção do sujeito performaticamente desviante da norma se deu durante mais de um século em uma literatura produzida majoritariamente por autores homens, os quais registraram com a linguagem e elementos do seu tempo as várias dinâmicas oferecidas pela sexualidade humana.

A tese evidenciou ainda que esses autores, na verdade, documentam poeticamente tanto a opressão como a libertação dos corpos e dos sujeitos em toda a sua variedade e multiplicidade. Ao escrever sobre elas, tornam histórico o que fora escondido da História. Sendo assim fica provado que os deslizamentos e

instabilidades de identidades sexuais não são fenômenos originados das revoluções sociais do século XX, mas já eram performatizados em uma região "arisca" à modernidade e mudanças bruscas dos costumes desde antes dos ideais dessas revoluções permearem a sociedade nordestina.

Os cordelistas já encampavam discursos que ora condenavam, ora absolviam os sujeitos "desviantes" da norma, mesmo antes de serem publicados quaisquer escritos sobre a Teoria *Queer*, fazendo perceber que a sexualidade humana há muito se articula de acordo com os mais variados arranjos de poder, prazer e troca. Assim, confirma-se a ideia de que antes mesmo da teorização, comportamentos *queer* já podiam ser observados em uma poesia produzida em uma região hostil a personagens como estas e feita por sujeitos majoritariamente homens não-militantes da causa das minorias de gênero.

CORPUS DE ANÁLISE

ABAETÉ, P. **O brocoió e a Drag Queen.** [S.l]: [s.n.], s/d.

APO SANTOS, A. A. dos. **A empregada era macho**. [S.l]: [s.n.], s/d.

ATHAYDE, J. M. de. **História da moça homem.** [S.l]: [s.n.], s/d.

BATISTA, E. N. **Corno bicha e sapatão é o assunto da ocassião.** Gravatá/PE: [s.n.], s/d.

BORGES, J. F. **Corno, bicha e sapatão e os sacanas de hoje em dia.** Bezerros/PE: [s.n.], 2003.

_____. **O casamento do boiola.** Bezerros/PE: [s.n.], s/d.

CAMPOS FILHO, V. **O garanhão que lascou-se com um travesti.** João Pessoa: [s.n.], s/d.

CAVALCANTE, R. C. **O homem que virou mulher.** Salvador: [s.n.], s/d.

_____. **As modas escandalosas de hoje em dia.** Salvador: [s.n.], s/d.

D'ALMEIDA FILHO, M. **O vaqueiro que virou mulher e deu a luz.** São Paulo: Prelúdio, s/d.

FIRMINO, E. **Um boiola bom de briga e a "beleza de Aninha.** [S.l]: [s.n.], s/d.

JOTAMARO. **Diário de um corno veado.** Fortaleza: [s.n.], 1999.

MACHADO, F. **Horóscopo das bichas.** São Paulo: [s.n.], 1977.

_____. **O rapaz que deixou de ser donzelo no bordel.** São Paulo: [s.n.], s/d.

MENEZES, O. **O padre que virou mulher.** Fortaleza: [s.n.], 1988.

MONTEIRO, M. **A revolta dos pretos, das putas, dos gays, dos pobres...** Campina Grande/PB: [s.n.], 2005.

_____. **A briga de um gay com uma mulher macho.** Campina Grande/PB: [s.n.], 2009.

PINHEIRO, H. C. **Comeu e não pagou o traveco.** 2008. Disponível em: <http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=10705&cat=Cordel>. Acesso em: 10 mar. 2010.

ROMEU, H. **O casamento do rapaz macho e fêmia com a moça fêmia e macho.** [S.l]: [s.n.], s/d.

_____. **Adão e Eva na sacanagem.** [S.l]: [s.n.], s/d.

SALES, A. **O romance da bicha cubana**. 2009a. Disponível em: <http://www.allancordelista.blogspot.com.br/2009/05/romance-da-bicha-cubana.html>. Acesso em: 25 mar. 2010.

_____. **O cabra e as córneas do traveco.** 2009b. Disponível em: <http://www.allancordelista.blogspot.com.br/2009/05/o-cabra-e-as-corneas-do-traveco.html>. Acesso em: 25 mar. 2010.

SANTA HELENA, R. **Memórias de um padre pecador.** Rio de Janeiro: [s.n.], 1984.

SANTA MARIA, M. **A gravidade da gravidez masculina.** Aruarama/RJ: [s.n.], 1986.

VAL SANTOS, V. F. dos. **A mulher que pariu da outra.** Salvador: [s.n.], s/d.

_____. **A mulher que gostava de tudo grande.** Salvador: [s.n.], s/d.

SILVA, J. S. da. **A mulher que virou homem no Sertão da Paraíba.** [S.l]: [s.n.], 1970.

ZÊNIO, F.; RIBEIRO, E. **A devassidão do mundo.** Juazeiro do Norte/CE: [s.n.], s/d.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia Azevedo de. **Cordel português/folhetos nordestinos**: confrontos - um estudo histórico-comparativo. 1993. 340f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária, Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP.

ALBUQUERQUE JUNIOR, D. M. de. **Nordestino**: uma invenção do falo. Maceió: Catavento, 2003. p. 160-162.

ALMEIDA, G. Homens trans: novos matizes na aquarela das masculinidades? **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, ano 2, n. 20. mai/ago 2012, p.513-523.

ALMEIDA, Horácio de. **Dicionário erótico da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Editora, 1980.

ALMEIDA, M. V. de. A teoria *queer* e a contestação da categoria de 'gênero'. In: CASCAIS, Antônio Fernando (Org.). **Indisciplinar a teoria**: Estudos gays, lésbicos e *queer*. Lisboa: Fenda, 2004, p. 91-98.

ALTMAN, D. On Global Queering. **Australian Humanities Review**, Austrália, Jul. 1996. Disponível em: <http://www.australianhumanitiesreview.org/archive/Issue-July-1996/altman.html>. Acesso em: 10 jul. 2012.

ÁRAN, M. A saúde como prática de si: do diagnóstico de transtorno de identidade de gênero às redescrições da experiência da transexualidade. In: ARILHA, M.; LAPA, T. S.; PISANESCHI, T. C. **Transexualidade, travestilidade e direito à saúde**. São Paulo: Oficina Editorial, 2010.

ASSIS NETO, Francisco Leandro de. **O deslocamento de gênero e as configurações de masculinidades no cordel.** 2011. 147f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidades) – Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, [s.n.].

ÁVILA, S.; GROSSI, M. P.; MARIA JOÃO, João: reflexões sobre a transexperiência masculina. Fazendo gênero IX: diásporas, diversidade, deslocamentos, 2010. Florianópolis. **Anais eletrônicos.** Florianópolis: UFSC, 2010. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/12788255349_ARQUIVO-_Maria, Maria Joao, Joao040721010.pdf>. Acesso em: 10 jan.2014.

BARCELLOS, J. C.. **Literatura e homoerotismo em questão**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.

BARROS, L. G. de. **Antologia**. João Pessoa: MEC: Fundação Casa Rui Barbosa; Ed. da UFPB, 1977. Tomo III.

BARTHES, Rolland. **Aula**. Tradução de Leyla Perrone- Moisés. São Paulo: Cutrix, 1996.

BATAILLE, G. **O erotismo**. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

BAUER, Martin. A popularização da ciência como "imunização cultural": a função da resistência das representações sociais. In: GUARESCHI, Pedrinho A.; JOVCHELOVITCH, Sandra (Coord.) **Textos em representações sociais**. 4. ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 1998. p. 229 -260.

BAY, Eva Alterman. **Assassinato de mulheres e direitos humanos**. São Paulo: Editora 34, 2008.

BEAUVOIR, S. de. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Mulliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BECHARA, Evanildo C. **Dicionário escolar da Academia Brasileira de Letras.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2011.

BENEDETTI, M. R. Hormonizada! Reflexões sobre o uso de hormônios e tecnologia do gênero entre travestis. In: FÁBREGAS-MARTÍNEZ, Ana Isabel; BENEDETTI, Marcos Renato (Org.). **Na batalha:** identidade, sexualidade e poder no universo da prostituição. Porto Alegre: Dacasa, 2000. p. 47-62.

BENJAMIN, Roberto. **Folkcomunicação na sociedade contemporânea**. Porto Alegre: Comissão Gaúcha de Folclore, 2004.

BENTO, B. **A invenção do corpo:** sexualidade e gênero na experiência transexual. Rio de Janeiro: Garamend, 2006.

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

BENTO, Berenice; PELUCIO, Larissa. Despatologização do gênero: a polítização das identidades abjetas. **Estudos Feminitas**, Florianópolis, 20 (2):256, mai./ago. 2012. p. 569-581.

BOHM, Camila Camacho. **Um peso, uma medida**: o padrão de beleza feminina representado por três revistas brasileiras. São Paulo: UNIBAN, 2004.

BORGES, J. F. **José Francisco Borges:** entrevista [dez. 2011]. Entrevistador: F. Leandro de Assis Neto. Bezerros: 2011. Midiaplay. Entrevista concedida ao entrevistador segundo roteiro específico do tema.

BORGES, João Francisco. **ABC dos cornos**. Bezerros: [s.n.], 2010.

BORRILLO, Daniel. **Homofobia**. Barcelona: Bellaterra, 2001.

BOUDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. Tradução de Maria Lúcia Machado. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRASIL, Ministério da Saúde. Lei n. 6.200, de 21 de outubro de 2009. **Diário Oficial da União**. Brasília, DF, 21 out. 2009. Disponível em: <http://bvs.saude.gov.br/saudelegis/gm/2009/prt2600_21_10_2009.html>. Acesso em: 03 jul. 2014.

BRASIL. **Banco Central**. 2014. Disponível em: <http://www.bcb.gov.br/?REFSISNON>. Acesso em: 12 fev. 2014.

BRASIL. Ministério da Saúde. Lei n. 9. 434, de 4 de fevereiro de 1997. Dispõe sobre a remoção de órgãos, tecidos e partes do corpo humano para fins de transplante e tratamento e dá outras providências. **Diário Oficial da União.** Brasília, DF, 4 fev. 1997. Disponível em: <http//www.saude.pr.gov.br/arquivos/File/centralde transplantes/Lei9434.pdf>. Acesso em: 03 jul. 2014.

BUTLER, Judith. Desdiagnosticando o gênero. Tradução de André Rios. **Physis**, Rio de Janeiro, ano 1, v. 1, n. 19. p. 95-126, 2009.

_____. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. **Cuerpos que importan**: sobre los limites materiales y discursivos del “sexo”. Buenos Aires: Paidós, 2002.

_____. **El gênero en disputa**. Médico: Paidós, 2001.

_____. Imitación e insubordinación de género. In: **Grafia de Eros**. História, género e identidades sexuales. Buenos Aires: Edelp, 2000. p. 87-113.

_____. Variations Sex and Gender: Beauvoir, Wittig and Foucault” In. BENHABIB, Seyla; CORNELL, Drucilla (Orgs.). **Feminism as Critique**: Essays on the Politics of Gender in Late-Capilalist Societies. Cambridge: Polity Press, 1987. p. 129-142.

CAMPOS FILHO, V. **O corno da bananeira**. João Pessoa: [s.n.], s/d.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

CÂNDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira** (momentos decisivos). São Paulo/Rio de Janeiro: FAPESP; Ouro Sobre Azul, 2009.

CARNEIRO, Renato Campos. **Gilberto Freyre aos 70**. Recife: Universidade de Pernambuco. 1970.

CARRILLO, J. Beatriz Preciado. **Revista Poiésis**, Rio de Janeiro, n. 15, p. 47-71, jul. 2010.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Vaqueiros e cantadores**. São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1984.

CHAMBERS, S. J. Telepistemology of the Closet; Or, the Queer Politics of Six Feet Under. **Journal of American Culture**, n. 26, v. 1, p. 24-41, mar. 2003.

CHIDIAC, Maria Tereza Vargas; OLTRAMARI, Leandro Castro. Ser *drag queen*: um estudo sobre a configuração da identidade *queer*. **Estudos de Psicologia**, v. 9, n.3. Natal, 2004. p. 471-478.

COSTA LIMA, L. **Dispensa demanda.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

CULLER, JONATHAN. **Teoria literária:** uma introdução. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

DARWIN, Charles. **A origem das espécies**. 4. ed. Tradução de Eugênio Amado. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.

DELEUZE, G.; PARNET, C. **Diálogos.** Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 1995 (v, 1).

DERRIDA. Jacques**. Gramatologia**. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Jaime Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DIEGUES JÚNIOR, Manuel et al. **Literatura popular em verso**: estudos. São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1986.

DURKHEIM, E. **As regras do método sociológico**. Os pensadores. São Paulo: Abril, 1978. p. 71-156.

DUVEEN, Gerard. Crianças enquanto atores sociais: as representações sociais em desenvolvimento. In: GUARESCHI, Pedrinho A.; JOVCHELOVITCH, Sandra (Coord.). **Textos em representações sociais**. 4. ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 1998. p. 261-296.

ELIAS, Nobert. O **processo civilizador**: uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I** – a vontade de saber. São Paulo: Graal, 2007a.

_____. **História da sexualidade II** – o uso prazeres. São Paulo: Graal, 2007b.

_____. **As palavras e as coisas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **Os anormais**: Curso no Collège de France (1974-1975). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala:** formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 48. ed. São Paulo: Global, 2003.

FRIEDLI, Lynne. Mulheres que se faziam passar por homens: um estudo da fronteira entre os gêneros no século XVIII. In: ROSSEAU, G. S.; POTER, Roy (Orgs.). **O submundo do sexo no Iluminismo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FRY, P. Da hierarquia à igualdade: a construção histórica da homossexualidade no Brasil. In: _____. **Para inglês ver:** identidade e política na cultura brasileira. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

_____.; MACRAE, E. **O que é homossexualidade**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

GAGNON, John; SIMON, William. Sexual Conduct. In: GAGNON, John; SIMON, William. **The Social of Human Sexuality**. Chicago: Aldine Publishing, 1973.

GALVÃO, A. M. O. **Cordel:** leitores e ouvintes. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

GIFFNER, N. Denormatizing Queer Theory: more Than (Simply) Gay and Lesbian Studies. **Feminist Theory**, n. 5, v. 1, p. 73-78, 2004.

GIRÃO, A. F.; LIMA, F. P. **Nem azul, nem rosa**: uma leitura de marketing na prostituição travesti. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 1999. Disponível em: <www.fafich.ufmg.br/~larp/semanarp/adrianagirao.htm>. Acesso em: 20 dez. 2013.

GODELIVIE, Maria. **A ganância do chifrudo**. 2. ed. Campina Grande/PB: [s.n.], 2005.

GOFFMAN, E. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982.

GOLDMAN, Márcio. Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos: Etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia. **Revista de Antropologia**, v. 46, n. 2, 2003.

GOLDMAN, Márcio. **Razão e diferença**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

GREEN, J. **Além do carnaval**: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: UNESP, 2000.

GRUNVALD, Victor. Butler, a abjeção e seu esgotamento. In: DÍAZ-BENÍTEZ, Maria Elvira; FÍGARI, Carlos Eduardo. **Prazeres Dissidentes**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009, p.31-68.

GUMBRECHT, H.U. A teoria do efeito estético de Wolfgang Iser. In: COSTA LIMA, Luiz. **Teoria da literatura em suas fontes**. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 417-441.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG: 2003.

HECKER FILHO, P. **Um tema crucial**: aspectos do homossexualismo na literatura. Porto Alegre: Sulina, 1989.

HERZFELD, M. **Cultural Intimacy**: Social Poetics in the Nation-States. New York: Routledge, 1997.

ISER, W. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz**. Teoria da literatura em suas fontes**. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 384-416.

JAGOSE, A. **Queer Theory:** an introduction. New York: New York University Press, 1996.

JAUSS. Hans Robert. A **história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1991.

KAHN, FRITZ. **Amor e felicidade no casamento:** A vida sexual. São Paulo: Boa Leitura Editora S.A., 1960.

KATZ, J. N. **A invenção da heterossexualidade.** Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
KLEIMAN, Ângela. **Leitura**: ensino e pesquisa. Campinas/SP: Ponte, 1989.

KULICK, D. The gender of Brazilian transgendered prostitutes. **American Anthropologist**, v. 99, n. 3. p. 574-585, 1997.

_____. **Travesti**: prostituição, sexo, gênero e cultura no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2008.

KURY, Adriano da Gama. **"Apresentação", poética popular do nordeste de Sebastião Nunes Batista**. Rio de Janeiro: FCRB, 1982.

LAURETIS, T. Habit changes. **Differences:** A Journal of Feminist Cultural Studies, v. 6, n. 2-3, p. 296-313, 1994.

_____. Queer Theory: lesbian and gay sexualities. **Differences:** a Journal of Feminist Cultural Studies, n. 3, v. 2, p. 3-18, 1994.

_____. **Théorie queer et cultures populares**: de Foucault à Cronenberg. Paris: La Dispute, 2007.

LEITE JÚNIOR, Jorge. **Das maravilhas e prodígios sexuais**: a pornografia "bizarra" como entretenimento. São Paulo: Annablume, 2006.

_____. **Nossos corpos também mudam**: a invenção das categorias "travesti" e "transexual" no discurso científico. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2011 (Série Sexualidade e Direitos Humanos).

LEÓN, A. A. G. As artes da tirania: sexo, Foucault e Teoria Queer. In: SILVA, Antônio de Pádua Dias da (Org.). **Aspectos da literatura gay**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2008, p. 9-24.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**. Sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LONDRES, Maria José F. **Cordel, do encantamento às histórias de luta**. São Paul: Livraria Duas Cidades, 1983.

LOPES, D. **O homem que amava rapazes e outros ensaios.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LUCENA, Antônio. **Zefinha e o chifrudo coroado**. Campina Grande/PB: Projeto Cordel Campinense, 2004.

LUCIANO, Aderaldo. **Apontamentos para uma história crítica do cordel brasileiro**. São Paulo: Luzeiro, 2012.

LUGARINHO, M. C. Nasce a literatura gay no Brasil: Reflexões para Luís Capucho. In: SILVA, Antônio de Pádua Dias da (Org.). **Aspectos da literatura gay**. Editora da UFPB, 2008. p. 9-24.

LUYTEN. Joseph M. **O que é literatura popular**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MACIEL, Betânia. Folkcomunicação e desenvolvimento: uma abordagem dos estudos folkmidiáticos na modernidade. **Razón y Palabra**, n.7, ago./out. 2011.

MAIA, Marcondes Falcão. Só é corno quem quer. In. **Lindo, bonito e joiado**. Intérprete: Marcondes Falcão Maia. São Paulo: RCA, 1992. Lado B.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.

MENEZES, Diatahy B. de. Das classificações por ciclos temáticos da narrativa popular em verso: uma querela inútil. **Habitus**. v.5, n.1, jan./jun. 2007. p.77-98.

MESSEDER, Suely Aldir. O mito da virilidade do homem negro. In: COSTA, Horário et al. (Orgs.). **Relatos do Brasil homossexual**: IV Congresso da ABEH (Associação Brasileira de Estudos da Homocultura). 1. ed. São Paulo: Edusp, 2010. p. 1069-1080.

MEYER, Marlyse. **Autores de cordel/seleção de textos e estudo crítico**. São Paulo: Abril Educação, 1980.

MISKULIN, Silvia Cezar. A política cultural no início da revolução cubana: a importância de Lunes de revolución. **Anais Eletrônicos do III Encontro ANPHLAC**. São Paulo, 1998.

MONEY, J.; EHRHARDT, A. A. **Desarrollo de la sexualidade humana**. Madrid: Morata, 1982.

MONGELLI, Lênia Márcia de, Ética cristã X androginia (Em torno da demanda do Santo Graal). In: **Veritas**: revista trimestral de filosofia e ciências humanas da PUC-RS, v,40. n. 159. Porto Alegre, set. 1995.

MORICONI, Í. Literatura moderna e homossexualismo: Pressupostos básicos, ou melhor, mínimos. In: GOLIN, Célio; WEILER, Luís Gustavo (Orgs.). **Homossexualidades, cultura, política.** Porto Alegre: Sulina, 2002. p. 95-110.

MOSCOVICI, Serge. **A representação social da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

MOTT, L. Travestis: anjos ou demônios? **Brazil Sex Magazine**, São Paulo, v. 7, n. 38, 2000a, p. 40-41.

_____. **A cena gay de Salvador em tempos de Aids.** Salvador: Grupo Gay da Bahia, 2000b.

_____. A revolução homossexual: o poder de um mito. **Revista USP**, São Paulo, n. 49, p. 40-59, mar./mai. 2001. Disponível em: <http://geocites.yahoo.com.br/luizmottbr/artigos01.html>. Acesso em: 11 out. 2013.

MURIBECA, Mercês. As diferenças que nos constituem e as perversões que nos diferenciam. **Estudos de Psicanálise**, n. 32, p. 117-128, 2009.

NEPONUCENO, M. A. O queer que isso? Tecnologia do corpo, gênero e sexualidade. In: SILVA, Antônio de Pádua Dias da (Org.). **Gênero em questão:** ensaios de literatura e outros discursos. Campina Grande/PB: EDUEPB, 2007, p. 323-341.

NOLASCO, S. **A desconstrução do masculino.** Rio de Janeiro: Rocco, 1995a.

_____. **O mito da masculinidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995b.

O'ROURKE, M. On the Eve of a Queer-Straight Future: Notes Toward an Antinormative Heteroerotic. **Feminism & Psychology,** v. 5, n. 1, p. 111-116, 2005.

OLIVEIRA, N. M. de. **Damas de paus:** o jogo aberto dos travestis no espelho da mulher. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994.

PARKER, R. G. **Corpos, prazeres e paixões**: a cultura sexual no Brasil contemporâneo. São Paulo: Best Seller, 1991.

PELÚCIO, Larissa. Gozos ilegítimos: tesão, erotismo e culpa na relação sexual entre clientes e travestis que se prostituem. In: DÍAZ-BENÍTEZ, Maria Elvira; FÍGARI, Carlos Eduardo. **Prazeres Dissidentes**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009. p. 71-91.

_____. **Nos nervos, na carne, na pele**: uma etnografia sobre prostituição travesto e o modelo preventivo de Aids. 2007. 312f.Tese (Doutoramento em Ciências Sociais) - Universidade Federal de São Carlos – UFSCAR, São Carlos.

PEREIRA, Raphaela Cristina Maximiano. O ato da percepção: do enfoque dado ao leitor na estética da recepção ao papel do ouvinte na performance da poesia oral. **Boitatá:** Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL, n.7. jan./jun. 2009.

PITTA, E. **Fractura:** a condição homossexual na literatura portuguesa contemporânea. Coimbra: Angelus Novus Editora, 2003.

PRECIADO, B. Multidões *queer*: notas para uma política dos "anormais". **Revista Estudos Feministas**, v. 19, n. 1, Florianópolis, 2011, p. 11-20.

MOTT, L. A revolução homossexual: o poder de um mito. **Revista USP**, São Paulo, n. 49, p. 40-59, mar./mai. 2001. Disponível em: <http://geocites.yahoo.com.br/luizmottbr/artigos01.html>. Acesso em: 11 out. 2013.

QUIRINO, Jessier. **Dicionário de Termos Nordestinos**: Palavras e expressões nordestinas pesquisadas e dicionarizadas pelo paraibano de Campina Grande e radicado em Maceió Gilberto Albuquerque, a partir de textos colhidos da internet e aprofundada vivência pessoal. 2006. Disponível em: <www.jessierquirino.com.br/2006/dados/dicionario.pdf>. Acesso em: 02 jul. 2014.

RODRIGUES, Humberto. **O amor entre iguais**. São Paulo: Mythos, 2004.

ROMERO, Silvio. **Estudos sobre a poesia popular do Brasil**. 2. ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 1977.

ROSENFIELD, K. A homossexualidade na literatura. In: GOLIN, Célio; WEILER, Luís Gustavo (Orgs.). **Homossexualidades, cultura, política.** Porto Alegre: Sulina, 2002. p. 73-94.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria *Queer*.** Tradução de Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

SARAIVA, Arnaldo**. Literatura marginal/izada**. Porto: Edições Árvore, 1980.

SCOTT, J. W. A Invisibilidade da Experiência. In: **Projeto História**, n.16. São Paulo: PUC, 1998, p. 297-325.

SEDGWICK, E. K. **Between men:** English literature and male homosocial desire. New York: Columbia University Press, 1985.

_____. A epistemologia do armário. **Cadernos Pagu**, v. 28, n. 1, p. 19-54, 2007.

_____. **Tendencies**. Londres: Routledge, 1994.

SEIDMAN, S. **Queer Theory/Sociology.** Malden: Blackwell, 1996.

SILVA, A. P. D. da. Representações do masculino no imaginário do cordel. **Revista Investigações:** Linguística e teoria literária. v. 19, n. 1, jan. 2006. Disponível em: <http://www.revistainvestigacoes.com.br/Volumes/Vol.19.N1_2006_ARTIGOSWEB/AntonioPaduaDiasSilva_REPRESENTACOES-DO-MASCULINO_Vol19-N1_Art01.pdf>. Acesso em: 01 fev. 2014.

SILVA, H. R. S. **Travesti:** a invenção do feminino. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/ISER, 1993.

SILVA, S. M. da. Do Direito de ser gay, ou condenando a homofobia. **Cordelirando**, Juazeiro do Norte, nov. 2008. Disponível em: <http://www.cordelirando.blogspot.com.br/2009/11/do-direito-de-ser-gay-ou-condenando.html>. Acesso em: 15 dez. 2009.

SILVA, S. M. da. Lesbecause. **Cordelirando**, Juazeiro do Norte, jun. 2008. Disponível em: <http://www.cordelirando.blogspot.com.br/2008/06/lesbecause.html>. Acesso em: 15 dez. 2009.

_____. LGBT, Cariri da Diversidade. **Cordelirando**, Juazeiro do Norte, nov. 2009. Disponível em: <http://www.cordelirando.blogspot.com.br/2009/11/dia-do-orgulho-gay.html>. Acesso em: 15 dez. 2009.

SOARES, José Francisco. **A mulher que matou o marido de chifre**. Bezerros: [s.n.], 2010.

SOUSA, P. J. de; FERREIRA, L. O. C. and SA, Janilson Barros de. Estudo descritivo da homofobia e vulnerabilidade ao HIV/Aids das travestis da Região Metropolitana do Recife, Brasil**. Ciência & Saúde Coletiva**, v.18, n. 8. Rio de Janeiro, 2013. p. 2239-2251.

SOUTO MAIOR, Mário. **Dicionário do palavrão e termos afins**. Belo Horizonte: Leitura, 2010.

SOUZA JÚNIOR, J. L. F. (Org.). **Literatura e homoerotismo**: uma introdução. São Paulo: Scortecci, 2002.

SUASSUNA, Ariano. **O romance d' a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**: romance armorial-popular brasileiro: Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

VAINFAS, Ronaldo. **Trópico dos pecados**: moral, sexualidade e inquisição no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

VANCE, C. S. A antropologia redescobre a sexualidade: um comentário teórico. **Physis**, 1995, v. 5, n. 1, p. 7-29.

VELHO, G. O estudo do comportamento desviante: a contribuição da antropologia social. In: VELHO, Gilberto. (Org.). **Desvio e divergência:** uma crítica da patologia social. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p.11-28.

VIÑUALES, Olga. **Identidades lésbicas.** Barcelona: Ediciones Bellaterra, 1999.

_____. **Lesbofobia**. Barcelona: Ediciones Bellaterra, 2002.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura.** São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WARNER, M. **Fear of a queer planet queer politics and social theory**. Minneapolis: University Of Minnesota Press, 1993.

WITTIG, M. **La pensée straight.** Traduction Marie-Hélène Bourcier. Paris: Balland, 2001.

ZUMTHOR, P. **A letra e a voz**: A “Literatura” Medieval. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.