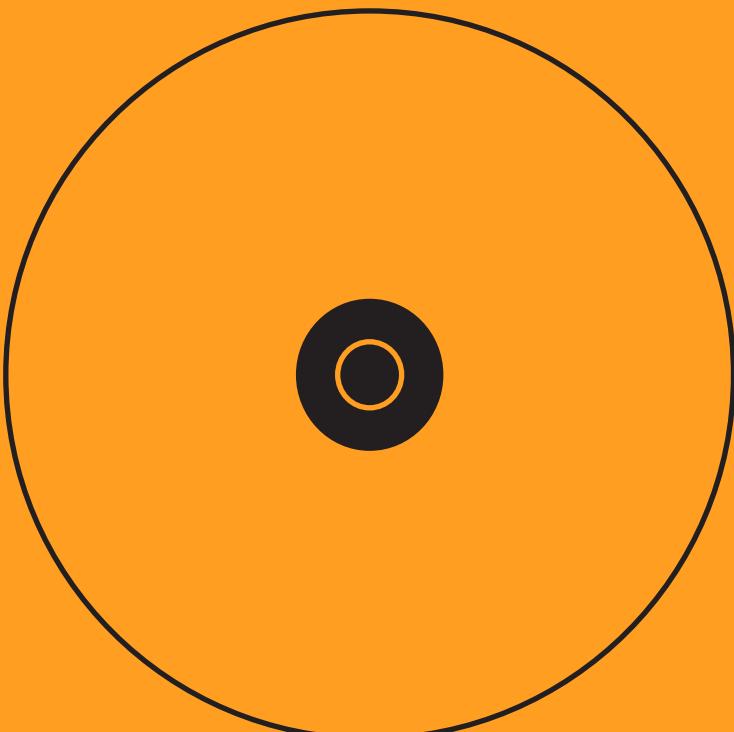


Língua

⊕



**Literatura
História
Estudos Culturais**

Visões de Eros

N.07 • dezembro 2024

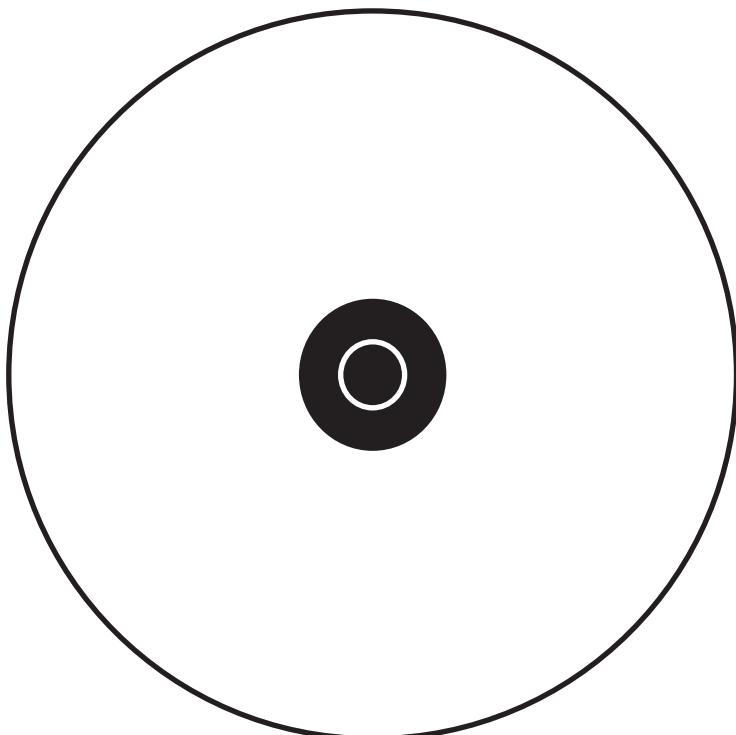
Université de Genève

⊕

lugar

Língua

⊕



**Literatura
História
Estudos Culturais**

Visões de Eros

N.07 • dezembro 2024

Université de Genève

⊕

lugar

Comissão editorial

Alexander Keeser Université de Genève . Suíça
André Masseno Universität St. Gallen . Suíça
Eduardo Jorge de Oliveira ETH Zürich. Suíça
Nazaré Torrão Université de Genève . Suíça
Pedro Cerdeira Université de Genève . Suíça
Sofia L. Borges Université de Genève . Suíça

Conselho científico

Ana Cristina Chiara Universidade do Estado
do Rio de Janeiro . Brasil
António Sousa Ribeiro Universidade de Coimbra . Portugal
Armelle Enders Paris-8-Vincennes-Saint-Denis . França
Cláudia Castelo Universidade de Lisboa . Portugal
Corinne Fournier Kiss Universitat Bern . Suíça
Francisco Noa . Moçambique
Helena Buescu Universidade de Lisboa . Portugal
Jens Andermann New York University . EUA
Jerónimo Pizarro Universidad de los Andes . Colômbia
José Pedro Monteiro Universidade de Coimbra . Portugal
Luís Trindade Universidade Nova de Lisboa . Portugal
Margarida Calafate Ribeiro Universidade de Coimbra . Portugal
Maria Graciete Besse Sorbonne-Université . França
Michel Riaudel Sorbonne-Université . França
Onésimo Teotónio Almeida Brown University . EUA
Paulo de Medeiros Warwick University . Reino Unido
Pedro Cardim Universidade Nova de Lisboa . Portugal
Rita Chaves Universidade de São Paulo . Brasil

Direção artística e Curadoria

Sofia L. Borges

Design editorial

Igor Ramos

Secretariado

Sofia L. Borges

Contactos

Comissão editorial: lingua-lugar-edicao@unige.ch
Secretariado: lingua-lugar-info@unige.ch

Conduta editorial

A revista *Língua-lugar: Literatura, História, Estudos Culturais* é uma publicação anual temática, que publica artigos originais, examinados por pares (peer-review) de livre acesso, indexada nas bases de dados da UNIGE e disponível para impressão.

Norma Ortográfica

A estrutura editorial da revista segue o acordo ortográfico de 1990. Os artigos serão redigidos de acordo com a norma escolhida pelos autores.

ISSN

2673-5091

Acessível online através do link

<https://oap.unige.ch/journals/lingua-lugar/index>

Uma edição de

Cátedra Lídia Jorge
Unité de portugais, Université de Genève, Suíça
dezembro 2024

03

A revista *Língua-lugar: Literatura, História, Estudos Culturais* é uma publicação da Université de Genève, cujo objetivo é difundir as literaturas e culturas de Portugal, Brasil e países africanos de língua oficial portuguesa. Publicada uma vez por ano, a revista possui um dossier temático, ensaios, entrevistas e espaço de criação artística e literária, promovendo assim, um espaço de circulação de textos e de reflexões em língua portuguesa a partir do meio académico suíço, e aberta à colaboração de investigadores de todo o mundo que trabalhem estes temas. *Língua-lugar* tem como ponto de partida a obra de Heriberto Helder, a dicção do falar das coisas, da expressão exata e do lugar preciso da própria literatura e suas relações com a história e com os estudos culturais. Esses campos, por sua vez, fornecem aos estudos literários em português, aspectos socioculturais tais como a dimensão da diáspora, da migração e dos estudos pós-coloniais para os quais a língua, na sua dinâmica estética, social, política e global, se torna um lugar para novos pontos de partida para estudos e debates.

Índice

08 Editorial Sofia L. Borges

**Dossiê temático:
Visões de Eros**

- | | | |
|-----------|---|---|
| 12 | Visões de Eros | Fernando Curopos
Maria Araújo da Silva |
| 22 | Humor à primeira vista:
porno-paródias oitocentistas | Fernando Curopos |
| 44 | O baú do Mário: Literatura
pornográfica e mercado
livreiro no Brasil no final
do século XIX | Leonardo Mendes |
| 60 | “Branca para casar, mulata
para f...”: retratos em
contraste de mulheres
brasileiras no imaginário
escravista | Carla Francisco |
| 82 | “Au commencement était
l’amour”: em busca da
comunhão perdida na poesia
de Maria Teresa Horta, Ana
Luísa Amaral e Adília Lopes | Sónia Rita Melo |

- 106 A noite vai chegar: cultura disco e materialidade queer nos trópicos** André Masseno
- 132 Resgatar ao presente Barahona Possolo** António Fernando Cascais
- 150 A dissolução de categorias de sexualidade e género em *Trans Iberic Love* (2013), de Raquel Freire** Alexander Altevoigt
-

Vária

- 164 Memórias de partidas e chegadas. Representações de Portugal e de África dos portugueses “retornados”** Elsa Peralta
-

Lugar de memória

- 194 A Revolução do 25 de Abril: memórias e sua transmissão** Nazaré Torrão
-

Entrevista

- 216 Entrevista com Carlos Barahona Possolo** Octavio Páez Granados
Carlos Barahona Possolo
-

Fora do lugar

- 230 Ícaro I & II** Carlos Barahona Possolo
-

- 236 Notas Biográficas**

Editorial

08

O número 7 da revista *Língua-lugar* apresenta o dossiê “Visões de Eros” de Maria Araújo da Silva e Fernando Curopos, cujos textos, inéditos, exploram a temática do imaginário erótico. Retomando, de certa forma, a temática do dossiê do número anterior: *Masculinidades em Questão*, no que respeita a questões de género, sexualidade e divergência, dá-se seguimento a estas preocupações enfatizando-se o erotismo e o sensorial. Este tópico será, de facto, o fio condutor de todo este número convocando diversas áreas disciplinares.

Assumidamente anual, o que permite um acompanhamento mais ajustado à cadência dos trabalhos organizados pelo comité editorial presentemente, a estrutura da revista permanece a mesma: Dossiê, Varia, Lugar de Memória, Entrevista e Fora do Lugar integram este número.

O dossiê deste número é, portanto, dedicado ao estudo da política da sexualidade nas suas vertentes de literatura portuguesa e brasileira, usando a imagem sobre a escrita de Eros e o imaginário erótico como pano de fundo. Nascido de um estudo alargado de Maria Araújo da Silva e Fernando Curopos de um trabalho conjunto desde há vários anos entre a Sorbonne Université e a Université Sorbonne Nouvelle, sobre o imaginário erótico-subversivo e, talvez sobretudo, não hétero-normatizado, através da leitura de textos literários e obras visuais. A convite de Octavio Páez Granados e de Nazaré Torrão, que se têm, eles também, debruçado sobre matérias que conduzem a esta temática, nomeadamente o lugar da divergência e multiplicidade do que é corporal e sexualidade masculina como é o caso de Octavio Páez Granados, e a percepção poética do corpo

na literatura como o estudou Nazaré Torrão, foi realizada na *Université de Genève* em 2023 um colóquio intitulado “Um Eros Luso-Afro-Brasileiro”. O dossiê deste número é o resultado desse encontro — junta o trabalho longo de 3 universidades francófonas focando-se no contexto onde a língua partilhada é o português.

Como introduzem Maria Araújo e Fernando Curopos, este dossiê, composto por 5 artigos, repensa a *política do sexo* no contexto luso-brasileiro, as suas variantes e as suas representações. Ao centrar o que antes era considerado à margem, pensa-se a possibilidade ou o sentido de noções como obsceno, decente ou moral. Mais: procura-se em textos literários trazer-se à luz os trabalhos que as conjunturas políticas passadas e presentes procuram manter afastadas - fora de cena, como a palavra “ob-sceno” em si implica - como o explicam os autores. Pretende-se ler e entender nos textos o não normalizado, não desejando, ao mesmo tempo, uniformizar esse ímpeto.

O primeiro artigo do dossiê é de Leonardo Mendes que estuda a divulgação editorial de literatura pornográfica brasileira dos finais do século XIX e início do século XX questionando de que forma o decoro social influenciou posicionamentos públicos sobre o mercado livreiro colocando à margem variadas práticas sexuais que se afastavam da norma social vigente. Ainda sobre o Brasil e sobre o período subsequente, o texto “*Branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar*”: retratos em contraste de mulheres brasileiras no imaginário escravista” de Carla Francisco reposiciona os escritos de Gilberto Freyre sobre a defesa da miscelânica da mulher enquanto condição de sexualidade enfatizando qualidades misóginas que objectificaram o papel feminino.

Como que em resposta, um texto onde se pretende tratar a escrita de três autoras fundamentais para a valorização de género da mulher e seu empoderamento, agora no contexto literário europeu, Sónia Rita Melo, debate a escrita poética de três escritoras portuguesas, Maria Teresa Horta, Ana Luísa Amaral e Adília Lopes. Aqui a linguagem serve a identidade e as estruturas dominantes são frustradas pelo erótico poderoso e indomesticável — palavra transversal a vários artigos deste número.

Os últimos três artigos deste dossiê são dedicados à temática queer e falam de bolhas respiráveis de identidades dissidentes. O texto de André Masseno fala-nos da relação queer com o corpo que dança, ou da relação de estranheza da comunidade disco que levou a uma reorganização da identidade colectiva da sociedade brasileira dos anos 70, repensando a

10

pista de dança como o lugar subversivo: ao mesmo tempo efémero e intemporal. Alexander Altevoigt percorre, no seu artigo, a negociação de identidades de género em *Trans Iberic Love* de Raquel Freire em que se conclui que mais que identificáveis, as identidades são mutáveis, ambíguas e necessárias.

Na temática queer fala-se da obra de Carlos Barahona Possollo que é observada em três momentos neste número da revista: o primeiro com o artigo no dossiê sobre a sua pintura, a segunda vez pelas suas próprias palavras e a terceira vez pelo seu trabalho estético. O texto que integra o dossiê é de Fernando Cascais que analisa as características estético sexualizadas da pintura do pintor reflectindo sobre as consequências políticas e sociais de um artista abertamente queer. A entrevista a Carlos Barahona Possollo por Octavio Páez Granados é um momento privilegiado para acedermos ao atelier *intelectual* que permite construir e dar sentido a universos que sem o artista, estariam separados: a mitologia, a sexualidade, a domesticação e a mistificação do corpo. Estes conceitos são depois revelados num terceiro momento com o díptico em Fora do Lugar: Ícaro I e Ícaro II.

Varia e Lugar de Memória deste número da revista levam-nos ao contexto português e ao período da revolução de Abril. Elsa Peralta com o texto “Memórias de partidas e de chegadas. Representações de Portugal e de África dos portugueses “retornados”” remete-nos para a situação das diferentes vivências da revolução consoante as geografias e identidades culturais ao analisar as reações, passadas e presentes, dos retornados a esse acontecimento maior da política portuguesa: que direitos e que papel para os figurantes do lado errado da história? É, de certa maneira, neste sentido também que Nazaré Torrão se dirige na secção Lugar de Memória. No seu texto “A revolução do 25 de Abril: memórias e sua transmissão” Nazaré fala das diferentes linhas ideológicas que se confundem e da difícil tentativa de delimitar na representação várias perspectivas que coexistem e que lutam desde então para perpetuarem a sua visão na memória colectiva do país.

Sofia L. Borges

DOI

<https://doi.org/10.34913/journals/lingua-lugar.2024.e1898>

Dossiê temático: Visões de Eros

Visões de Eros

Fernando Curopos

Université Sorbonne Nouvelle - CREPAL
• fernando.curopos@sorbonne-nouvelle.fr
ORCID 0000-0002-2367-9031

Maria Araújo da Silva

Sorbonne Université
• maria.araujo_da_silva@sorbonne-universite.fr
ORCID 0000-0001-5787-4735

DOI

<https://doi.org/10.34913/journals/lingua-lugar.2024.e1899>

O presente dossiê da revista *Língua-Lugar*, “Visões de Eros”, insere-se num projeto mais amplo, iniciado por pesquisadores de duas universidades francesas, Fernando Curopos (Université Sorbonne Nouvelle) e Maria Araújo da Silva (Sorbonne Université), no sentido de fomentar uma pesquisa alargada, com colegas de outras universidades, sobre a escrita de Eros e o imaginário erótico no mundo lusófono. Nele se analisam obras literárias, visuais ou musicais, que versam sobre sexualidade, sem considerações de épocas, de práticas ou identidades de género e sexuais. Procura-se assim atentar na inscrição política do sexo no mundo de língua portuguesa, a partir de um aparato teórico contemporâneo, nomeadamente desenvolvido pelos *gender*, *queer* e *porn studies*, e analisar a questão da representação da *libido sentiendi*. Visa-se ainda refletir sobre o conceito de “obsceno” enquanto categoria (num mundo heteronormativo, qualquer prática ou identidade sexual dissidente é literalmente “ob-scena”) e revelar as potencialidades disruptivas da sexualidade, na passagem do “ob-sceno” (fora de cena) para o “on-scene” (Williams, 1999, p. 281). Por razões culturais, religiosas e políticas, a representação da sexualidade humana foi invisibilizada, ocultada, censurada, (auto)reprimida, ou pura e simplesmente destruída, inclusive no século XX, quer durante o Estado Novo em Portugal quer durante a ditadura militar no Brasil, prolongando-se assim o “obscurantismo sexual” e a “erotofobia” (Rubin, 2010, p. 84) dos séculos anteriores. Daí a importância dada pel@s pesquisador@s do projeto ao resgate de obras e/ou autores olvidados pela história literária, quando não rasurados, descartados pela academia e/ou pelo mercado editorial e curatorial *mainstream*. Isto porque o “obsceno” – sobretudo se emanar das ou retratar as minorias

sexuais (Curopos, 2022a) – ainda é considerado, por muit@s, como lixo ou, no melhor dos casos, como mercado de nicho.

Ora, como aponta António Fernando Cascais – um dos primeiros, senão o único até à data, a *Indisciplinar a teoria* (Cascais, 2004) e a academia em Portugal – não basta resgatar obras e autores do passado. Deve-se também fazê-lo no presente, olhar para criações coevas, como as do pintor contemporâneo Carlos Barahona Possolo, cujo trabalho continua a ser votado à indiferença, reduzido ao silêncio, apesar do autor ter sido selecionado para pintar o retrato do ex-presidente Cavaco Silva (2009), hoje exposto no Museu da Presidência. Como salienta Cascais no seu artigo, Possolo, de quem se publica uma entrevista com Octavio Páez Granados, é alvo de desinteresse crítico por pintar corpos ostensivamente sexualizados, por vezes entregues a explícitas práticas sexuais, homo, hetero, pansexuais. Ao retratar a sexualidade de maneira frontal, a sua obra é encarada como pornográfica e descartada por não ser considerada como “arte”. Com efeito, se o erotismo é hoje mais ou menos aceite por velar a sexualidade “com o manto diáfano” da palavra ou do pincel, o mesmo não acontece com a pornografia, que continua a ser considerada como mera escória, pelo menos em Portugal, como dá a entender a pesquisadora e professora catedrática Isabel Ponce de Leão no seu *Eras de Eros*:

A pornografia não é, de facto, “o apelo sexual nem o estímulo sexual provocado pela arte. Também não é uma intenção deliberada de o artista provocar ou excitar sensações sexuais”. [...] É, sim, o insulto ao sexo, “o insulto ao ser humano, o insulto a uma relação humana”. (Ponce de Leão, 2010, p. 28)

No que diz respeito à literatura erótica e pornográfica, assim como aos estudos que sobre ela incidem – o que também é válido para outras artes –, nota-se uma discrepância entre o interesse pelo tema no Brasil, nomeadamente no que toca à literatura portuguesa. Aliás, na última década, assistiu-se, além-mar, a um incremento das pesquisas sobre a temática, nomeadamente por parte de Eliane Robert Moraes, Érika Cardoso, Helder Thiago Maia, Leonardo Mendes, Mário Lugarinho ou Natanael Duarte de Azevedo. Na *Antologia da poesia erótica brasileira*, Robert Moraes frisa que, “talvez em resposta aos dispositivos repressivos, nossos textos obscenos foram sendo empurrados para as margens dos círculos letrados, o que adiou a constituição de um conjunto, tal como foi possível em outras culturas” (Moraes, 2015, p. 22). Esse comentário também se pode aplicar a Portugal já que, apesar do notável trabalho de Natália Correia na sua *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica* (2019), publicada durante o Estado Novo (1965), ainda não se constituiu

um verdadeiro corpus de “textos obscenos”,¹ por não haver quem estude aprofundadamente as modalidades desse género literário e artístico no século XIX e início do século XX, período chave para a construção da *scientia sexualis*, como demonstrou Michel Foucault na sua monumental *Histoire de la sexualité*. Um saber/poder sobre o sexo que não só acompanhou como também despoletou, numa espécie de “discurso reverso” (Foucault, 1998, p. 134), uma dicção (Stora-Lamarre, 1990; Mazaleigue-Labaste, 2014) e visão (Tachou, 2014) renovada sobre a sexualidade. Se a literatura libertina circulava à socapa no século XVIII, inclusive em Portugal e no Brasil, o século XIX viu nascer uma verdadeira indústria pornográfica que já não se limitava às elites e cujo epicentro era a França. Com efeito, e como notara Eça de Queirós, de Paris, também vinha pelo Sud-Express uma «papelada [...] toda recheada de mulheres nuas, de historietas sujas, de parisianismo, de erotismo.» (Queirós, 2001, p. 243).

Como agravante, existe um desconhecimento total por parte da academia portuguesa da produção erótica e pornográfica vernácula, exceto a dos autores compilados por Natália Correia e por Mega Ferreira na antologia *O erotismo na ficção portuguesa do século XX*. De facto, como já salientou Curopos (2023, p. 25), “no que tange ao erotismo em terras lusas, construiu-se uma verdadeira doxa cultural patente na introdução de Mega Ferreira à sua antologia”:

Que a elíptica irrupção do cunnilingus [...] e o tom geral do romance [O primo Basílio], tenham sido um dos primeiros motivos de escândalo agitados contra o autor, ao mesmo tempo que a razão do seu enormíssimo sucesso comercial, evidencia bem quanto é pobre a expressão literária do erótico entre nós. O interdito de silêncio durante grande parte do século XX lançado sobre o chamado episódio da Ilha dos Amores, em Os Lusíadas, a sistemática redução do legado poético de Bocage à sua poesia “fescenina”, a diabolização de escritores como Raul Leal ou António Botto, são outras tantas demonstrações de impermeabilidade social e cultural à inscrição do erótico na literatura. (Mega Ferreira, 2005, p. 18)

Porém, “a expressão literária do erótico” em Portugal nunca foi “pobre”, como defende Mega Ferreira. A própria sociedade portuguesa não foi assim tão impermeável “à inscrição do erótico na literatura”, como assevera. Fernando Curopos, Helder Thiago Maia e Mário Lugarinho demonstraram-no nas reedições de obras licenciosas portuguesas sob a chancela da editora Index, algumas muito invulgares no panorama europeu das “Leituras para homens”. Lembre-se, aliás, que vários autores do cânone – Eça de Queirós (Curopos, 2022b), Fernando Pessoa (Curopos,

¹ Lembremos, aliás, que a antologia de Correia é dupla, como se lê no próprio título. Ora, uma das modalidades da sátira é o obsceno, o qual nada tem a ver com o erótico, tanto a nível da escrita em si quanto da sua finalidade.

2019a) ou Mário de Sá-Carneiro (Curopos, 2022c) – também flirtaram com as obras lascivas do seu tempo, mostrando assim o quanto conhecidas eram. Poetas oitocentistas conceituados, como António Feliciano de Castilho, autor de um best-seller do género, *Os serões do convento* (1860?), ou Guerra Junqueiro (*A torre de Babel ou a Porra do Soriano*, 1882; *As Musas*, 1882), também apararam a pena no altar de Afrodite, altar junto do qual vários poetas fizeram as suas alegres libações. De facto, como demonstra Fernando Curopos a partir de uma amostra de poemas fesceninos paródicos antologiados no *Almanak caralhal* (1860), entre outros, a escrita pornográfica revela uma homossociabilidade menos convencional, tertúlias poéticas em que as “Tágides” dos bordéis inspiravam outras epopeias (Curopos, 2019b). Nessa convivência *inter pares*, existia uma emulação para falar de sexo e para se rir ao falar dele, como no caso das reescritas pornográficas de poetas consagrados cotejados pelo autor. Porém, continua a haver no mundo académico português,

[...] uma certa relutância em falar dos mistérios de Eros e de Afrodite, daí a rica e diversificada literatura licenciosa oitocentista e do início do século XX continuar à espera de quem lhes ressuscite a memória e o brilho apagados pelos anos cinzentos do salazarismo, uma censura moral e um silenciamento que nem o 25 de Abril conseguiu romper. (Curopos, 2023, p. 25).

Por isso, não é de estranhar que essa literatura marginal continue marginalizada e que autores licenciosos portugueses amplamente divulgados no seu tempo, tal como Arsénio de Chatenay ou Alfredo Gallis, continuem totalmente desconhecidos em Portugal. No entanto, têm vindo a despertar algum interesse fora do país, mormente em França e no Brasil, onde Gallis já é amplamente estudado, nomeadamente por Aline Moreira (2018) e Leonardo Mendes (2021). Este último tem procurado resgatar o pornógrafo luso do esquecimento, e demonstra, a partir do estudo do romance naturalista *O aborto* (1893), de Figueiredo Pimentel (1869-1914), como as “Leituras para homens”, mormente as obras licenciosas portuguesas, eram representativas de um novo mercado de literatura popular e pornográfica no Brasil no final do século XIX. A difusão dessas “leituras” deve-se, como explica, à expansão da atividade editorial que ocorre a partir de 1870 no Brasil mas que acontecera três décadas antes em Portugal. Sendo assim, os livreiros, editores e autores portugueses encontraram além-mar um mercado para exportar obras licenciosas vernáculas ou em tradução, um mercado muito mais interessante do que o português, demasiado limitado. Essa abertura do mercado brasileiro, ávido por novidades “picantes” e por “leituras alegres”, ajudou [...] a produção portuguesa, a qual veio a perder importância e a esmorecer à

medida que os escritores brasileiros se lançavam nesse nicho do mercado (El Far, 2004) e que os editores fomentavam uma produção local, além de publicaram *in loco* traduções do género, do francês essencialmente, mas nem só (Curopos, 2020).

Ao trabalharem uma produção e escritores até agora descurados pela crítica, Curopos e Mendes resgatam e dão a conhecer todo um manancial “ob-sceno” ainda por descobrir e/ou estudar. Se Mendes aborda a *mise en abyme* do ato de leitura a partir do conceito implícito de intertextualidade, Curopos interessa-se por uma das suas modalidades, a “porno-paródia”, jamais evocada pela crítica portuguesa, abrindo assim novas linhas de leitura no que tange à prática parodística na literatura em língua portuguesa. Deste modo, ambos demonstram, a quem quiser refletir e pensar sobre o tema, que a literatura pornográfica nunca foi, nem é, uma mera escrita sobre o sexo, sendo também uma das modalidades do “fazer literário”.

Se a vastíssima obra de Alfredo Gallis não é estudada em Portugal – até à data só lhe foi dedicado um artigo pouco laudativo (Santana, 2007) –, o mesmo acontece com algumas obras de autores contemporâneos nas quais as relações sexuais são descritas sem rodeios e com um léxico a condizer, como no caso de José Riço Direitinho, Alexandra Lucas Coelho, Ana Cássio Rebelo, Ana Bárbara Pedrosa ou Cláudia Lucas Chéu, entre outr@s. É de referir que a escrita do corpo e do sexo, além da reflexão sobre as identidades e as práticas sexuais, é hoje muito mais pungente na produção de autoria feminina do que na masculina. É o que acontece no *Trans Iberic Love* (2013), de Raquel Freire, romance sobre o qual se debruça Alexander Altevoigt para demonstrar como a autora dissolve as categorias de sexualidade e de género, promovendo uma “poética trans” e uma sexualidade queer, segundo o mote: “Homem ou mulher ou outra pessoa qualquer, eu amo quem quiser!” (Freire, 2013, p. 35).

No Brasil, há muito que Eros saiu do armário em que esteve trancado, quer a nível da produção escrita e visual quer da crítica e, desde os finais do século XIX (Novais de Almeida, 2018), autores do cânone começaram a escrever às claras, e às vezes despudoradamente, sobre os mistérios de Afrodite como demonstra o valioso trabalho de Moraes nas duas antologias que coordenou (Moraes, 2015; 2018) assim como no estudo magistral *A parte maldita brasileira: Literatura, excesso, erotismo* (2023). No entanto, vale lembrar que essa reflexão sobre a sexualidade no Brasil também abrange outros domínios do saber, nomeadamente a história, a sociologia e a antropologia, como atesta o trabalho de Gilberto

Freyre em *Casa grande e Senzala* (1933). Nessa obra seminal sobre as relações coloniais e escravistas no Brasil, Gilberto Freyre relata um ditado popular, “Branca para casar, mulata para fornigar, negra para trabalhar”, o qual confirma que, além das convenções sociais sobre a superioridade da mulher branca e a inferioridade da mulher negra, a preferência sexual dos homens brasileiros pelas mulatas é indiscutível. É a partir da compreensão deste imaginário erótico, misógino e racista que marcou as interpretações do papel da mulher na sociedade colonial que Carla Francisco analisa elementos da cultura visual do tempo da escravatura em paralelo com duas obras doabolicionismo literário brasileiro do século XIX: *As Vítimas-Algozes* (1869), de Joaquim Manuel Mamede, e *A Escrava* (1887), de Maria Firmina dos Reis. Segundo Francisco, o erótico e a representação da sexualidade da mulher brasileira, entre um jogo de espelhos no eixo do visível/invisível (imagens) em estreita relação com o dizível/indizível (textos), estruturam o imaginário do processo de colonização e de dominação dos corpos femininos no Brasil, uma apropriação que aparece logo no primeiro contacto dos portugueses com os povos indígenas. Com efeito, Pêro Vaz de Caminha, na sua célebre carta sobre “o achamento do Brasil” transforma o espaço encontrado num verdadeiro “harém” em que os corpos das mulheres aparecem “nus” e “sem vergonha” para o deleite dos recém-chegados (Seive, 2009). Esse olhar reificador do colonizador vai acompanhar a história do Brasil e, num sistema escravocrata forçosamente racista, as práticas culturais afro-brasileiras, mormente as danças e a música, passaram a ser consideradas como fruto de uma licenciosidade inata dos povos africanos escravizados. Ora o samba, tanto a dança quanto o género musical, é hoje considerado como a canção nacional, um género com matrizes africanas que ganhou notoriedade internacional à medida que as imagens televisivas difundiam o carnaval carioca e a cultura afro-brasileira mundo fora. Se as sonoridades e as danças brasileiras já tinham sido divulgadas através da moda das músicas e danças exóticas no início do século XX, e mais ainda durante as Années Folles (Flechet, 2013), a indústria hollywoodiana vai produzir um imaginário visual e musical sobre o país do Carnaval, com filmes como *Flying down to Rio* (Thorton Freeland, 1933) ou *That night in Rio* (Irving Cummings, 1941). Neste último aparece a sensual Carmen Miranda, estrela da indústria fonográfica e cinematográfica brasileira, cujo papel de vamp no filme *Banana split* (*The gang's all here*, Busby Berkeley, 1943) a transforma num ícone gay e camp no mundo ocidental. Mas é sobretudo com *Orfeu o Negro* (Marcel Camus, 1959), vencedor da Palme d'Or no festival de Cannes de 1959 e do Oscar do melhor filme estrangeiro em 1960, que a cultura musical brasileira da favela ganha o mundo, mostrando através do mito de Orfeu os corpos mestiços das *terpsichores* brasileiras.

Se as imagens de Camus erotizam os corpos negros, o das mulheres em particular, nunca mostram a potencialidade subversiva do travesti nem a dimensão queer e gay presente no carnaval carioca desde, pelo menos, os finais do século XIX, mas que se torna extremamente visível a partir dos anos 1930 (Green, pp. 329-345).

Porém, e apesar da cultura queer do carnaval e de Carmen Miranda, “the lady in the tutti frutti hat”, já ser um ícone homossexual desde finais da década de trinta, é com a cultura disco que os corpos dançantes e erotizados dos homossexuais brasileiros vão literalmente sair do armário, e não só durante o carnaval. Como aponta André Masseno no seu artigo, os anos 1970 foram primordiais para o fomento de uma materialidade queer nos trópicos que, por sua vez, estaria atrelada ao campo da experiência erótica. A partir de reportagens, letras de música, episódios sobre a indústria fonográfica local e traços comportamentais desse período, o pesquisador traça aspectos da história da cultura disco no Brasil, demonstrando como a implicação erótica de uma comunidade gay dançante engendrou possíveis formas queer que reverberam anseios, sensibilidades e modos de estar junto em uma pista de dança.

Os artigos aqui reunidos mostram o quanto o obsceno, o erótico e o pornográfico são conceitos hermenêuticos fecundos para “des-ler” (Culler, 1997, p. 202) a história literária, artística e cultural, “des-leituras” que visam desconstruir o cânone e desvendar uma vertente desconhecida e/ou menosprezada das artes, da literatura e da cultura no mundo lusófono, revelando assim que há “mais mundos” por descobrir.

20

Bibliografia

- Cascais, A. F. (2004). *Indisciplinar a teoria. Estudos Gays, lésbicos e queer.* Lisboa: Fenda.
- Correia, N. (2019). *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica.* Lisboa: Ponto de Fuga.
- Curopos, F. (2019a). “*Epithalamium ou ‘La mariée mise à nu par le célibataire même’*”. *Iberic@l*, nº 16, Automne, pp. 11-25.
- (2019b). “Portugal (não) é um país eunuco”. In: Freitas M.; Amaral A. L.; Sampaio, M. de L.; Moreira da Silva A. (org.). *Legados e Heranças: Políticas (Inter)Sexuais Hoje.* Porto: Afrontamento/ILCML, pp. 201-214.
- (2020). “Paris-Lisboa-Rio de Janeiro: Trânsitos eróticos”. In: Curopos, F. ; Macedo, A. ; Da Silva, M. ; Da Silva, F. M. (orgs.), *Faces de Eros.* Teresina-Piauí: Cancioneiro, 2020, pp. 11-26.
- (2022a). “*Ceci n'est pas une pipe': porno-homophobie d'une fin de siècle portugaise*”. *Atlante*, nº 16, pp. 1-17.
- (2022b). “*Eça de Queirós nas ruas de trás*”. *Cahiers du CREPAL*, nº 22, pp. 109-120.
- (2022c). “*Mário de Sá-Carneiro: Eros Modern' style*”. *Iberic@l*, nº 21, Printemps, pp. 187-197.
- (2023). “*A biblioteca (in)visível*”, *Convergência Lusíada.* Rio de Janeiro, v. 34, nº 50, jul-dez, pp. 12-31.
- Culler J. (1997). *Sobre a desconstrução.* Trad. de Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos.
- El Far, A. (2004). *Páginas de sensação. Literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924).* São Paulo: Companhia das Letras.
- Flechet, A. (2013). “*Si tu vas à Rio... ». La musique populaire brésilienne en France au XX^e siècle.* Paris: Armand Colin/Recherche.
- Freire, R. (2013). *Trans Iberic Love.* Lisboa: Divina Comédia.
- Foucault, M. (1998). *Histoire de la sexualité I : la volonté de savoir* (1976). Paris: Gallimard.
- Mazaleigue-Labaste J. (2014). *Les déséquilibres de l'amour.* Paris: Éditions de l'Ithaque.
- Green, J. (200). *Além do carnaval. A homossexualidade masculina no Brasil do século XX.* Tradução de Cristina Fino e Cássio Arantes Leite. São Paulo: Editora UNESP.
- Mendes L.; Moreira A. (2021). “*Alfredo Gallis (1859-1910), pequeno naturalista*”. *Convergência Lusíada*, nº 32 (46), pp. 358-385.
- Moraes, E. Robert. “*Da lira abdominal*”. In Robert Moraes, E. *Antologia da Poesia Erótica Brasileira.* Cotia-SP: Ateliê Editorial, pp. 18-48.
- (2018). *O corpo descoberto. Contos eróticos brasileiros (1852-1922).* Recife: Cepe.
- (2023). *A parte maldita brasileira: Literatura, excesso, erotismo.* Lisboa: Tinta da China.
- Moreira A. (2017). “*Alfredo Gallis: o pornógrafo esquecido*”. *Revista Graphos*, vol. 19, nº 2, pp. 7-20.
- (2018). *O imortal Rabelais: Alfredo Gallis e a literatura pornográfica no Brasil no final do século XIX.* Tese de mestrado. São Gonçalo: Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
- Novais de Almeida, A. (2018). “*O despertar de Eros na literatura brasileira*”. In: MORAES, Eliane Robert. *O corpo descoberto. Contos eróticos brasileiros (1852-1922).* Recife: Cepe, pp. 411-425.
- Ponce de Leão, I. (2010). “*Da parábola*”. In: Ponce de Leão I. e Simões F. *Eras de Eros.* Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, pp. 19-60.
- Queirós, E. de (2001). *A Cidade e as Serras.* Lisboa: Temas e Debates.
- Rubin, G. (2010). *Surveiller et jouir : Anthropologie politique du sexe.* Trad. De Flora Bolter; Christophe Broqua; Nicole-Claude Mathieu; Rostom Mesli. Paris: Epel.
- Santana, M. H. (2007). “*Pornografia no fim do século: os romances de Alfredo Gallis*”. *Portuguese Literary & Cultural Studies*, nº 12, pp. 235-248.
- Stora-Lamarre A. (1990). *L'Enfer de la Troisième République.* Paris: Éditions Imago.

Tachou, F. (2014). *Et le sexe entra dans la modernité*. Paris: Klincksieck.

Williams, L. (1999). *Hard Core, Power, Pleasure, and the “Frenzy of the Visible”*. Berkeley: University of California Press.

Humor à primeira vista: porno-paródias oitocentistas

Fernando Curopos

Université Sorbonne Nouvelle - CREPAL
• fernando.curopos@sorbonne-nouvelle.fr
ORCID 0000-0002-2367-9031

DOI

<https://doi.org/10.34913/journals/lingua-lugar.2024.e1900>

Em meados do século XIX e até inícios do século XX, surgiu em Portugal uma intensa produção de textos licenciosos. Embora a maior parte tenha sido publicada sob anonimato, esses textos fesceninos revelam uma certa homossociabilidade: uma escrita entre homens e para homens. Ora, alguns dos poemas obscenos dados ao prelo revelam ser reescritas pornográficas de poetas consagrados na época ou mesmo de autores canónicos, porno-paródias por assim dizer, que visam “profanar” a literatura coeva e dar uma “bofetada no gosto do público” através do riso. Com efeito, se a geração de 70 escreve contra o ultrarromantismo, esses autores anónimos já vinham ridicularizando os topoï do romantismo, revelando sob “o manto [obsceno] da fantasia” “a nudez forte da verdade” sexual dos hipócritas burgueses lisboetas.

Palavras-chave: paródia; romantismo; intertextualidade; homossociabilidade; prostituição; homossexualidade.



Au milieu du XIX^e siècle et jusqu’au début du XX^e, une intense production de textes licencieux s’épanouit au Portugal. Bien que la plupart aient été publiés sans nom d’auteur, ils révèlent une certaine homossociabilité : une écriture entre hommes et pour les hommes. Cependant, un certain nombre des poèmes publiés révèlent être des réécritures pornographiques de poètes consacrés à l’époque ou même d’auteurs canoniques. Ces porno-parodies, pour ainsi dire, vise à profaner la littérature contemporaine et à « donner une gifle au goût du public » à travers le rire. En effet, si la Génération de 70 écrit contre l’ultra-romantisme, ces auteurs anonymes ridiculisait déjà les topoï du romantisme, révélant à travers « l’imagi-

24

nation » pornographique « la vérité » sexuelle de l'hypocrite bourgeoisie lisboète..

Mots clés : parodie ; romantisme ; homossociabilité ; intertextualité ; prostitution ; homosexualité.

Devido às garras da Inquisição que condenava não só a escrita de obras lascivas, mas também quem as possuísse e quem as vendesse, foi preciso esperar até finais de Setecentos para que surgisse uma verdadeira produção de literatura licenciosa em Portugal. No entanto, boa parte das recolhas de poesia fescenina dos autores portugueses,

[...] quando existiram, começaram a ser preparadas no século XIX. São os casos da primeira edição do poema épico-satírico *A Martinhada*, de Souto-Maior (1814); de *Ribeirada, Poema épico em um só Canto pelo Prior de Porrinhos* (1823), de Pedro José Constâncio; dos dois volumes de *Poesias, do Abade de Jazente* (1837); de *Poesias Joviais e Satíricas de António Lobo de Carvalho Coligidas e Pela Primeira Vez Impressas* (1852), [sem esquecer] a primeira edição relevante das eróticas de Bocage, *Poesias Eróticas, Burlescas e Satíricas* (1854). (Fernandes; Sousa, 2023, pp. 29-30)

Em paralelo com a redescoberta desses clássicos licenciosos portugueses surge uma produção renovada de textos lascivos já que à poesia acrescenta-se a prosa (Curopos, 2023) e até são publicados almanaque pornográficos, uma tipologia particular de impressos licenciosos ao qual o *Almanak Caralhal* (1860) abriu caminho, pelo menos até onde pudemos apurar na nossa pesquisa. Tendo em conta o número de poemas que lá aparecem, esse almanaque pode ser considerado como uma verdadeira compilação da poesia obscena que se escrevia nos anos em que foi dado ao prelo, além de revelar uma confraternização masculina. Os textos foram redigidos por vinte e um autores que assinaram com a primeira letra do nome próprio, preservando assim o anonimato junto do público leitor, mas revelando a sua identidade entre pares. Destarte, podemos

afirmar que existiam em Lisboa cenáculos em que se juntavam escritores senão para escrever, pelo menos para declamar versos obscenos, mas entre portas fechadas ou em espaços estritamente masculinos¹ para não prejudicar a sua imagem social como também deixa claro o folheto anônimo *Poesia Sem Decência*, publicado em Paris por volta de 1860. Com efeito, o paratexto autorial comprova a sua dimensão homossocial: “A pedido de alguns amigos, sai à luz este folheto de poesias, de nenhum mérito, talvez; só me atrevo a publicá-lo confiado na benevolência da rapaziada a quem ofereço a minha obra” (Anônimo, s. d., s. p.). Essa rapaziada deve ter achado o “folheto” suficientemente interessante e, quiçá, afrodisíaco para lhe dar uma nova vida já que esses poemas “sem decência” foram depois retomados n’*O Cancioneiro do Bairro Alto*, dado à estampa em 1864, reeditado em 1876 e publicado novamente em 1895 com um título muito mais explícito, *Cancioneiro do Lupanar*², o que só vem demonstrar o seu sucesso junto do público burguês masculino, o único, na época, a saber ler e com meios para comprar livros.

É de notar que o soneto, forma privilegiada pelos poetas licenciosos e satíricos do século XVIII, ocupa pouco espaço no Almanak Caralhal. Só constam quatro, e um deles é um mero plágio de um soneto de Bocage, sinal de que a produção fescenina do poeta sadino era lida, mas que ainda não circulava às claras nos meios literários ou então em cópias manuscritas não estabilizadas:

Soneto

Arreitada donzela em fofo leito
Deixando erguer a **virginal** camisa,
Sobre as roliças coxas se divisa
Entre sombras subtis pachocho estreito;

De louro pelo um círculo imperfeito
Os papudos beicinhos lhe matiza;
E a branda crica, **nacarada** e lisa,
Em pingos verte alvo licor desfeito.

Arreitada donzela em fofo leito
Deixando erguer a **cândida** camisa,
Sobre as roliças coxas se divisa
Entre sombras subtis pachocho estreito.

De louro pelo um círculo imperfeito
Os papudos beicinhos lhe matiza;
E a branda crica, **rósea quanto** lisa,
Verte em pingos licor alvo desfeito.

¹ Guerra Junqueiro assinou um texto obsceno, *As Musas* (1882), tendo-se depois arrependido e procurado comprar os exemplares ainda em circulação (Ventura, 2011, p. 206). Refira-se que na contracapa do opúsculo, o paratexto editorial indica ser um “Improviso feito no Martinho” (Guerra Junqueiro, 1882, s. p.), o que só vem comprovar que a escrita deste tipo de textos também podia acontecer em cafés da elite, forçosamente homossociais na época, como foi o caso para outro poema do autor, *Torre de Babel ou a Porra do Soriano* (1882), escrito “à mesa de um restaurante da capital”. Neste caso, “Junqueiro nunca permitiu que o poema fosse publicado, mas os amigos que o ouviram fixaram-no e depois surgiram várias edições clandestinas” (Ventura, 2011, p. 206).

² É de referir que o paratexto editorial também mudou. Se na contracapa aparece a mesma indicação do que nas duas edições anteriores, “Collecção de chistosas poesias offerecidas a certas meninas que fazem certas coisas...”, o livro vem ornado “com duas soberbas phototypias d’après nature” e com indicação de uma gráfica fantasiosa: “Typ. do Putedo, Rua do Deboche, 69” (Anônimo, 1895).

26

A voraz porra, as guelras encrespando,
Arruma a focinheira, e entre gemidos
A moça treme, os olhos requebrando.

Como éinda boçal, perde os sentidos;
Porém vai com tal ânsia trabalhando,
Que os homens é que vêm a ser fodidos.

(Bocage, 2017, p. 124)

A voraz porra, as guelras encrespando,
Arruma a focinheira, e entre gemidos
A moça treme, os olhos requebrando.

Os beiço morde, e quase sem sentidos;
Vai com tanta luxúria trabalhando,
Que os homens é que vêm a ser fodidos.

L. (Anónimo, 1860, p. 265)³

Apesar de os temas dos poemas compilados condizerm com a produção licenciosa de Bocage por serem inerentes à poesia obscena, encómio à prostituta, glorificação dos órgãos sexuais, condenação mais ou menos virulenta do “fanchonismo”, encenação das doenças venéreas, convite às donzelas para fruírem dos prazeres do corpo, os autores do *Almanak Caralhal* procuraram também nos poetas contemporâneos a sua inspiração como indicam as dezanove paródias (completas ou parciais) que conseguimos identificar. Sendo que a paródia é uma prática social e cultural historicamente situada, vale lembrar que “a relação paródica” (Sangsue, 2007) é tributária da erudição do leitor sem a qual não lhe será possível estabelecer a ligação dialógica entre o hipertexto e o hipotexto, para retomarmos as categorias de Genette (1992, pp. 18-19). Por isso, não nos foi possível determinar com certeza absoluta o número de poemas parodiados, mas ainda por se tratar de textos de meados de Oitocentos, período em que acontece um fervilhar da produção poética incentivada pelo aumento considerável de revistas e de periódicos. Por conseguinte, podemos encarar a dimensão paródica patente no *Almanak Caralhal* como uma sátira à avalanche de poemas melífluos publicados na imprensa coeva que, por razões comerciais, também abria espaço às composições dos assinantes, inclusive de mulheres. Logo, quando o hipotexto é de um autor desconhecido no meio literário, para que a “recetividade paródica” (Sangsue, 2007, p. 121) possa acontecer, o parodista orienta – mas nem sempre – a leitura indicando logo após o título tratar-se de uma reescrita. Cabe então ao leitor procurar o texto parodiado para melhor desfrutar do prazer da leitura:

³ Negritos nossos.

Versos a um gato

Se aos gatos venturas gozar fosse dado,
Com mil regalias, e cousas que eu sei,
A um gato eu dissera: – “gatinho adorado,
Transforma-te em homem, que eu gato serei.

No colo dormindo, dormindo no estrado,
De certas mãozinhas, que afagos terei!
Gatinho invejável, invejo o teu fado.
Transforma-te em homem, que eu gato serei.

Num quarto recôndito, em fofo tapete,
Com sono fingindo, mistérios verei,
Verei (e quem sabe?) despir-se o colete;
Oh, muda-te em homem, que eu gato serei.

De certa deidade, gatinho estimado,
Ao ver-te ditoso, teu fado invejei;
Eu quero ser gato, oh! invejo o teu fado,
Transforma-te em homem, que eu gato serei.

(Diniz, 1852, p. 271)

Versos a um gato
(Paródia)

Se aos gatos venturas gozar fosse dado,
Com mil regalias e cousas que eu sei,
A um gato eu dissera: – “gatinho adorado,
Transforma-te em homem, que eu gato serei.

No colo dormindo, dormindo no estrado,
De certas mãozinhas, que afagos terei!
A porra estremece com tal pensamento.
Transforma-te em homem, que eu gato serei.

Num quarto recôndito, em fofo tapete,
Com sono fingindo coninhas verei,
Verei maminhas ao despir-se o colete;
Oh, muda-te em homem, que eu gato serei.

E às vezes da cama, gatinho estimado,
Desfruta a punheta e mil cousas que eu sei;
Gatinho invejável, invejo o teu fado,
Transforma-te em homem, que eu gato serei.

R. (Anônimo, 1860, p. 165)

Sem a indicação prévia, o leitor passaria ao lado da transformação lúdica e ficar-se-ia por uma leitura unívoca, a de um mero texto obsceno, perdendo assim o humor que tal transformação acarreta. Daí a predileção dos parodistas de modo geral por obras e autores reconhecidos e divulgados por terem a certeza de atingirem o seu leitor ideal, com um património literário partilhado, e o seu objetivo, o de fazer rir ao virar do avesso textos consagrados:

Marília de Dirceu, Lira 1.^a

Eu, Marília, não sou algum fanchono
Que viva de comer qualquer sacana,
Na foda sou herói, invisto o cono
Com a porra nestas lides já vet'rana.
Tenho tesão tão duro, e tão tuxado
Que é capaz de fazer um cono em borra;
A fúria habitual da minha porra
Rasga em postas o virgo o mais cerrado.
Graças Marília bela,
Graças à minha estrela!

28

[...]

E quando enfim chegar a puta morte,
P'ra tão suaves luxos nos roubar
Cono e porra terão a mesma sorte
De nunca mais, ah nunca fornigar.
Este epitáfio sobre a campa alçado
Dirá nosso destino ao caminhante:
Aqui jazem dois fodões e tão constantes
Que os mistérios da foda hão devassado.
Graças Marília bela,
Graças à minha estrela!

(Anónimo, 1860, pp. 80-83)⁴

4 O poema foi integralmente parodiado. Cortamos por falta de espaço como acontece nos poemas seguintes.

Tomás António Gonzaga é o único poeta não contemporâneo parodiado no almanaque, sendo que os autores preferiram poetas românticos, a maioria deles ainda vivos no tempo da publicação. Já não era o caso de Almeida Garrett cujo *Folhas Caídas* (1853), com laivos erotizantes, foi dado ao prelo um ano antes da sua morte. Ainda que apareçam pastiches dos poemas de Garrett no *Almanak Caralhal* e alusões obscenas aos romances compilados por ele no seu *Romanceiro* e *Cancioneiro Geral* (1843), nenhum deles é integralmente parodiado. Contudo, sendo ele um dos vultos cimeiros do romantismo em Portugal, os seus versos não podiam deixar de ser evocados, como no exemplo a seguir:

Destino

Quem disse à estrela o caminho
Que ela há de seguir no céu?
A fabricar o seu ninho
Como é que a ave aprendeu?
Quem diz à planta – “Floresce!”

[...]

Ensinou alguém à abelha
Que no prado anda a zumbir
Se à flor branca ou à vermelha
O seu mel há de ir pedir?

[...]

Conselho inocente

Minha Rosa, sem ser velho,
Quero dar-te um conselho,
Que tu deves abraçar:
Procura já um marido,
Com marzapo bem comprido,
Que te possa saciar.

[...]

Ensinou alguém à abelha,
Que em torno de flor vermelha,
Peça a zumbir sua foda?
É o instinto, que revela,
Dever levar na panela
A piça do zangão toda!

Como a abelha corre ao prado,
 Como no céu gira a estrela,
 Como a todo o ente o seu fado
Por instinto se revela,
 Eu no teu seio divino
 Vim cumprir o meu destino...
 Vim, que em ti só sei viver,
 Só por ti posso morrer.

(Garrett, 1892, pp. 151-152)

Tudo fode, bela Rosa,
 Segue conselho, formosa,
 De mil preconceitos nu,
 A honra é pura ficção,
 Fode o gato, a abelha, o cão,
 Também hás de foder tu!

B. (Anónimo, 1860, pp. 86-87)

Essas alusões obscenas remetem para um poeta suficientemente divulgado e lido para que a “recetividade paródica” aconteça sem que o parodista precise retomar todo o hipertexto nem orientar a leitura indicando tratar-se de uma paródia. Sendo Garrett o poeta por excelência do romantismo português é reverenciado por toda uma geração de epígonos que lhe imitam tanto o estilo quanto o imaginário. Por isso, não é de estranhar que o seu Camões (1825) tenha inspirado autores contemporâneos, e não só, entre os quais o ultrarrromântico Luiz Augusto Palmeirim:

Luís de Camões

Que poeta que não era
 Da linda Inês o cantor!
 Quem mais do qu'ele dissera
 Desse fero Adamastor!
 Era um astro fulgurante;
 Era um poeta gigante;
 Tinha mais alma que o Dante,
 Cantava com mais amor!

[...]

A sorte fê-lo poeta
 Das cinzas da pobre Inês:
 O mundo fê-lo profeta
 Do destino português!
 Poeta da desventura,
 Previu a morte futura;
 Escreveu com mão segura
 A profecia que fez!

Paródia

Que grande puta não era
 A Joaquina dos Cordões!
 Quem como ela fizera
 Vazar o molho aos colhões!
 Era uma puta chibante,
 Tinha um coninho elegante
 Encrespava n'um instante
 Os caralhos dos pimpões.

[...]

A sorte tornou-a puta,
 E mais puta do que três,
 P'ra chuchar à barba enhulta
 O caralho português.
 Puta de grande ventura,
 Mesmo já quando madura,
 Fingiu mui bem a ternura,
 Aviou muito freguês.

30

Deus que deu aos portugueses
D'além-mar as regiões,
Que nos livrou dos revezes,
Deu-nos o rei das canções.
Fomos o povo escolhido,
O nosso nome temido,
Hoje...só é conhecido
Pelos cantos de Camões!

[...]

A Camões, por monumento,
Só resta um livro, não mais:
Daquele génio portento
Não temos outros sinais!
Mas que importa se a memória
Do cantor da nossa glória,
Alcançou maior vitória
Nos seus cantos colossais!

(Palmeirim, 1854, pp. 135-136)

Deus que deu aos portugueses
Do Bairro-Alto os cações,
Que nos causam mil revezes
Ao caralho e nos colhões,
Deu também em recompensa
Essa puta, puta imensa
Que jamais teve doença
Se valem as tradições.

[...]

Triste; por seu monumento
Só resta o nome, não mais...
Daquela puta portento
Não temos outros sinais!
Mas qu'importa se a memória
Dessa puta d'alta glória
Viverá na lusa história
Enquanto houverem pardais.

(Anónimo, s. d., pp. 29-24)

Camões, o vate inspirado, tornara-se uma figura incontornável para os românticos que viam nesse “poeta da desventura” a pura imagem do génio incompreendido. Por conseguinte, no contexto do Portugal de Oitocentos, a versão paródica do poema de Palmeirim pode ser considerada uma verdadeira profanação, no sentido agambiano do termo, ou seja, um meio para tornar profano algo tido como sagrado afim de restituí-lo ao livre uso dos homens (Agamben, 2019, p. 95). Conquanto o poeta épico fosse uma figura central e aurática para a cultura portuguesa, acabou por se tornar um lugar comum ridiculizado no hipertexto que, por sua vez, passa a ser um verdadeiro encómio à “Joaquina dos Cordões”. Fica assim lembrada, “Enquanto houver saudade” no Bairro Alto, uma das mais afamadas prostitutas da Lisboa de meados de Oitocentos. Deste modo, essas paródias deslizam para a pornografia pura já que enaltecem não só a prostituição – o étimo grego *pornê* significa meretriz – como libertam “da lei da morte” prostitutas tornadas elas também “glória da lusa nação”:

Medicina de Deus

Tudo sem ti é tristeza,
Tudo sem ti me aborrece;
Erma a terra me parece,
Não tem vida a natureza!

Por isso, mesmo doente
Venho aqui para te ver;
Pois antes quero morrer,
Que de ti viver ausente.

A tua vista amortece
A força da minha dor:
E longe do teu amor
É minha alma quem padece.

Deixa-me pois a teu lado
O meu remédio buscar;
Basta-me ouvir-te falar
Para logo ser curado.

Basta-me ver-te, querida,
Pois na luz dos olhos teus,
Achei sempre amor e vida,
A medicina de Deus.

(Amorim, 1858, pp. 124-125)

A Júlia
(Paródia)

Tudo sem ti é tristeza
Tudo sem ti me aborrece;
Feia a terra me parece
Nada o caralho m'enteza.

Por isso mesmo doente
Venho aqui p'ra te foder,
Pois antes quero morrer
Que vir-me de ti ausente.

A tua cona amortece
A força do meu tesão,
E longe de ti... Ai não!...
É a porra quem padece!

Deixa pois n'esse coninho
O meu remédio buscar;
Basta Júlia, ouvir-te a fala
P'ra pica se levantar!

Basta sentir-te, querida,
Entre os magros braços meus,
Para gozar na vida
Delícias que são dos céus.

N. T. (Anónimo, 1860, pp. 280-281)

No entanto, ao passo que a prostituição masculina é silenciada no primeiro tratado português sobre o tema (Santos, 1841) e até invisibilizada em estudos mais recentes sobre o período (Pais, 2008), o *Almanak* torna-se um verdadeiro documento sociológico (Cruz, 2018) sobre a vivência dos dissidentes sexuais na Lisboa oitocentista:

A madrugada

No Rio das Amazonas em 1842

Sê bem-vinda madrugada,
Que eu simpatizo contigo;
Parece que me conforta
O ver-te chorar comigo.

D'um puto a uma puta

(Paródia)

Sê bem-vinda linda puta,
Que eu simpatizo contigo;
Parece que me conforta
O ver-te chorar comigo.

32

São iguais nossos destinos,
Igual sorte nos domina;
Tu chegas sempre chorando,
Chorar sempre é minha sina.

Mas é doce o teu orvalho,
E o teu pranto vem do céu;
E eu choro fel amargo,
Porque n'alma nasce o meu.

Da minha amada família
Quem me dera ao lar volver!
E gozar no céu da pátria
O teu doce alvorecer!

Mas a estrela que me guia
Pelo espaço vaga errante;
Já nem resta uma esperança
Ao perdido viandante!

Neste mundo de desterro
O meu viver é penar:
De dia sem ter sossego,
De noite sem reposar!

(Amorim, 1858, pp. 27-28)

São iguais nossos destinos
Igual sorte nos domina:
Tu vives sempre fodendo,
Fazer vir é minha sina!

Mas é doce o teu trabalho
O teu foder vem do céu:
Mas o meu?... levar na cifra!...
Que gozo posso ter eu?!...

Neste mundo de fanchonos
O meu viver é esporrar,
De dia em certas baiucas,
De noite, à luz do luar.

E nem sequer uma vez
Se me abaixa o tesão;
Que os putas com quem eu vivo
Não fazem luxos co'a mão!...

Mas tu fodes linda Júlia
E eu simpatizo contigo,
Alivia-me os tomates
Oh! vem!... vem vir-te comigo...

N. T. (Anónimo, 1860, pp. 301-302)

Se na literatura canónica, as relações afetivas e eróticas entre pessoas do mesmo sexo não aparecem por serem um tabu absoluto, o *Almanak Caralhal* torna-se, quanto a ele, uma verdadeira antologia de textos vertendo sobre a homossexualidade masculina, o que só indica o quanto visível ela era (Curopos, 2019a) e o quanto os autores compilados estavam a par da prática do engate homossexual em certas ruas da capital e nos “urinóis” (Curopos, 2019b), além de saberem da existência de espaços de convívio para os dissidentes sexuais, como a “hospedaria” do “Fermino”. Por conseguinte, esse livro e o *Poesias Sem Decência*, publicados clandestinamente, eram duplamente obscenos, por falarem de sexo e por “encenar” o que devia socialmente permanecer no reino do não dito, dando assim visibilidade à comunidade e à cultura homossexual da Lisboa de meados de Oitocentos:

A minha vara de condão

Uma vara de condão
Deu-me outr'ora boa fada!
Pede... e tudo alcançarás
Desta varinha encantada.

Minha vara de condão
P'lo condão que Deus te deu,
Dá-me uma estrela do céu,
Minha vara de condão.

Dá-me asas de prata pura
Com que possa aos céus voar,
P'ra terra poder deixar
Quando me oprime a tristura.

Minha vara de condão
Faz-me o futuro ver,
Para nele eu poder ler
Páginas do coração.

E dos astros o mais belo
Deu-me a vara de condão:
Mas seu brilho era mui forte,
Abrasou-me o coração.

[...]

Finalmente, deu-me o dom
Do meu futuro saber,
Mais valera mo não desse...
Que pedido eu fui fazer!...

[...]

(Costa, 1848, pp. 222-223)

A minha vara de condão
Oferecida ao meu amigo Berra

Uma vara de condão
Pedi a uma feiticeira
Já que os novelos d'Avó
Não fazem senão asneira.

Peço, e logo tudo alcanço
Desta varinha encantada,
Que me pende d'entre as pernas
No alçapão ocultada!

Minha vara de condão,
Digo, tirando-a para fora,
Dá-me um puto que te alegre,
Que te esfole muito embora!

Dá-me asas de prata pura,
P'ra ao Fermino te guiar,
Dá-me dedinhos macios
Dá-me um cu p'ra te afogar!

Peço... e vou à hospedaria,
Neste século das luzes,
Vejo entrar, sair mil putos,
Qual em nora os alcatruzes.

A minha vara encantada
Dá-me o dom d'adivinar,
Quais aqueles que se escama,
Ou que gostam d'escamar!

Eis que vem um de charuto,
Que brilha qual um farol,
Lá vem outro que me encara
Procurando o urinol.

Após ele tiro a vara,
Íman de forte atração,
Subo, e logo como encanto,
Consigo a desleitação.

B. (Anónimo, 1860, pp. 16-17)

Assim, esses poemas dão a ver uma realidade social marginal além de darem a conhecer figuras das margens, mas de maneira lúdica e cómica, através da “carnavalização” (Bakhtine) da literatura coeva. O que

34

prevalece é a inversão dos valores em que “os putos” e as “putas” passam a ser cantados e louvados no lugar das castas e evanescentes donzelas, anjos cobiçados pelos donzéis enamorados:

Canto do donzel

Entre todas a mais bela
Mais bela não tens rival,
Tu, formosa Catalina
Soltando a fala divina
Por teus lábios de coral.

O Xenil rio formoso
Viu-te em Granada brotar:
Festejou-te preguiçoso,
E fagueiro e bonançoso
Aos pés te foi murmurar.

Tu pareces sobre a terra
Um raio de luz no céu,
Quando na terra pensando
Suspiras de quando em quando
Quase oculta em branco véu.

Tu és a perla de Espanha,
És a rosa granadil,
Quando o teu corcel donoso
Do leve pesa orgulhoso
Corre as margens do Xenil.

O sultão por ti trocara
Do seu serralho as houris,
Quando dos lábios rosados
Os lindos dentes nevados
Tu mostras quando sorris.

[...]

Por ti o Tasso deixara
Sua formosa Leonor,
Se n'um sonho de ternura
Sonhasse tua figura,
Passando como um vapor.

[...]

(Aboim, 1854, pp. 11-13)

Canto da donzela

D'entre as putas, a mais puta,
Não tens, oh Júlia, rival,
És puta bêbeda, formosa,
Tens cona muito espaçosa
Tens mamas de cagaçal...

O Rossio, lindo, formoso
Viu-te sacana brotar;
Desvirgou-te preguiçoso
Um fanchono venturoso
Que o cu te quis explorar.

Tu pareces sobre a terra
Um raio de luz do céu,
Quando na terra fodendo,
Suspiras, e vais gemendo
Levando no cono teu!

Tu és a perla de Espanha
Um coiro de Granadil,
Quando o teu cono orgulhoso
Se vem ledo e donoso
Como a águas de Genil.

O sultão por ti trocara
Do seu putedo, as houris,
Quando dos lábios pintados
Os negros dentes cagados
Tu mostras quando sorris!

Por ti o Tasso trocara
A putíssima Leonor!...

Se n'um sonho de tesura
Sonhasse a tua figura
Fodendo como a vapor!...

[...]

N. T. (Anónimo, 1860, pp. 350-351)

Quanto aos paladinos do amor puro, dispostos a morrer pela amada, pelo menos nos seus versos, são ridiculizados por esse tema se ter tornado um tópico mais do que gasto, repetido *ad nauseam* pelos poetas românticos:

Pedido

Oh! nunca viste, donzela,
Uma estrela
Em céu sereno a brilhar?
É tua imagem radiosa,
Mais formosa
Do que a pérola do mar.

Nunca viste a veia pura,
Que murmura
Sobre o leito de verdores?
Assim se passa tua vida
Consumida
Entre os folguedos e amores.
[...]

Dá-me essas estrela brilhantes,
Que incessante
Vejo nos céus a luzir;
Eu quero, sim, não receio,
No meu seio
Seu fogo quero sentir.

Dá-me essa pura corrente
Docemente
Entre as flores a correr;
Quero fartar o meu peito,
Satisfeito,
O que m'importa morrer?

(Coelho, 1857, pp. 23-24)

O Pedido

Oh! nunca viste donzela
Um caralho
Entre as pernas a pular?
Não viste porra formosa
Mui lustrosa
Morrendo por s'espollar?

Nunca sentiste donzela
O caralho
Em teu cono, rijo entrar?
Nunca provaste delícias
As carícias
Que a foda nos faz gozar?

Dá-te à ventura, donzela,
Tão formosa,
Dá-te ao gozo do foder.
Vem comigo meu anjinho,
Teu coninho
Eu farei gozar prazer.

Dá-me o teu cono, donzela,
Meiga e linda,
Meu prazer, minha querida,
Que eu te darei meus colhões,
Meus tezões,
Te foderei toda a vida.

R. (Anónimo, 1860, pp. 382-383)

Porém, e sobretudo a partir da publicação de *Folhas Caídas*, escandaloso livro no qual Garrett confessa, de maneira velada, o seu caso amoroso com a Viscondessa da Luz, os seus epígonos ousam uma escrita mais sensual em que a amada também é convidada a gozar da vida, sem recalcar nem recear os seus impulsos amorosos. Aliás, as castas donzelas de outrora já não são assim tão inocentes, como aponta Camilo Castelo Branco também parodiado no *Almanak*:

36

A Maria
(Em 25 de março de 1796)

A quem dizes tu, donzela,
Os teus sonhos? É à estrela
Que eu, no céu, já namorei?
É escusado esse degredo
Em que tens o teu segredo
Para mim... que tudo sei.

Quando se é da tua idade
Nada vale a habilidade
Em fazer segredo o amor.
Se o mistério os lábios calam,
Fala a cor, os olhos falam,
Tudo vem da face à flor.

No disfarce caprichoso,
Com que o rosto desdenhoso
Do teu anjo tu desvias...
Nesse gesto frio e mudo,
Dizes mais... confessas tudo
Que, a falar nunca dirias.

Sei que tens loucos momentos,
Em que estudas fingimentos
De vaidosa afetação.
Olha, amiga, em anos verdes,
Fica mal... não ganhas, perdes
Mascarando o coração.

Sê mulher! Não te acobardes!
Essa luz, em que ardes,
Não esconde, a teu pesar...
Tudo em ti se denuncia...
Ou que finjas na alegria
Ou te escondas a chorar.

[...]

(Castelo Branco, 1911, pp. 52-53)⁶

Adivinhei

A quem dizes tu, donzela,
Os teus sonhos? É à estrela,
Que eu, no céu, já namorei?
É escusado esse segredo,
Queres foder, eu bem sei...

Quando se é da tua idade,
É vulgar a ansiedade
Que sentes no cono teu.
Se o mistério os lábios calam,
Não cala o amor meu.

No disfarce desdenhoso
Com que o rosto caprichoso
Tu de mim sempre desvias,
Dizes mais, confessas tudo,
Que a falar nunca dirias.

Sei que tens, louca, momentos,
Horas de muitos tormentos
Em que metes no coninho
Ansioso por foder
O teu mimoso dedinho!

Fode pois! Não te acobardes!
Esse fogo em que tu ardes
Eu o sinto, bem o sei,
Queres foder, bela virgem,
Não há dúvida, adivinhei.

R. (Anônimo, 1860, pp. 294-295)

⁶ Publicado pela primeira vez no jornal *A Aurora do Lima*, a 6 de dezembro de 1856, sob o pseudônimo de João Júnior.

O sentimentalismo romântico é, como se vê, radicalmente desmistificado na literatura obscena contemporânea. Deste modo, podemos considerar essas reescritas lúdicas como verdadeiras “paródias satíricas” (Sangsue, 2007, p. 245) nas quais os clichés do romantismo são “carnavalizados” com o intuito de ridicularizar escritores contemporâneos, como Jacinto

Augusto de Santana e Vasconcelos ou António Pereira da Cunha, colaborador da *Revista Universal Lisbonense* (1841-1853), fundada por António Feliciano de Castilho, a *bête noire* da geração do realismo emergente:

A minha viagem

Voga brilhante galera,
Ergue a proa sobre o mar,
Qu'eu quero na primavera
À minha terra chegar:

[...]

Porque me apraz ver soltadas
Estas velas aos tufões?
Ouvir silvar as rajadas
E roncarem os trovões?
Porque folgo em ver erguida
Minha galera, e sumida
Das vagas entre o fervor?

[...]

No fundo do horizonte
Vejo uns cerúleos listrões,

[...]

Ó Tejo! Ó veigas formosas!
Ó pátria! Ó meu Portugal!

(Vasconcelos, 1841, pp. 151-152)⁷

Viagem de um marítimo

Levanta-te ó meu caralho,
Ergue as ventas para o ar
Que tu vais bem depressa
A tua fodinha dar.
Levanta-te ó porra minha
Que vais em terra saltar.

Há muito que tu não provas
Da foda o belo prazer
Só a punheta te mitiga
A saudade do foder.
Porra minha ergue-te ufana
Que agora feliz vais ser.

[...]

Porque me apraz ver soltadas
Estas velas aos tufões?
Ouvir silvar este mar
Este mar em borbotões.
É que anseio saltar em terra
Pr'a despejar os colhões.

R. (Anônimo, 1860, pp. 216-217)

⁷ Revista Popular, nº 19, 1841, p. 151-152.

A minha lira

Se não fora o refrigério,
Que a minha lira me traz,
Quando das trevas no império,
Se tolda todo o hemisfério,
E me cerca de mistério
Essa tristeza tenaz...
Ai! de mim o que seria,
Se não fora a poesia,
Que me dá conforto e paz!

A tua cona

Se não fora o refrigério
Que a tua cona me traz
Quando sinto erguer-se a porra
Com tesão forte e tenaz...
Ai de mim o que seria
Se não fosse a tua cona
Que é meu prazer e alegria.

38

[...]

Bem hajas, ó poesia,
Que assim me rasgas o véu
Que a minh'alma enegrecia,
Teu brando fulgor me guia,
Como o astro que alumia
Ao navegante o escarcéu,
Bem hajas, ó minha lira,
Comigo canta e delira...
Subamos ambos ao céu!

[...]

A que asilo me transportas,
A que estranha região?...
Abres-me rúbidas portas,
E de estrelas semimortas
Só vejo o casto clarão!...

[...]

(Cunha, 1849, pp. 216-217)

Bem hajas ó bela cona
Que assim me mostras o céu
Como o astro que alumia
Ao navegante o escarcéu.
Bendita sejas, coninha,
Bela, papuda, mimosa,
Prazer da porra minha.

A que gostos me transportas,
A que estranha região?
Abres-me os céus do prazer,
Abates o meu tesão
Entre inefáveis carícias,
Tu és, ó bela coninha,
O meu prazer e delícias.

R. (Anónimo, 1860, p. 94)

8 “Os poetas de álbum”. Artigo publicado pela primeira vez n’ *A Semana: Jornal Literário*, vol. II, maio de 1851, nº 17, p. 198.

Deste modo, os parodistas lançam farpas a toda uma geração de escritores, tanto aos nacionalistas ingênuos quanto ao típico “Poeta de álbum”⁸ que “[...] à semelhança destes artistas fúnebres, que não sabem abrir letras senão no mármore dos túmulos, e fazer elogios a defuntos, [...] só sabe rimar em folhas encadernadas, e não faz senão exaltar perfeições, ainda que a dona do álbum seja uma fúria!” (Latino Coelho, 1919, p. 70). Face à idealização da mulher pelos autores românticos, os poetas do *Almanak Caralhal* louvam mulheres com “encantos” bem mais prosaicos e dadas aos prazeres terrenos:

A mulher

Mimosa c’roa de encantos
Te cinge a fronte, mulher!
Prendem-nos a alma teus prantos
Que meiga nos deixas ver,
És uma estrela radiante,
Uma pérola brilhante,
Um celestial descante
Que nos mitiga o sofrer.

N’um álbum

Mimosa c’roa de encantos
Tens entre pernas, mulher!
Fazes curtir tesões tantos
Quando meiga a deixas ver!...
É uma pérola radiante,
Uma florinha brilhante,
Que nos convida a foder.

Qu'importa no mundo a vida
 Quando é vivida sem ti?
 É qual florinha pendida
 Que o tufão matou assi!
 É como a triste saudade
 Que nos veda a f'lhidade.
 No verdor da mocidade
 Quando a vida nos sorri!

Tu és uma harpa divina
 Que os anjos vêm desferir,
 És quem meiga nos ensina
 A crer, amar e sentir!
 Falam d'amor teus olhares,
 [...]
 Teus inocentes folgares,
 Teu deslumbrante sorrir!
 [...]

Mulher tu és nesta vida
 A nossa esperança qu'rida,
 A florinha enriquecida
 Pelo Autor da criação!

(Rodrigues de Matos, 1860, pp. 18-19)

Que importa no mundo a vida
 Sem essa flor desfrutar,
 Flor entre pernas nascida
 P'ra nossa dor mitigar?
 Mulher! És minha ventura,
 Meu caralho com tesura
 Por ti sinto palpitar.

Tu és uma harpa divina
 Que os anjos vêm desferir,
 És quem meiga nos ensina
 A amar, foder e sentir.
 Quando os teus olhos eu fito
 Sinto o caralho afliito,
 Ansioso por se vir.

Mulher, flor enriquecida
 Pelo autor da criação,
 És meu prazer, minha vida,
 Ventura do coração!
 Eu morro por ti mulher,
 Levara a vida a foder
 Se me ajudasse o tesão!

R. (Anónimo, 1860, pp. 375-376)

Só que as “mimosas c’roas de encanto” das mulheres da vida têm muitas vezes espinhos que causam verdadeiros tormentos, já não da alma, mas do corpo. Os males do amor romântico, metamorfose da “coita” da lírica medieval, passam as ser outros na literatura fescenina. Pois, o amor carnal pode tornar-se, deveras, “fogo que arde” e “ferida que dói”. Por isso, a sífilis e os esquentamentos, como eram chamadas as doenças venéreas na época, são um dos grandes temas da poesia obscena do século XIX. Ainda que esses poemas sejam fruto da misoginia inerente à sociedade patriarcal – a mulher é, desde a Eva bíblica, culpada dos males do homem –, não deixam de ter uma dimensão profilática num tempo em que não se falava abertamente de doenças sexualmente transmissíveis, as quais eram, no entanto, um verdadeiro problema de saúde pública:

40

O que foste, e o que és agora

Eras a estrela brilhante
Dos meus dias venturosos!
Eras meiga donzela
Dos meus sonhos amorosos.

Eras a flor mais formosa
D'entre as mais formosas flores!
Eras a brisa fagueira,
Cofre de puros amores.

Eras a minha ventura,
Da minha vida eras alma!
O coração de meu peito!
Dos meus tormentos a palma!

E só és agora a estrela
Dos meus dias malfadados,
És donzela que só vejo
Em sonhos amargurados!
[...]
És génio malfazejo,
Génio mau do meu viver;
Demónio que me atormenta,
Mas que não posso esquecer!

(Costa, 1849, pp. 392-392)⁹

O que foste, e o que és agora

Eras a estrela brilhante
Dos meus dias de prazer!
Agora és puta safada,
Levas a vida a foder.

Eras a flor mais formosa
D'entre as mais formosas flores:
Agora és poço de galico,
Que causa tormentos e dores!

Eras a minha ventura,
Da minha vida eras vida!
Agora és um cagaçal
És uma mulher perdida.

Eras formosa estrela
Do meu viver malfadado;
Agora és couro imundo,
És um couro galicado.

És um génio malfazejo,
Génio mau do meu viver!
Demónio que me atormenta,
Que o tesão me fez perder.

R. (Anónimo, 1860, p. 90)

Conquanto obscenas, as paródias compiladas no almanaque revelam um certo virtuosismo a nível da composição, da métrica, e um requinte na construção oposta do sentido, além de revelar um conhecimento profundo e íntimo da produção poética contemporânea. Daí podermos inferir que esses versos foram compostos por escritores com verdadeiros dotes artísticos, uma nova geração de poetas que escrevia contra a *arrière garde* do romantismo, entre os quais Bulhão Pato:

⁹ Revista Popular, nº 49, 1849, p. 392-391

<p>Zila Romance</p> <p>[...]</p> <p>Não há palavras na terra Para poder expressar Este vago delirar, Este enleio que a alma encerra; Diz-se no lângido olhar, No convulso arfar do peito, Porque a voz não tem efeito Com que o possa revelar.</p> <p>[...]</p> <p>(Bulhão Pato, 1850, p. 5)</p>	<p>O gosto da foda</p> <p>Não há palavras na terra Para poder expressar O gosto que a foda encerra! Diz-se no lângido olhar, No convulso arfar do peito Porque a voz não tem efeito, Com que o possa revelar. [...]</p> <p>R. (Anónimo, 1860, pp. 47-48)</p>
--	--

Se os colaboradores do *Almanak Caralhal* eram poetas “sem bom senso nem bom gosto” por escreverem versos obscenos e por falarem de temas tabus, o certo é que, ao criticarem abertamente os clichés do romantismo e os seus cultores, também procuraram renovar a literatura portuguesa, através da sátira e do riso. Assim sendo, as composições que viemos a analisar serviram para ridicularizar, de maneira lúdica, mas não menos violenta no seu dizer, os muitos “Alencares” da literatura romântica, abrindo também caminho, sotto voce, como sói à literatura marginal, à “Questão coimbrã”.

Bibliografia

- Aboim, J. d'. (1854). *Os Meus Últimos Versos*. Lisboa: Typ. Lisbonense de Aguiar Vianna.
- Agamben, G. (2019). *Profanations*. Trad. Martin Rueff. Paris: Éditions Payot & Rivages.
- Amorim, F. G. de. (1858). *Cantos Matutinos*. Lisboa: Typographia Progresso.
- Anónimo. (1860). *Almanak Caralhal*. Paris: s. n.
- Anónimo. (s. d.). *Poesias Sem Decência*. Paris: Imprimerie de Moraux et fils.
- Anónimo. (1895). *Cancioneiro do Lupanar*. Paris: Typ. do Putedo.
- Bocage, M. (2017). *Poesias Eróticas, Burlescas e Satíricas*. Lisboa: IN-CM.
- Bulhão Pato, R. A. De. (1850). *Poesias*. Lisboa: Typographia da Revista Universal.
- Castelo Branco, C. (1911). *Folhetins de Camilo Castelo Branco Publicados na Aurora do Lima*. Viana do Castelo: Typ. Commercial.
- Coelho, J. R. (1857). *Prelúdios Poéticos*. Lisboa: Typ. do Progresso.
- Costa, J. V. B. da. (1848). "A minha vara de condão". *Revista Popular*, n. 28, pp. 222-223.
- "O que foste, e o que és agora". (1849). *Revista Popular*, nº 49, pp. 392-391.
- Cruz, E. da. (2018). "Palavras de luxúria e de deboche: homoerotismo no Almanak Caralhal". *Via Atlântica*, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 113-133. <<https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/118841>> (último acesso em 19/05/2024).
- Curopos, F. (2019a). *Versos Fanchonos, Prosa Fressureira*. Lisboa: Index.
- "Cruising dans la Lisbonne fin-de-siècle". *Crisol*, Université Paris Nanterre, n° 9, pp. 162-185. <<http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/106/97>> (último acesso em 19/05/2024).
- "A biblioteca (in)visível" (2023). *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, v. 34, n° 50, pp. 12-31. <<https://www.convergencialusiada.com.br/rcl/article/view/536>> (último acesso em 19/05/2024).
- Diniz, P. (1852). "Versos a um gato". *Revista popular*, vol. V, n.º 33, agosto de 1852, p. 271.
- Fernandes, M. P.; Sousa, R. (2023). "O cânone libertino setecentista, um produto do século XIX português?". *Via Atlântica*, São Paulo, n. 43, pp. 18-47. <<https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/197121>> (último acesso em 22/01/2024).
- Garrett, A. (1892). *Versos*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Genette, G. (1992). *Palimpsestes*. Paris: Éditions du Seuil.
- Guerra Junqueiro. (1882). *As Musas*. Porto: Typh.a de José F. Ferreira.
- Latino Coelho, J. M. (1919). *Typos Nacionaes*. Lisboa: Editôras Santos & Vieira.
- Machado Pais, J. (2008). *A Prostituição e a Lisboa Boémia do Século XIX a Inícios do Século XX*. Porto: Ambar.
- Palmeirim, L. A. (1854). *Poesias*. Lisboa: Editor A. J. F. Lopes.
- Pereira da Cunha, A. (1849). "A minha lira". *Revista Popular*, nº 27, pp. 216-217.
- Rodrigues de Matos, J. J. (1860). *A Mulher*. Coimbra: Imprensa Literária.
- Sangsue, D. (2007). *La Relation parodique*. Paris: José Corti.
- Santana e Vasconcelos, J. A. (1841). "A minha viagem". *Revista Popular*, nº 19, pp. 151-152.
- Santos, F. I. dos. (1841). *Da Prostituição na Cidade de Lisboa*. Lisboa: Typ. Lisbonense.
- Ventura, A. (2011). "Posfácio". In: Guerra Junqueiro. *Torre de Babel ou a Porra do Soriano*. Lisboa: Tinta da China, pp. 205-213.

O baú do Mário: Literatura pornográfica e mercado livreiro no Brasil no final do século XIX

Leonardo Mendes

Universidade do Estado do Rio de Janeiro
• leonardomendes@utexas.edu
ORCID 0000-0002-5295-3343

DOI

<https://doi.org/10.34913/journals/lingua-lugar.2024.e1902>

Nesse estudo, tomamos a coleção de livros do estudante Mário no romance naturalista *O aborto* (1893), de Figueiredo Pimentel (1869-1914), como representativa de um novo mercado de literatura popular e pornográfica no Brasil no final do século XIX. A coleção se insere no contexto de expansão da atividade editorial que ocorre a partir de 1870. Tendo como foco a materialidade dos impressos, sua circulação e recepção no Brasil, vamos estudar os livros da coleção do estudante como literatura pornográfica e especular por que eram atraentes naquela sociedade. O estudo revela um dinâmico mercado livreiro no fim do século XIX que foi negligenciado pela historiografia tradicional.

Palavras-chave: pornografia; história do livro e da leitura; naturalismo; século XIX.



*Dans cet article, qui a pour support le roman naturaliste *O aborto* (1893) de Figueiredo Pimentel (1869-1914), nous abordons les livres que Mário, étudiant de 23 ans, conserve, et les envisageons comme représentatifs d'un nouveau marché de la littérature populaire et licencieuse au Brésil à la fin du 19^e siècle. Ces livres s'inscrivent dans le contexte de l'expansion de l'activité éditoriale qui a débuté en 1870. En nous concentrant sur la matérialité des imprimés, leur circulation et leur réception au Brésil, nous considérons les livres conservés par l'étudiant comme de la littérature licencieuse et nous émettons des hypothèses sur les raisons de leur attrait dans cette société. L'étude révèle l'existence d'un marché du livre florissant dans le Brésil de la fin du XIX^e siècle, négligé par l'historiographie traditionnelle.*

46

Mots-clés : pornographie ; histoire du livre et de la lecture ; naturalisme ; 19^e siècle.

No romance naturalista brasileiro *O aborto* (1893), de Figueiredo Pimentel, o estudante de Farmácia, Mário, de 23 anos, guarda uma coleção de livros pornográficos num baú na casa dos tios, em Niterói (RJ). Os livros eram posses secretas, para serem lidos em segredo. Tanto ele quanto a prima Maricota, que dele engravidou aos 17 anos, interagem com os livros. Sete volumes são nomeados, todos impressos na segunda metade do século XIX. Quatro eram romances naturalistas: *Naná* (1880), de Émile Zola; *A carne* (1888), de Júlio Ribeiro; *O homem* (1887), de Aluísio Azevedo; e *O crime do padre Amaro* (1875), de Eça de Queirós. O estudante também tinha um exemplar de *Esposa e virgem*, tradução do “romance de sensação” *Mademoiselle Giroud, ma femme* (1870), do escritor francês Adolphe Belot. Por fim, Mário possuía dois best-sellers da literatura pornográfica do fim do século no Brasil e em Portugal: *Os serões do convento*, do pseudônimo M. L., atribuído ao escritor português Antônio Feliciano de Castilho, e publicado na década de 1860, em Lisboa (Curopos, 2020); e *Volúpias: 14 contos galantes*, de Rabelais, pseudônimo do escritor português Alfredo Gallis, publicado no Porto, em 1886 (Curopos, 2022).

A coleção do estudante podia ser adquirida com facilidade nas livrarias das principais cidades brasileiras. Ela se insere no contexto de expansão da atividade editorial que ocorre a partir de 1870. Surgem novos periódicos, tipografias e livrarias, especialmente no Rio de Janeiro e em São Paulo (Barbosa, 2010; Deaecto, 2011). A expansão do mercado livreiro criou nichos editoriais especializados, todos com sucesso de público, como o “romance de sensação” (El Far, 2004), a “literatura para crianças” (Leão, 2013) e os “livros para homens”, como chamavam a literatura

erótica e pornográfica (Mendes, 2016). Pedro Quaresma, proprietário da Livraria do Povo, no Rio de Janeiro, destacava-se no novo mercado. Ele foi um dinâmico comerciante de impressos eróticos na capital, com oferta variada de títulos a preços populares. Atuava como distribuidor de material pornográfico para os livreiros de outros estados. Quaresma foi o editor de *O aborto*, comercializado pela Livraria do Povo na faixa de literatura popular e licenciosa. Ele tinha consciência de seu papel no novo mercado livreiro e usava os jornais para ironizar o elitismo de outras livrarias.

Partindo do pressuposto de que a coleção do Mário era comum a outros leitores do período (e, portanto, representativa de gostos e práticas de leitura), propomos ler os livros tal como são lidos em *O aborto* – como literatura pornográfica. Ao ler esses romances e contos, Maricota se transforma: “Devorou-os sofregamente, às ocultas da mãe, aprendendo neles coisas completamente ignoradas, e reparando em vários episódios que não comprehendia bem, mas onde pressentia grandes imoralidades”. Não tinha interesse pela ciência e “apreciava-os somente pelo lado da bandalheira” (Pimentel, 2015, p. 72). A leitura pornográfica embaralha noções de escola literária, gênero, nacionalidade e autoria, tradicionalmente adotadas pela historiografia. O estudo da circulação de literatura pornográfica revela um século XIX brasileiro alternativo, menos austero e controlador do que aparece na historiografia, com milhares de leitores ávidos por livros e leitura. Tendo como foco a materialidade dos impressos do baú em *O aborto*, sua recepção e circulação no Brasil, vamos especular por que os livros eram licenciosos e atraentes naquela sociedade.

Naná, de Émile Zola

Naná foi o romance mais popular de Zola no Brasil (Mendes, 2018). Numa crônica de 1905, João do Rio incluiu o livro entre os dez mais requisitados na Biblioteca Nacional (Rio, 1905, p. 1). Centrado na trajetória de uma célebre prostituta parisiense, *Naná* era promessa de conteúdo picante e chamariz de venda de outras obras de Zola. A primeira edição francesa apareceu em fevereiro de 1880 e se esgotou rapidamente, com inúmeras reimpressões posteriores. Três meses depois, 5 mil exemplares da edição brasileira já estavam à venda nas livrarias. A publicação era iniciativa dos livreiros-editores Félix Ferreira & Co., do Rio de Janeiro. O risco de escândalo pode ser medido pela decisão do tradutor de adotar um pseudônimo, “Basilio de Brito”, para se proteger, como faziam os autores pornográficos. A *Naná* brasileira custava 3 mil-réis, o preço médio de um

impresso de 300 páginas e equivalente ao que um trabalhador especializado (como um ferreiro) recebia por um dia de trabalho.

O potencial do romance de Zola para o consumo pornográfico pode ser mais bem compreendido quando se considera a reação de escritores católicos, como o Visconde de Taunay. Escrevendo com o pseudônimo Sylvio Dinarte, Taunay reduz *Naná* a uma “rasteira odisseia” que nada de bom instruía ao leitor (1883, p. 5). Confessa ter experimentado sentimentos de prazer e culpa ao devorar “de uma assentada aquelas 524 páginas”. Taunay sabia do risco de fazer propaganda do livro ao denunciar e descrever suas obscenidades, aumentando inadvertidamente as vendas. As censuras às obscenidades da ficção naturalista, tão comuns no período, funcionavam como confissão da leitura licenciosa do livro pelo crítico e convite ao leitor para fazer o mesmo. Ao descrever *Naná* como uma “orgia sem termo, com episódios repetidos”, o crítico arremata uma boa definição de obra pornográfica, escrita e publicada para entreter e aferir lucro:

Naná nada mais é que um desfilar de amores rasteiros, fedendo à vinhaça, cheios de eructações de estômagos empanturrados, e tescalando repugnante lascívia; amores de toda casta, sem escolha de idade e de sexos; amores que vão da aberração lesbiana às últimas torpezas do bestialismo; uma orgia sem termo, com episódios repetidos; uma bacanal infrene que para o pensador calmo e imparcial representa, antes do mais, a exploração impávida do conjunto de todas as misérias do corpo social, como meio de ganhar dinheiro, muito dinheiro (Dinarte, 1883, p. 6).

No final do romance, Naná morre de modo apavorante, de varíola, mas em *O aborto*, Maricota não se detém no desenlace trágico e privilegia a “bandalheira” do livro, as festas, os passeios e a vida glamorosa da cortesã. Depois de dormir com Mário e aceitar a proteção do dr. Leopoldo Pinheiro – advogado que lhe monta um chalé em troca de favores sexuais –, Maricota imagina tornar-se “uma prostituta famosa como Naná” e viver num palácio em Botafogo, “amante dos príncipes, requestada pelos ministros” (Pimentel, 2015, p. 124). Para ela, a morte da cortesã no desfecho era menos impactante do que seu poder de sedução e atração, sua celebridade e aventuras libertinas. Ao conceber a prostituição como um modo de vida válido após a leitura de *Naná*, Maricota confirma a acusação dos católicos e conservadores (mas negada pelos escritores naturalistas), de que o naturalismo ensinava e incentivava comportamentos “imorais” nos leitores.

Como Naná, *A carne* põe uma mulher no centro de uma narrativa erótica. A presença do romance de Júlio Ribeiro no baú do Mário confirma o padrão de consumo pornográfico do livro, detectável em outros documentos do período. *A carne* foi um best-seller erótico, com várias reedições até meados do século XX. Tal sucesso oferece contraponto à historiografia tradicional, que vê o romance como obra fracassada (Mendes, 2014). Para o leitor jovem, entretanto, *A carne* era um livro contra a moral e a religião. No mesmo espírito, o escritor Cláudio de Souza narrou a descoberta e leitura do romance como o ponto alto de suas férias escolares em 1888 (Bulhões, 2002). O livro devia ser guardado e lido em segredo, pois ser flagrado em sua posse era prova de falta de caráter. A popularidade imediata do romance pode ser medida por sua aparição como carro alegórico no carnaval paulista de 1890, representado como um açougue, em referência à sua carnalidade e ao escândalo que causou (Mendes, 2019). No final do século, *A carne* foi um livro da moda.

O livro foi publicado pela Livraria Teixeira, de São Paulo, o mesmo editor de outro best-seller do baú do Mário: *Volúpias: 14 contos galantes*. Os irmãos e livreiros portugueses Antônio Maria e José Joaquim Teixeira abriram a Livraria Teixeira em 1878. Vendiam todo tipo de material impresso: manuais práticos, papelaria, livros escolares, ficção estrangeira, literatura jurídica e “livros para homens” (Pina, 2015). No final da década de 1880, os irmãos começam a se aventurar no mercado editorial, publicando *A carne* e outros sucessos, como, no mesmo ano, *Poesias*, o livro de estreia de Olavo Bilac. Pela audácia de publicar obras naturalistas, os irmãos Teixeira eram considerados heróis pelos estudantes da Faculdade de Direito de São Paulo (Broca, 1991). *A carne* custava 3 mil-reis e trazia um glossário e outros estudos técnicos e científicos, que podiam ser ignorados durante a leitura. Respondendo ao sucesso do livro, a Livraria Teixeira fez uma segunda edição em 1896.

Em *O aborto*, *A carne* aparece no capítulo V, quando Mário nota que Maricota o deseja. O rapaz não queria ser desleal com os tios que lhe davam casa e comida, dormindo com a filha deles. Ao mesmo tempo, sentia que não poderia resistir por muito tempo à ronda da prima. Resolveu ler algo para se distrair:

Deitado, tomou ao acaso o primeiro livro que encontrou – *A carne*, [...]. Prenderam-lhe fortemente a atenção aquelas páginas escritas no mais correto vernáculo, mas de estilo pesado. O autor, notável filólogo, revelava uma erudição assombrosa, variadíssima, em todos os ramos dos conhe-

cimentos humanos [...]. A carne, por mais arte que tivesse, excitava-lhe o organismo, despertando-lhe a sensualidade, aculeando-lhe os desejos (Pimentel, 2015, p. 65).

Como ocorria com Maricota, Mário é fisgado pela “bandalheira” do livro. Ao contrário de aborrecê-lo com seu científicismo, *A carne* lhe dava ganas de sexo. No romance naturalista *O urso* (1901), de Antônio de Oliveira, o protagonista Fidêncio é impactado de modo semelhante pelo livro de Júlio Ribeiro. A “descrição da loucura torpíssima de Lenita, a mulher feita cadela”, o deixou trêmulo por vários dias (Oliveira, 1976, p. 101). Chocado com a desenvoltura de Lenita, José Veríssimo acusou-a de ser uma “meretriz” (1894, p. 20). Desse ponto de vista, *A carne* era, como *Naná*, uma “história de prostituta”. Em *O aborto*, *A carne* não é um “estudo de caso” de histeria feminina, mas um livro libertino que atrai o leitor jovem. Ao mesmo tempo desorientado e revigorado pela leitura, Mário não resiste à entrada de Maricota no quarto e passam a primeira noite juntos. Como ocorre no romance de Júlio Ribeiro, a mulher tem a iniciativa de ir ao quarto do homem para o primeiro sexo. Tal comportamento libertário e antipatriarcal estava no cerne da acusação de “meretrício” e do caráter licencioso das obras.

***O homem*, de Aluísio Azevedo**

O estranho aparecimento de *O homem* no baú do Mário nos convida a considerar seu apelo como livro obsceno naquela sociedade. No prefácio d'*O aborto*, Figueiredo Pimentel reconhece que escritores naturalistas como ele, Zola e Aluísio Azevedo eram considerados “pornográficos” por muita gente (Pimentel, 2015, p. 21). Como *A carne*, *O homem* aborda o tema da sexualidade e imaginação reprimidas da mulher, a chamada “histeria”. O problema da protagonista Magdá era a interdição sexual. Como explicou Júlio Ribeiro, a histeria era sintoma de “uma castidade impossível” (Ribeiro, 2002, p. 110). O romance fala sobre o sexo por meio de sua ausência devastadora, valendo-se de circunlóquios para tratar do assunto de forma séria, sendo o mais óbvio o conselho do Dr. Lobão ao pai de Magdá: “casar a rapariga o quanto antes”. E depois: “Casamento é um modo de dizer, eu faço questão é do coito! Ela precisa de homem!” (Azevedo, 1989, p. 43). O médico prescreve o sexo – não o casamento – como curativo da histeria e caminho da saúde corporal e mental.

O homem foi um sucesso surpreendente de público. Publicado pela Tipografia de Adolfo de Castro e Silva & Cia., no Rio de Janeiro, em outubro de 1887, e vendido a 3 mil-réis, o romance atraiu 6 mil compradores em três meses. Esses leitores, evidentemente, não incluíam somente letRADOS

interessados na seriedade científica do naturalismo. Periódicos conservadores acusaram o livro de obsceno. Aluísio Azevedo e seus apoiadores negaram a intenção pornográfica, mas se aproveitaram do mal-entendido para atrair público e incrementar as vendas (Garcia-Camello, 2018). Para J. Rodrigues Guião, confirmando a prevalência da leitura pornográfica de obras realistas-naturalistas no século XIX, o sexo era a razão da procura do livro: “o Zé Povinho pouco se importa com a elevada intuição científica da escola realista, nem quer saber quais os métodos usados por ela, o que ele quer é imoralidade” (Guião, 1887, p. 3).

O sucesso animou Artur Azevedo a montar a revista *O homem* no início de 1888, aproveitando partes da história de Magdá como fio condutor do espetáculo (Faria, 2017). Como ocorria na França na transposição dos romances naturalistas para o palco, como *Naná*, de Zola, as partes picantes foram cortadas (Faria, 2001). Os sonhos voluptuosos de Magdá foram suprimidos, mas o fato de os protagonistas “percorr[ere]m toda a cidade do Rio de Janeiro à procura de um homem que cur[asse] os histerismos de Magdá” mantinha o sexo como fio condutor do espetáculo (Teatros e..., 1888, p. 2). O apelo vinha da sensualidade implícita dos chamados “estudos de histeria”. Aos olhos do público leitor, “moças histéricas” como Magdá remetiam ao personagem da mulher com ganas de sexo, conhecida na literatura licenciosa desde o século XVII (Peakman, 2003). Era compreensível que, numa sociedade pobre de representações de nudez e sexo, livros sobre sua falta fossem apropriados como literatura licenciosa.

O crime do padre Amaro, de Eça de Queirós

O crime do padre Amaro era o livro naturalista mais antigo do baú. Num país católico e patriarcal, o ataque à Igreja na figura do padre criminoso era fonte segura de escândalo e boas vendas. Numa reação comum no Brasil e em Portugal, o folhetinista do *Diário de Belém* defendeu a impugnação do livro, pois atacava a Igreja e “espalha[va] na sociedade a leitura perniciosa de maus costumes, de vícios nauseativos, de ideias em antagonismo com a moral” (D’Altemira, 1883, p. 2). Em 1900, quando Eça de Queirós morreu, Artur Azevedo elogiou o escritor, mas assinalou que *O crime do padre Amaro* não era leitura para senhoras (*Elói, o herói*, 1900, p. 94). Para Constantino Paleólogo, o sucesso do livro deveu-se ao interesse do “Zé Povinho”. O leitor comum dava pouca importância às críticas sociais e focava no “amor de Amaro por Amélia, a consequente violação, a gravidez inesperada e o parto clandestino” (Paleólogo, 1945, p. 22).

52

O sexo em *O crime do padre Amaro* tinha na moldura religiosa um componente habitual da ficção naturalista e da pornografia: o anticlericalismo. Ele expressava o horror às igrejas e à religião, que era sentimento disseminado em toda a sociedade no segundo oitocentos. O “padre sem fé” foi um personagem central do naturalismo e da pornografia. Além de Eça de Queirós, Zola descreveu o tipo em *O crime do padre Mouret* (1875). Em *O mulato* (1881), Aluísio Azevedo deu vida ao cônego Diogo, corrupto, assassino e sexualmente ativo. A figura do “padre dissoluto” vinha dos *fabliaux* medievais e animara a pena dos escritores renascentistas e libertinos, dando origem a uma popular tradição de “pornografia anticlerical” (Ladenson, 2016). Mesmo que os escritores tratassesem o tema com seriedade, a presença de *O crime do padre Amaro* no baú do Mário sugere que o estudante não o via como romance científico e moralizador, como descreve a historiografia, mas como “pornografia anticlerical”.

Como *Naná*, o romance de Eça de Queirós percorreu a trajetória de outras obras naturalistas bem-sucedidas: estreou em folhetim, virou livro de escândalo e chegou aos palcos. O livro era vendido em livrarias de todo o Brasil por 2 ou 3 mil-réis. Em 1890, foi adaptado para o teatro e encenado no Rio de Janeiro. No palco, Amaro morria com um tiro pelas costas disparado por João Eduardo, inimigo dos padres e rival do protagonista no amor por Amélia. A morte punia os crimes do padre, mas não melhorava a imagem da Igreja e nem apagava o sexo clandestino. Assinada pelas “Famílias Honestas”, uma nota de repúdio à encenação da peça foi publicada na *Gazeta de Notícias* no dia 21 abril de 1890. A nota associava a obra ao ateísmo, ao obsceno e ao fora-da-lei, e tratava o naturalismo como um caso de polícia. No imaginário de leitura do fim do século XIX, *O crime do padre Amaro* era uma obra do baú.

***Esposa e virgem*, de Adolphe Belot**

Esposa e virgem conta a história de um casamento fracassado porque a esposa era lésbica. A tradução brasileira foi realizada e editada (não aparece o nome do tradutor) pela *Gazeta de Notícias*, em 1878. Era uma versão da 40^a edição francesa de *Mademoiselle Giraud, ma femme*, vendida em 15 cadernetas a 40 réis, totalizando um volume de 224 páginas a 600 réis, com preço aumentado para mil-réis quando concluída – um livro barato. Na divulgação, usavam o truque de negar a imoralidade da obra para chamar a atenção sobre o conteúdo licencioso e incitar o leitor a comprá-la: “A tese sustentada, apesar de escabrosa, foi tratada com tal cuidado, que pode ser lida por qualquer pessoa, sem ter de arrepender-se com cenas escandalosas” (*O Repórter*, 7 jan. 1879, p. 4). Visando a

público mais refinado, a Livraria Garnier, no Rio de Janeiro, e a Livraria A. L. Garraux, em São Paulo, vendiam o original francês por 2.500 réis.

Adolphe Belot foi teatrólogo e romancista de sucesso. Natural do Caribe francês, alcançou notoriedade em Paris escrevendo para o palco (Glaeser, 1878). Marcas teatrais são perceptíveis em *Esposa e virgem* e nos outros romances que escreveu, com títulos como *Mulher de fogo* (1872), *Mulher de gelo* (1879), *O parricida* (1873), *As duas mulheres* (1874), *O drama da rua da Paz* (1867), *500 mulheres para um homem* (1885) e *Louca de amor* (1885), todos disponíveis no Brasil. Esses livros pertenciam a uma vertente de literatura popular, mais maliciosa do que sexualmente explícita, chamada “romance de sensação” (El Far, 2004). Não era uma categoria inequívoca. Alguns romances naturalistas, como *O primo Basílio* (1878), às vezes eram anunciados como “romance de sensação”. Qualquer acontecimento considerado impressionante, capaz de romper o ordenamento cotidiano, podia ser assunto de um “romance de sensação”: suicídios, processos, raptos, acidentes ou amores proibidos.

Embora não haja cenas de sexo em *Esposa e virgem*, o tema audacioso da esposa lésbica era suficientemente picante e escandaloso. O título brasileiro explicava melhor o drama, mas todos entenderam do que se tratava. Segundo o jurista Francisco José Viveiros de Castro, o sucesso espantoso do livro de Belot deu origem a “uma aluvião de romances e contos sobre as lésbicas” (Castro, 1943, p. 201). Para ele, compartilhando uma opinião comum na época, a “literatura moderna” – e citava especificamente *Naná* e *Esposa e virgem* – era uma das causas do avanço do “tribadismo”, como preferia chamar o lesbianismo, e de outras “aberrações do instinto sexual” (Castro, 1943, p. 201). No segundo oitocentos, qualquer impresso sobre sujeitos que amavam pessoas do mesmo sexo pertencia ao discurso pornográfico e clandestino. Por isso, em *O aborto*, o lugar de *Esposa e virgem* era o baú de livros licenciosos.

Os serões do convento, de M. L.

Os serões do convento era o livro mais famoso do baú do Mário. A primeira e mais conhecida edição, em três volumes de bolso, foi impressa na falsa Tipografia do Bairro Alto, em Lisboa, sem endereço ou data, mas fora do prelo por volta de 1860. Nessa época, Portugal estava extinguindo ordens religiosas, fechando conventos e vendendo propriedades da igreja, sob uma série de reformas destinadas a enfraquecer o poder do clero (El Far, 2004). Os serões falavam com nostalgia dos dias de glória da vida conventual, quando a imagem da freira enclausurada era um potente

54

fetiche sexual. Como ocorria com as obras licenciosas da época, o autor escondia sua identidade sob um pseudônimo. Desde o início o livro foi conhecido pelo título, com a autoria descartada em anúncios de livrarias e comentários na imprensa. Apesar do autor misterioso, as últimas páginas do terceiro volume listavam os locais onde a obra podia ser comprada em Lisboa, no Porto e em Coimbra, bem como nas principais livrarias do Rio de Janeiro.

O livro pertencia ao imaginário humanista clássico. O estilo era galante e erudito, sem linguagem chula. Para descrever o pênis, usava expressões como “o menino Jesus de presépio” ou “o roliço lenho da vida do paraíso” (M. L., s/d, p. 73). O materialismo obsceno do livro era inspirado nas obras de Rabelais e Boccaccio, repetindo a estrutura básica do *Decameron*: a “narrativa moldura”, na qual um grupo de amigos conversa sobre temas picantes. Os “serões” estavam ligados ao prazer da troca e do convívio, quando, ao entardecer, com o estômago satisfeito e as tarefas cumpridas, era chegada a hora da diversão. Uma dezena de freiras se alternam na contação de elaboradas histórias licenciosas. O livro recapitula enredos inteiros do *Decameron*, como a história do jardineiro (falsamente) mudo e ideal para os planos das freiras de fazer sexo em segredo. Ao final dos relatos, as religiosas se dirigem para as celas em grupos de duas, três ou quatro, para pôr em prática o que foi narrado.

Volúpias: 14 contos galantes, de Rabelais

Ao lado de *Os serões do convento*, *Volúpias: 14 contos galantes*, de Rabelais, era um dos títulos mais populares de literatura licenciosa. Na primeira edição, de 1886, não há nome de editor, mas aparece o nome do tipógrafo na contracapa. A partir da segunda edição, de 1893, Rabelais e os Irmãos Teixeira, de São Paulo, aparecem na folha de rosto. Em pouco tempo Rabelais ganhou fama no Brasil e em Portugal (Moreira, 2017). Ao lado de Arsénio de Chatenay, pseudônimo do escritor português Antonio da Cunha Lemos de Azevedo Castelo Branco (Curopos, 2020), Rabelais oferecia uma alternativa pouco conhecida ao domínio da França no mercado de literatura licenciosa no século XIX (Santana, 2004). Era tão famoso que os livreiros anunciam suas obras separadamente sob o título “Obras de Rabelais”. Todos sabiam que não se referia ao autor de *Gargantua*, mas a associação com a “carnalidade triunfante” do escritor renascentista francês era óbvia. Continuamente disponível nas livrarias da capital e dos estados até o começo do século XX, *Volúpias* custava entre 2 e 5 mil-réis.

Como Rabelais, Gallis publicou vários volumes de contos pornográficos, como *Afrodisíacos*, *Diabrumas do Cupido*, *Lascivas*, *Libertinas*, *Lúbricas*, *Luxúrias para a Rir*, *Noites de Vênus*, *Cocotes e Conselheiros*, *Os crimes do amor* e *Volúpias: 14 contos galantes*, seu livro de estreia e obra mais conhecida. Gallis publicava ficção naturalista com o próprio nome. Seu projeto mais ambicioso foi o ciclo de doze romances chamado “Tuberculose Social”, com títulos como *Mulheres perdidas* (1901) e *A taberna* (1903). Gallis escreveu outros romances naturalistas de crítica de costumes, como *O marido virgem: patologia do amor* (1900), *Mártires da virgindade: romance patológico* (1900), e *O sr. Ganimedes: psicologia de um efebo* (1906), nos quais flertava abertamente com a pornografia. Escreveu ainda fantasias sobre os excessos sexuais dos antigos, em *O sensualismo na antiga Grécia* (1894) e o popular *A amante de Jesus* (1893).

Confiante de que seu pseudônimo sinalizava a descrição de atividade sexual, Gallis testava modos de contar histórias com o objetivo assumido de ativar a mente e o corpo do leitor. No prefácio de *Volúpias*, ao contrário dos escritores naturalistas, admitia que os contos eram literatura pornográfica: “Não escrevemos para os eruditos nem para os moralistas; trabalhamos para os despreocupados e para os amantes de picantes menus literários” (Rabelais, 1893, p. 6). O livro prometia reconectar o leitor com seu corpo e promover o bem-estar físico e mental através do riso. Para usufruir de tudo que o livro tinha a oferecer, o autor convidava o leitor a “[p]ôr de parte a crítica e a austeridade como coisas feias que para aqui não servem. Acender um charuto de puro tabaco havano e beber um cálice de curaçau. Estar só em casa. Conservar o chambre largo para o que der e vier” (Rabelais, 1893, p. 9). A leitura licenciosa era uma aventura galhofeira, opulenta e privada. O álcool e o tabaco eram coadjuvantes do prazer solitário da leitura e da masturbação.

Em *Volúpias*, Rabelais explora várias combinações sexuais. Há as freiras lésbicas em “Luiza”, certamente inspiradas por *Os serões do convento* e nos escritos de Arsénio de Chatenay. Em “Noite de Núpcias”, descreve o primeiro sexo de um casal, explicando como e o que fazer na noite de núpcias, incluindo a importância das preliminares com o sexo oral. Marcas libertinas aparecem na palavra “galante” no subtítulo e no voyeurismo de “Em flagrante”, que repete uma configuração libertina clássica: pelo buraco da fechadura, um jovem observa duas moças se beijando, até que invade o quarto e fazem um *ménage à trois*. Alguns contos têm a Lisboa contemporânea como cenário, mas a atividade sexual é sempre descrita em estilo galante e erudito, com ecos de parnasianismo. Como no romance libertino, nada é forçado. Não há culpa e todos obtêm satisfação.

56

Considerações finais

Os livros do baú do Mário e mais *O aborto* foram empreendimentos editoriais bem-sucedidos de escritores e editores luso-brasileiros do fim do século XIX. Não foram os únicos e nem os mais conhecidos, se considerarmos o sucesso de “romances de sensação” como *Elzira, a morta virgem* (1883), do escritor Pedro Ribeiro Viana, também editado por Pedro Quaresma (El Far, 2004). Esses livros foram best-sellers, com vendas de milhares de exemplares em curto tempo. Os 6 mil exemplares de *O aborto* vendidos em 1893, conquanto um sucesso inegável, são números modestos quando comparados com outros livros da coleção do estudante. As obras do baú tiveram várias reimpressões, algumas clandestinas, na língua original e em tradução, no Brasil e na Europa, permanecendo nas livrarias até o começo do século XX. Alguns livros migraram para o palco e um foi tema de carro alegórico em desfile de carnaval. Seus autores eram da elite letrada, mas os livros circularam aos milhares à margem de suas tribos, academias, periódicos e protocolos de leitura.

O caso dos romances *A carne* e *O homem* são emblemáticos. Escritores influentes como Machado de Assis e José Veríssimo desgostaram dos livros, considerados obscenos e sem “cor local”. Até Artur Azevedo, que apoiava incansavelmente o irmão Aluísio, julgava *O homem* obra inferior a *O mulato* e *Casa de Pensão* (1884). Porque foram rejeitados pelos escritores dominantes do seu tempo, *A carne* e *O homem* passaram para a história da literatura como obras fracassadas (Bosi, 1972; Pereira, 1988). Contudo, o baú do Mário e os periódicos oitocentistas revelam que os livros agradavam a milhares de leitores, que os liam preferencialmente como literatura pornográfica. Esse público amplo era culturalmente referenciado e suas práticas de leitura tão legítimas quanto as da elite letrada (Chartier, 1988). Nesse contexto, *A carne* e *O homem* são mais bem compreendidos não como “estudos de caso” de histeria feminina – como quer a historiografia tradicional –, mas como impressos eróticos populares da expansão editorial pós-1870 (Mendes, 2020).

O quadro de um mercado livreiro dinâmico contrasta com o cenário sombrio projetado pelos escritores dominantes do fim do século, que reclamavam com frequência das vendas fracas de livros e da falta de interesse pelas obras (Guimarães, 2004). A conhecida declaração de Valentim Magalhães de que alguns escritores ganhavam o suficiente para comprar pão, “mas não manteiga” (Magalhães, 1896, p. 24), entrou para a história da literatura brasileira como prova do estado de “acústica

reduzida” (Sodré, 1964, p. 360) de livros e leitura no Brasil no século XIX. Um próspero mercado de literatura popular e licenciosa foi ignorado porque as obras escapavam das definições nacionalistas de subjetividade, assim como das concepções clássicas de literatura como arte austera e edificante. O estudo da circulação de literatura pornográfica nos convida a pôr sob suspeição a hipótese canônica da “acústica reduzida” e a nos perguntar se ela não estaria calcada numa concepção estreita e elitista de cultura literária.

Bibliografia

- Abreu, M. (2008). “Sob o olhar de Priapo: narrativas e imagens em romances licenciosos setecentistas”. In: Ramos, A. (et al.). *Imagens na história*, São Paulo: Hucitec, pp. 344-373.
- Azevedo, A. (1989). *O homem*. São Paulo: Martins [1887].
- Barbosa, M. (2010). *História cultural da imprensa: Brasil, 1800-1900*. Rio de Janeiro: Mauad X.
- Bosi, A. (1972). *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix.
- Broca, B. (1991). *Naturalistas, parnasianos e decadistas. Vida literária do realismo ao pré-modernismo*. Campinas: Ed. Unicamp.
- Bulhões, M. (2002). “Leituras de um livro obsceno”. In: Ribeiro, J. A carne. São Paulo: Ateliê Editorial, pp. 9-59.
- Castro, Francisco José Viveiros de (1943). *Atentados ao pudor: estudos sobre as aberrações do instinto sexual*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Freitas Bastos [1893].
- Chartier, R. (1988). *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Curopos, F. (2020). “Arsénio de Chatenay e seus mistérios”. In: Chatenay, A. *Os Mistérios do Asfondelo*. Lisboa: Index, pp. V-XXX
- (2022). “O Sr. Ganimedes ou a Lisboa das ruas de trás”. In: Gallis, A. *O sr. Ganimedes. Psicologia de uma efebo*. Lisboa: Index, pp. 1-43.
- D'Altemira. Folhetim. “Resposta ao Sr. Padre Ulysses de Albuquerque, redator do ‘Zuavo’”. *Diário de Belém*. Pará, 15 jul.1883, p. 2. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>. Acesso 13 ago. 2018.
- Deaecto, M. M. (2011). *O império dos livros: instituições e práticas de leitura na São Paulo oitocentista*. São Paulo: EDUSP, 2011.
- Dinarte, S. (1883). “*Nana*, por Emilio Zola”. In: *Estudos críticos*. Vol. II: Literatura e Filologia. Rio de Janeiro: Typ. Leuzinger & Filhos, pp. 3-20.
- Elói, o herói [pseud. Artur Azevedo]. “Croniqueta”. *A Estação*. Rio de Janeiro, ano XXIX, n. 16, 31 ago. 1900, p. 94. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>. Acesso 28 set. 2019.
- El Far, A. (2004). *Páginas de sensação: Literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Cia. das Letras.
- Faria, J. R. (2017). “Artur Azevedo e a revista do anno: *O homem*”. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 26, n. 2, pp. 229-251.
- (2001). *Ideias teatrais. O século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva.
- Faro, A. (1977). *Eça e o Brasil*. São Paulo: Editora Nacional/EDUSP.

- Garcia-Camello, C. (2018). *A filha do conselheiro: cientificismo, licenciosidade e promoção publicitária em O homem, de Aluísio Azevedo*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira), UERJ.
- Guião, J. R. "Letras – O Homem". *O Paiz*, Rio de Janeiro, 4 dez. 1887, p. 3. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>. Acesso 12 mar. 2018.
- Guimarães, H. (2004). *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: EDUSP.
- Glaeser, E. (1878). *Biographie nationale des contemporains: rédigée par une Société de gens de lettres sous la direction de M. Ernest Glaeser*. Paris: Glaeser et Cie.
- Ladenson, E. (2016). "Literature and sex". In: Lyons, J. D. *The Cambridge Companion to French Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 222-240.
- Leão, A. B. (2013). *Brasil em imaginação: livros, impressos e leituras infantis (1890-1915)*. Fortaleza: INESP/UFC.
- M. L. (s.d.). *Os serões do convento*. 3 vols. Lisboa: Typographia do Bairro Alto.
- Magalhães, V. (1896). *A literatura brasileira 1870-1895: notícia crítica dos principais escriptores com escolhidos excertos*. Lisboa: Livraria A. M. Pereira.
- Mendes, L. (2020). "O aborto and the rise of erotic print in late Nineteenth-century Brazil". In: Vasconcelos, S.; Silva, A. C. *Comparative perspectives on the rise of the Brazilian novel*. London: UCL Press, pp. 239-256.
- (2019) "O aborto, de Figueiredo Pimentel: naturalismo, pedagogia e pornografia no fim do século XIX". In: Mendes, L.; Catharina, P. P. *Figueiredo Pimentel: um polígrafo na Belle Époque*. São Paulo: Alameda, pp. 261-349.
- (2014). "Júlio Ribeiro, o naturalismo e a dessacralização da literatura". *Pensares em revista*, São Gonçalo (RJ), n. 4, pp. 26-42.
- (2016). "Livros para Homens: sucessos pornográficos no Brasil no final do século XIX". *Cadernos do IL*, Porto Alegre, n. 53, pp. 173-191.
- (2018). "Zola as pornographic point of reference in late Nineteenth-century Brazil". *Excavatio*, vol. XXX, s.p.
- Moreira, A. C. (2017). "Alfredo Gallis, o pornógrafo esquecido". *Graphos*, João Pessoa, n. 19, vol. 2, pp. 7-20.
- Oliveira, A. de (1975). *O urso. Romance de costumes paulistas*. São Paulo: Academia Paulista de Letras [1901].
- Paleólogo, C. (1945). "Eça e Ramalho". *Revista Brasileira*, n. 15, dez., pp. 17-23. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>. Acesso 30 out. 2019.
- Peakman, J. (2003). *Mighty lewd books: The development of pornography in eighteenth-century England*. London: Palgrave.
- Pereira, L. M. (1988). *História da literatura brasileira. Prosa de ficção: 1870-1920*. São Paulo: EDUSP.
- Pimentel, F. (2015). *O aborto*. Rio de Janeiro: 7Letras [1893].
- Pina, P. S. de A (2015). *Uma história de saltimbancos: os irmãos Teixeira, o comércio e a edição de livros em São Paulo, entre 1876 e 1929*. Dissertação (Mestrado em História Social), USP.
- Rabelais [pseud. Alfredo Gallis] (1893). *Volúpias: 14 contos galantes*. São Paulo: Teixeira & Irmão [1886].
- Ribeiro, J (2002). *A carne*. São Paulo: Ateliê Editorial [1888].
- Rio, J. do. "Os leitores da Biblioteca". *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 6 fev. 1905, p. 2. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>. Acesso 25 abr. 2019.
- Santana, M. H. (2004). "Pornografia no fim do século: os romances de Alfredo Gallis". *Portuguese Literary and Cultural Studies*, n. 12, pp. 235-248.
- Sodré, N. W. (1964). *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Teatros e.... *O homem*. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 5 jan. 1888, p. 2. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>. Acesso 21 nov. 2018.
- Verissimo, J. (1894). "O naturalismo em literatura". In: _____. *Estudos brasileiros*. 2ª série (1889-1893). Rio de Janeiro: Laemmert, pp. 2-23.

“Branca para casar, mulata para f...”: retratos em contraste de mulheres brasileiras no imaginário escravista

Carla Francisco

Institut des mondes africains (IMAF)
• carla.c.francisco@gmail.com
ORCID 0000-0001-9361-4850

DOI

<https://doi.org/10.34913/journals/lingua-lugar.2024.e1901>

Em *Casa Grande e Senzala* (1933), uma das obras fundadoras da análise sobre as relações coloniais e escravistas no Brasil, Gilberto Freyre relata um ditado popular no qual ele afirma que além das convenções sociais sobre a superioridade da mulher branca e a inferioridade da mulher negra, a preferência sexual dos homens pelas mulatas é indiscutível. Freyre analisa as raízes dessas preferências, convenções e práticas sexuais dos homens no Brasil. Nesse estudo sobre a mulher brasileira e sobre seu valor, identificado na capacidade que ela tem de despertar o desejo masculino, as mulheres brancas e retintas têm suas sexualidades cerceadas por funções re-produtivas enquanto a mulher parda é objeto de uma hipersexualização. Partindo deste imaginário erótico, misógino e racista que marcou as interpretações do papel da mulher na sociedade colonial, este artigo propõe uma análise da cultura visual assim como o estudo de duas obras do abolicionismo literário do século XIX no Brasil. O erótico e a representação da sexualidade da mulher brasileira entre um jogo de espelhos no eixo do visível/invisível (imagens) em estreita relação com o dizível/indizível (textos) são analisados como um dispositivo do processo de colonização e de dominação dos corpos femininos no Brasil.

Palavras-chave: *Casa Grande & Senzala*; abolicionismo literário; cultura visual; sexualidade; escravidão; Brasil.



Dans Maîtres et Esclaves, essai séminal sur les relations coloniales et esclavagistes au Brésil, Gilberto Freyre rapporte un dicton populaire qui énonce, outre les conventions sociales à propos de la supériorité de la femme blanche et l'infériorité de la femme noire, la préférence sexuelle

62

des hommes au Brésil par la mulâtre. Freyre revient sur les racines de ces préférences, conventions et pratiques sexuelles des hommes au Brésil. Dans cette équation de la femme brésilienne et de sa valeur perçue comme le résultat de sa capacité à susciter le désir masculin, on constate que les femmes blanches et noires ont leur sexualité niée au profit des fonctions « re-productives », la femme mulâtre quant à elle est l'objet d'une hypersexualisation. La sexualité féminine brésilienne est décrite, représentée et analysée par des hommes qui la placent dans un axe du visible/invisible (images) en lien étroit entre le dicible/indicible (textes). Ces axes mettent en lumière le processus de colonisation et de domination des corps féminins. Cet article propose d'analyser la thématique de la représentation de la femme brésilienne à partir d'une analyse comparative de la culture visuelle et de deux œuvres de la littérature abolitionniste au Brésil. L'objectif est de cerner l'imaginaire esclavagiste en tant que dispositif du processus de domination et de colonisation des corps féminins.

Mots clés : Maîtres et Esclaves ; littérature abolitionniste ; culture visuelle ; sexualité ; esclavage ; Brésil.

O contraste é uma técnica fotográfica que permite um jogo de luz e sombras, através de uma combinação de diferentes texturas, cores e tons possibilitando a criação de uma narrativa através do que aparece em destaque e do que fica na sombra. O campo semântico do termo contraste evoca a diferença, a oposição, o que o torna simbólico para significar as representações das mulheres brasileiras, brancas e negras, no imaginário escravista do século XIX. Retrato evoca a representação de uma pessoa, por analogia, refere-se à descrição física e psicológica de um indivíduo. A imagem da mulher negra e da mulher branca se situa na confluência destes dois termos, em um processo que configura suas práticas sociais no eixo do visível e do invisível assim como do dito e do não dito.

A metáfora de um retrato em contraste da mulher brasileira tem como propósito explorar as narrativas e discursos criados para delinear os contornos desta personagem na cultura e na sociedade brasileira. É nesse sentido que propomos uma releitura de *Casa Grande & Senzala* (1933). Obra seminal para a compreensão da formação do ser brasileiro, os temas da sexualidade e do desejo erótico emergem no ensaio de Gilberto Freyre como uma prática social crucial para descrever as interações na sociedade escravista brasileira. Trata-se, no entanto, de reinterpretar essa obra através do prisma da interseccionalidade, conceito que contempla os diversos eixos de dominação e de subordinação (Crenshaw, 2002, p. 177) aos quais está submetida a sexualidade da mulher brasileira no período colonial e no pós-independência. Com efeito, a sexualidade e o erotismo no Brasil escravista tal como eles são descritos por Gilberto Freyre se estruturaram como um dispositivo de dominação colonial, racial e de gênero (Carneiro, 2005). Embora a postura intelectual de Freyre seja pioneira ao romper com o racismo científico brasileiro do início do século XX (Velho, 2008; Carneiro, 2023), nossa proposta de leitura mostra que sua interpretação da sexualidade e dos afetos de mulheres brasileiras atualiza, através da elaboração do mito da democracia racial, o imaginário escravista acerca da sexualidade feminina.

Partindo das interpretações e dos constatos de Freyre, propomos uma análise comparativa entre texto e imagem.¹ O corpus estudado neste artigo focaliza três textos oriundos do que poderíamos classificar como abolicionismo literário brasileiro, o romance *Úrsula* (1859) e o conto *A Escrava* (1887), de Maria Firmina dos Reis (1822-1917); a coletânea de contos *Vítimas-Algozes: quadros da escravidão* (1869) de Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), textos que são comparados

¹ Este artigo é uma versão remanejada da minha dissertação de mestrado, ver Francisco, 2013.

64

com o tratamento da personagem feminina na cultura visual brasileira e sobre o Brasil no século XIX.

"Branca para casar, mulata para f...": retratos eróticos no imaginário escravista

Na introdução ao ensaio *Casa Grande & Senzala*, Gilberto Freyre transcreve um ditado popular, cujo tom erótico é um indício de como as mulheres brasileiras aparecerão no texto:

Com relação ao Brasil, que o diga o ditado: "Branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar"; ditado em que se sente, ao lado do convencionalismo [sic] social da superioridade da mulher branca e da inferioridade da preta, a preferência sexual pela mulata. [...] muito mais do que as "virgens pálidas" e as "louras donzelas". Estas surgem em um ou em outro soneto, em uma ou em outra modinha do século XVI ou XIX. Mas sem o relevo das outras (Freyre, 2003 [1933], p. 72).

A tipologia de mulheres na sociedade escravista brasileira instituída por Freyre é delineada a partir da função social exercida por essas mulheres conforme a lógica do desejo masculino. São tipos ideais (Tratemberg, 1992, p. XXV) de mulheres que servem mais para situar² hipoteticamente a influência da raça/etnicidade na formação sexual e familiar do homem (branco) brasileiro do que para descrever a realidade histórico-social da condição feminina. Erotismo, sexualidade, relações afetivas, prostituição e infidelidade são temas que são tratados de maneira pioneira na obra de Freyre que procura esmiuçar a construção da sexualidade no Brasil, principalmente da vida sexual do homem brasileiro (Soliva, 2012). Com efeito, o erotismo e os costumes sexuais na sociedade escravista são analisados especificamente a partir da ótica masculina. Os critérios descritivos da mulher brasileira, sintetizados no excerto introdutório, resultam em uma escala de valores na qual a mulher é categorizada segundo sua capacidade de despertar o desejo masculino. Mulheres brancas e pretas são cerceadas por funções re-produtivas: uma destinada a parir e a outra a produzir. Mulheres pardas existem para o deleite sexual e erótico do homem brasileiro. De acordo com Freyre, a mulata³ é indiscutivelmente a preferência masculina nacional.

² Conferir a noção de "homem situado" no pensamento de Freyre (Vila Nova, 1991).

³ Convém explicitar o emprego de termos que designam a pertença étnico-racial de um indivíduo. Para expressão dos grupos que compõem a sociedade brasileira, os termos conforme a autodeclaração instituída pelo censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas (IBGE): branco, preto, pardo e indígena serão privilegiados. Embora o termo pardo possa conter nuances em relação à mestiçagem, podendo indicar em alguns contextos pessoas de origem indígena, optamos por utilizá-lo no senso convencional de mestiços de brancos e pretos. O emprego do termo negro é utilizado de maneira geral para indicar o conjunto de pessoas de origem africana (pretas e pardas). Quanto ao uso do termo como mulato ou outros com conotação racista e seus derivados, eles serão empregados se assim parecer no texto citado ou na análise do autor, da autora em questão.

Seguindo a lógica de Freyre, há três tipos sociais femininos: a branca, a negra e a mulata cada uma com sua função precisa. Concentrando-nos mais precisamente sobre os tipos sociais da mulher branca e da mulher parda (mulata), podemos avançar que Freyre atualiza o imaginário escravista a respeito da sexualidade e das relações afetivas dessas mulheres. O recurso inovador aos relatos de viagens e textos literários, fontes pouco utilizadas pela historiografia do início do século XX (Soliva, 2012), permite a compreensão dessa atualização. Se compararmos as descrições de Freyre com as personagens femininas negras e brancas da obra *Vítimas-algozes*, de Macedo, podemos estabelecer muitos pontos de contato. Freyre, na observação da sexualidade de adolescentes negras (mucamas) e brancas (sinhazinhas), é explícito na referência a Macedo: “A mucama escrava, observou no meado do século XIX o romancista Joaquim Manuel de Macedo, [...] conhece-lhe [a sinhazinha] a alma tanto quanto o padre e o corpo mais do que o médico.” (Freyre, 1969 [1933], p. 474). A ausência de distanciamento das percepções de viajantes e de autores oitocentistas, desconsiderando a subjetividade desses discursos, é algo que merece uma revisão mais acurada nos constatos de Freyre acerca das interações sociais.

Ao tecer comentários sobre o apelo erótico da mulher branca e da mulher parda, Freyre evidencia através dos temas da sexualidade, do erotismo e do caráter extremos dos afetos o hedonismo e a “atração irresistível entre os corpos” (Soliva, 2012, 314) na formação da sexualidade brasileira. A mulher e menina branca é descrita como um objeto de consolidação dos projetos matrimoniais desde os primeiros sinais de puberdade:

Idade [12 e 13 anos] que já eram sinhás-donas; senhoras casadas. Algumas até mães. Na missa, [...] só deixando os olhos – os olhos grandes tristonhos. [...] Um fato triste é que muitas noivas de quinze anos morriam logo depois de casadas. Meninas. Quase como no dia da primeira comunhão [...] (Freyre, 1969 [1933], p. 484, 487).

Ecoando temas recorrentes das narrativas de viajantes europeus, tais como o matrimônio prematuro, o encarceramento de mulheres e o abandono do cuidado com o físico depois de casadas tornando-se “matronas obesas”, “velhinhas de trinta e quarenta anos” (p. 487), a mulher branca aparece desprovida de apelo erótico, primeiramente porque são meninas púberes e, depois, se não morrerem precocemente, tornam-se mulheres envelhecidas cujo atrativo sexual é ausente.

Na obra do artista francês Jean-Baptiste Debret (1768-1848), um dos maiores representantes da iconografia brasileira,⁴ temáticas similares aparecem por meio da

⁴ Preferimos o uso da expressão iconografia brasileira à expressão iconografia dos viajantes, sobre esta questão ver Lima, 2017.

66

escassez de composições com mulheres brancas no espaço público do Rio de Janeiro, onde elas só estão visíveis realizando práticas religiosas ou nas cenas do passeio familiar [imagem 1].

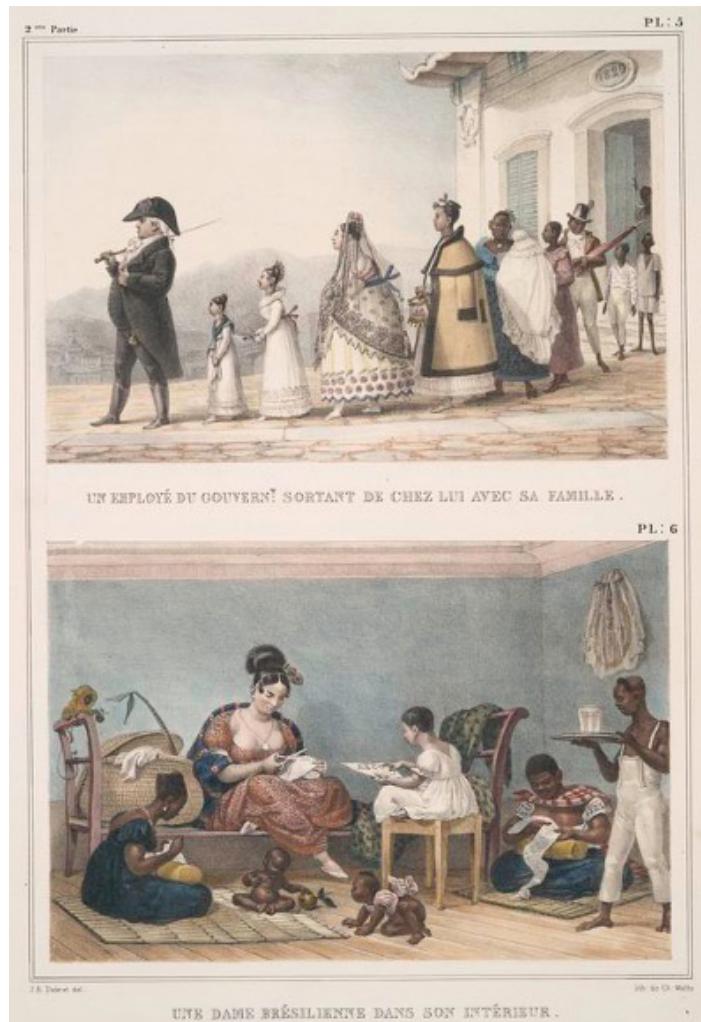


imagem 1

Jean-Baptiste Debret, *Un employé du gouvernement/Uma dame brésilienne*, litografia, col., 1836, The New York Public Library.

Debret descreve a cena: “[...] percorrendo pela primeira vez as ruas do Rio de Janeiro, [...] nós, franceses, fomos singularmente prejudicados por não ver nenhuma senhora, seja nas sacadas, seja a passear.”. Debret continua a descrição de sua aquarela onde a cena representa o passeio de um chefe de família com posses médias através de um hábito muito comum no Rio de Janeiro da comitiva familiar, o chefe de família é seguido dos filhos organizados na fila por faixa etária, da esposa (grávida) e dos escravos da família que são dispostos hierarquicamente de acordo com o grau de educação, obtida à força de chibatadas (Bandeira e Lago, 2009, p. 169).

De acordo com a idade precoce sugerida por Freyre, percebemos um tratamento muito diferenciado da adolescente negra, referida como mucama no texto. A menina negra, pela sua sedução natural, suscita no menino e no homem branco desejo sexual arrebatador, sendo o gérmen da sexualidade ardente da mulata. Elas são ativas na corrupção sexual da adolescente branca, a sinhazinha: “[...] sabe-se que enorme prestígio alcançaram as mucamas na vida sentimental das sinhazinhas. Pela negra ou mulata de estimação é que a menina se iniciava nos mistérios do amor (*Ibidem*, p. 474)”. Joaquim Manuel de Macedo apresenta a mesma tópica no conto “Lucinda, a mucama”:

Lucinda era aos doze anos de idade uma crioula quase mulher, tendo já tomado as formas que se modificam ao chegar à puberdade [...] Lucinda fora aos sete anos de idade mandada para a cidade do Rio de Janeiro, e ali entregue a uma senhora viúva que era professora particular de instrução primária, e mestra ou preparadora de mucamas. [...] No fim de cinco anos Lucinda, que era inteligente e habilidosa, deixou a mestra, e tornou à casa de seu senhor para passar logo ao poder de Cândida, trazendo as prendas que presunçosa ostentava, e dissimuladamente escondidos os conhecimentos e o noviciado dos vícios e das perversões da escravidão: suas irmãs, as escravas com quem convivera, algumas das quais muito mais velhas que ela, tinham-lhe dado as lições de sua corrupção, de seus costumes licenciosos, e a inoculação da imoralidade, que a fizera indigna de se aproximar de uma senhora honesta, quanto mais de uma inocente menina (Macedo, 1869, p. 94).

Em outro eixo de valor afetivo, Macedo concebe a adolescente branca como inocente e passiva diante dos estratagemas de corrupção da mucama. Percebe-se que a inocência é negada à menina negra que é considerada e tratada como uma mulher adulta, ou seja, responsável pelo desejo que ela suscita nos homens:

Cândida chegara aos onze anos de idade com a perfeita inocência de sua primeira infância; seu espírito cultivado pelos mestres e na leitura de livros escolhidos cautelosamente, enchia-se de luz suave, de ideias serenas e preciosas, dentro porém do recatado horizonte da ciência concedida pelo santo respeito que se deve à idade santa, principalmente em uma menina; seu coração era um altar adornado pelo amor de seus pais e pela feliz influência da companhia de sua ama, simples, boa e religiosa mulher (Macedo, 1869, p. 80).

No caso de Macedo, a dinâmica entre adolescentes brancas e negras é nefasta o que prova seu argumento: “O contágio supre o contato imediato: a escravidão influi sempre de perto ou de longe maleficamente sobre a vida das donzelas, perturbando e envenenando a educação dessas

pobres vítimas. (Macedo, 1869, p. 80)”. No conto, Lucinda tenta influenciar Cândida na duplicitade e na sedução erótica, desviando a jovem do caminho virtuoso do qual ela era o mais perfeito símbolo.

O apelo erótico outorgado às relações afetivas e sexuais em contexto escravista elege a imagem da mulata como objeto investido pelas ideias de sensualidade e de volúpia do brasileiro (Giacomini, 1994). Nesse sentido, a função da mulher parda no adágio popular, “mulata para foder”, é representativa dessa “preferência [sexual] nacional”, segundo Freyre. A imagem da mulata (Freyre) e da crioula (Macedo) é elaborada como hipersexualizada, cujos ardores eróticos corrompem sexualmente homens brancos e negros constituindo-se como “o ventre gerador” (Freyre, 1969 [1933], p. 441) da próxima geração de escravizados. A exageração da libido da mulher negra reforça o estereótipo da mulata sexualizada imprimindo nessa imagem a falsa ideia de harmonia nas relações性ais entre senhores brancos e mulheres escravizadas, como neste trecho: “Diz-se geralmente que a negra corrompeu a vida sexual da sociedade brasileira, iniciando precocemente no amor físico os filhos-família.” (Freyre, 1969 [1933], p. 440). Freyre rejeita o axioma. Em leitura superficial, Freyre parece desresponsabilizar a mulher negra na corrupção sexual do homem branco, descrevendo a coerção à qual meninas negras são submetidas na sociedade escravista. Porém, ao concluir o argumento, afirma:

É claro que, sifilizadas — muitas vezes ainda impúberes — pelos brancos seus senhores, as escravas tornaram-se, por sua vez, depois de mulheres feitas, grandes transmissoras de doenças venéreas entre brancos e pretos. O que explica ter se alargado de gonorreia e de sifilis a nossa sociedade do tempo da escravidão (Nós sublinhamos. Freyre, 1969 [1933], p. 442).

Ao explicar a propagação da doença sexualmente transmissível utilizando como foco transmissor a mulher negra, a primeira parte do discurso, no qual mulheres negras não são tidas como responsáveis pela corrupção sexual brasileira porque são estupradas por seus senhores “ainda impúberes”, fica completamente invalidada. Tal percepção ambígua da sexualidade da mulher negra em contexto escravista permeia todo o ensaio. A mulher negra é inicialmente apresentada como passiva e vítima do desejo que ela desperta no homem branco. Em seguida, ela é descrita como sendo, desde criança, voluptuosa, sedutora e ambígua em seus jogos infantis. Abundante em seus afetos, ela inicia sexualmente os meninos brancos e suscita nos homens mais velhos a irrupção desse desejo incontinente.

No que concerne a interação entre mulheres brancas e mulheres negras, a tópica predominante consiste em descrever a rivalidade feminina. Dois modelos de representação podem ser observados: a da mulher negra manipuladora e a da mulher branca sádica. Há em Vítimas-Algozes muitas figuras dessa rivalidade, porém a mulher branca é representada como inocente diante da ardilosa escrava negra que seduz, manipula e a desvia do caminho virtuoso. Nessa obra, o imaginário escravista supõe uma ausência de capacidade de escolha e de agência da mulher branca, assim como uma responsabilização excessiva da mulher negra.

Na narrativa intitulada “Pai Raiol”, as interações entre a creoula⁵ [sic] Esméria e a sinhá Thereza recria a dinâmica do cinismo manipulador da mulher negra, assim como da inocência e da ingenuidade moral da mulher branca:

Esméria não era o que parecia: coagida pela força que não podia rebater, a suportar a escravidão que debalde detestava, preparara com atilado juízo a sua segunda natureza [...] refinara o fingimento. [...] Não bebia, e detestava o fumo: escrava, desconhecia as duas repugnantes consolações da escravidão [...], mas em compensação era possessa do demônio da luxúria, que é o demônio torpe que desenfreia os instintos animais do escravo (Macedo, 1869, pp. 181-182).

No campo das estratégias possíveis para personagens femininas negras, a ficção em contexto escravista mostra a luxúria como uma característica particularmente associada às mulheres negras de forte apelo sexual, como o reverso da imagem que evidencia a pureza e a virtude da mulher branca, principalmente a casada que assume sua plena função na família patriarcal:

Paulo Borges casara-se aos quarenta anos de idade com uma senhora ainda jovem, simples de costumes, honesta e laboriosa, afeita à vida rural dos fazendeiros, e que trouxe ainda ao marido alguns contos de réis de dote: em seis anos de casamento Thereza já tinha dado dois filhos, cuja criação não a poupava aos cuidados domésticos [...] (Macedo, 1869, p. 166).

Na narrativa de Macedo, Esméria seduz o senhor servindo de instrumento de vingança ao Pai Raiol, negro africano que odeia a todos os brancos. O enredo se constrói em torno do estratagema de sedução de Esméria do casal de senhores, à Thereza ela se desvela em cuidados hipócritas enquanto, de maneira sorrateira, seduz o marido: “Paulo Borges olhou para a escrava e viu que além de escrava, era mulher” (Macedo, 1869, p. 218). Esta passagem é particularmente interessante ao evidenciar que

⁵ Criola (creoula no texto) quer provavelmente dizer, no contexto descrito pelo livro, uma mulher escravizada nascida no Brasil. Cf. Lima, 2003.

a condição de pertença ao feminino, a feminilidade da mulher negra, só está disponível como contrapartida da validação erótica do senhor branco, confirmando o adágio preta para trabalhar se supusermos preta como sinônimo de africana escravizada (Giacomini, 1994). “Paulo Borges cede à manipulação de Esméria, apesar do amor que tem por sua esposa (p. 222). Finalmente, a lascívia da escrava emprisiona Paulo Borges que de “senhor [...] ficou [sendo] escravo da sua escrava” (Giacomini, 1994, p. 223). O paradoxo da situação na qual Esméria subjuga Paulo Borges, impondo-lhe a condição subjetiva de escravo do seu poder sexual, é mais uma vez uma forma de escusa do desejo masculino, visto como impotente diante do apelo erótico da mulher negra. Paulo Borges destrói sua família, mas a responsabilidade recai sobre o comportamento de sua escrava.

O ponto destoante entre a tipologia de mulheres freyriana e a de Macedo se encontra na figura do sadismo da mulher branca, invejosa dos atrativos sexuais de sua escrava. Freyre toma inspiração provavelmente na tópica da mulher branca brasileira nos relatos de viagem, que expõem a preguiça, a inércia, o desleixo com a aparência e a crueldade da sinhá branca brasileira. Nessa tópica, a mulher branca brasileira é por sua vez a imagem reversa do comportamento exemplar de mulheres europeias viajantes.⁶

⁶ Ver as narrativas de viagem da britânica Maria Graham (1785-1842) na América do Sul no século XIX.

No que concerne à cultura visual, o sadismo do branco exercido sobre o negro escravizado emerge como um modelo de representação na iconografia da escravidão no fim do século XVIII como um argumento visual de relevo na imagéticaabolicionista britânica. A primeira obra a tratar abertamente do tema é a narrativa de John Gabriel Stedman, *The Narrative of a Five Years Expedition against the Revolted Negroes of Surinam* (1796), cujas ilustrações desenvolvem explicitamente o tema da tortura e dos castigos físicos até então raramente representados visualmente nos relatos de viagem. A posse simbólica e visual do corpo martirizado do escravizado é banalizada. Como parte do discurso abolicionista, este modelo de representação estabelece uma falsa concepção de empatia por parte do espectador branco, em razão da exterioridade da cena na qual a personagem negra é um objeto estilizado de figuração (Wood, 2002; Honour, 1989). As cenas de nudez acrescentam uma tonalidade que amortece a violência. Ao apresentar uma gestual erótica e apelativa, como se a personagem negra martirizada experimentasse prazer sexual no seu martírio [**imagem 2**].



imagem 2

William Blake, *Flagellation of a Female Samboe Slave*, gravura, 1796, Wikimedia Commons.



imagem 3

Joaquim Lopes de Barros Cabral Teive (d. 1840), Frederico Guilherme Briggs (litógrafia), *Preta vendendo água*, litografia, 1840 ca., Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Na cultura visual brasileira, apesar de cenas de castigo e tortura serem frequentes na iconografia brasiliiana produzidas por estrangeiros, percebemos que geralmente o escravizado martirizado é um homem. Os sinais de castigo em mulheres escravizadas são mais discretos, como uso de ferramentas de tortura como gargalheiras ou correntes, e raramente figurados como espetáculo público (Francisco, 2020). Na iconografia da escravidão brasileira, percebe-se um apelo erótico em algumas imagens costumbristas do período [imagem 3]. A presença da gargalheira indica que a mulher representada está sendo punida, provavelmente por uma tentativa de fuga. A referência à tortura é implícita e a leitura dessa imagem, para além das referências textuais, pede um certo conhecimento das dinâmicas coercitivas da escravidão urbana no Brasil. Em outras imagens da obra gráfica de Frederico Guilherme Briggs (1813-1870), artista litógrafo e impressor de estampas brasileiro, percebe-se a recorrência de uma nudez parcial em mulheres representadas indiretamente em situação de castigo. Elemento que nos deixa supor que a agen-

tividade e a resistência de mulheres escravizadas ao sistema escravista as associavam a um comportamento sexual desviante (Francisco, 2022).

A mulher branca sádica nos comentários de Freyre é elaborada em uma estrutura relativamente similar ao da responsabilização implícita da mulher negra. Por exemplo, ao discorrer sobre a dominação sádica que se instaura nos jogos infantis entre crianças brancas e negras, nos quais a oferta de uma criança escravizada à progenitura do senhor teria como foco reproduzir desde a infância o sistema de dominação colonial e escravista, Freyre conclui que “[na] criança branca de sexo feminino, principalmente, se aguçava o sadismo, pela maior fixidez e monotonia nas relações da senhora com a escrava.” (Freyre, 1969 [1933], p. 469). Há uma morbidez voyeurista e pretensamente empática (Wood, 2002) em descrever detalhadamente as sevícias aplicadas pelas cruéis sinhás às suas escravas passivas, concluídas pela ideia de que tal comportamento era motivado pelos ciúmes, pelo rancor sexual e pela “rivalidade de mulher com mulher.” (Freyre, 1969 [1933], p. 470).

Não se trata, nesta análise, de contestar ou de confirmar o caráter sádico da mulher branca proprietária de escravizados. A violência escravista é um fato que constitui um fundamento essencial do dispositivo de racialidade, que segundo Sueli Carneiro (2005, p. 42), associa a sexualidade como manifestação de poder patriarcal e o estatuto de cor como expressão da dominação racial, fator crucial para a determinação das interações sociais em contexto escravista. A segunda plancha de Debret **[imagem 1]** que representa uma cena doméstica coloca em evidência essa hierarquia racial que se instaura entre mulheres brancas e mulheres negras. A presença da chibata, ao alcance da sinhá, pressupõe implicitamente a tortura dos escravizados, principalmente mulheres e crianças, que estão subordinados a essa mulher. O que procuramos evidenciar nessa análise da tópica da mulher branca sádica, é o campo do invisível para o qual a violência masculina, seja ela sexual ou física, é projetada.

Procuramos revisitá-la nesta parte tipos de mulheres brancas e de mulheres negras como discursos a respeito da função sexual que elas devem exercer na cultura e sociedade escravista brasileira. Mulheres brancas são instrumentos no mercado matrimonial que garantem a validade das alianças contraídas pelos homens. Sem apelo erótico e concebidas tão somente como parideiras na obra de Freyre, elas suscitam, no entanto, uma empatia, principalmente no caso do casamento precoce, que não é mobilizada no caso de meninas negras. As mulheres brancas na obra de Macedo encarnam o ideal de brancura como pureza, que apesar

do aspecto positivo acentua a passividade e a impossibilidade de ação dessas mulheres quanto à expressão da própria sexualidade. No caso de mulheres negras, a representação é atravessada por questões de gênero e de dominação racial. Esses tipos de mulheres hipersexualizadas tornam-se as únicas responsáveis pelos efeitos que têm seu apelo erótico sobre o homem branco. Para Sonia Giacomini (1994), a superexcitação de escravas e o culto da sensualidade da mulata funcionam como uma justificação da parte do homem branco para isentar-se da responsabilidade pelos ataques sexuais perpetrados sobre elas.

Estratégias femininas em contexto escravista em Maria Firmina dos Reis

Maria Firmina dos Reis desenvolve a temática abolicionista de maneira completamente diferente da de Macedo, que descreve as interações de pessoas brancas e pessoas negras a partir da estratégia do medo.⁷ A presença de elementos cristãos e a moralidade religiosa de suas personagens assim como a mobilização da parte do narrador de uma empatia cristã permite aproximar a posição de Maria Firmina dos Reis de teorias abolicionistas de fundamento religioso, desenvolvido principalmente nos Estados Unidos, representada pela obra emblemática do abolicionismo estadunidense, *A Cabana do Pai Tomás* (1853) de Harriet Beecher Stowe (1811-1896). Maria Firmina desenvolve, todavia, uma denúncia da escravidão que foge ao paradigma moralizante da figura do escravo passivo e resignado de Stowe. Provavelmente a experiência da autora maranhense, mulher parda, está nas origens da diferença no tratamento da figura do escravo.

⁷ Este tipo de pensamento abolicionista é decorrente do medo que se instaura na classe senhorial após a revolução haitiana. Sobre o medo de um levante de escravizados no Brasil, ver Azevedo, 1987

No que concerne à representação da sexualidade e do erotismo, as narrativas de Maria Firmina servem de contraponto à tipologia feminina analisada previamente. Ela dá voz a uma perspectiva feminina das interações afetivas e sexuais, como neste trecho:

Oh! O sol é como o homem maligno e perverso, que bafeja com hábito impuro a donzela desvalida, e foge, e deixa-a entregue à vergonha, à desesperação, à morte – e depois ri-se e busca outra vítima! A donzela e a flor choram em silêncio, e o seu choro ninguém o comprehende!...(Reis, 2004 [1859], p. 20)

Ao contrário de Macedo e Freyre, o homem, ao iniciar o contato sexual e afetivo, torna-se responsável pelas consequências de seus atos. Esta breve descrição é metáfora para recriar a paisagem das províncias do norte do Brasil. No entanto, ela pode ser lida como um ponto de contraste à elaboração da figura masculina idealizada no romance *Úrsula* (1859),

representada pelo fidalgo Tancredo e pelo jovem escravo, generoso e de alma nobre, Túlio.

De maneira geral, a sexualidade das personagens femininas de Maria Firmina é implícita e secundária. O foco narrativo ressalta a maternidade, como no conto abolicionista *A Escrava* (1887). Podemos constatar que a experiência da sexualidade feminina é descrita de uma perspectiva interna que se desarticula do desejo masculino, quase inexistente e geralmente associado às personagens antagonistas, como as figuras do pai e do marido dominador ou dos proprietários de escravizados. A cena que segue relata a experiência da mulher escravizada que em seu leito de morte rememora o momento no qual seus filhos são vendidos por seu proprietário:

Ela recolheu-se por algum tempo, depois tomando-me as mãos, beijou-as com reconhecimento.

— Ah! Se pudesse, nesta hora extrema ver meus pobres filhos, Carlos e Urbano!... Nunca mais os verei!

Tinham oito anos.

Um homem apeou-se à porta do Engenho, onde juntos trabalhavam meus pobres filhos — era um traficante de carne humana. Ente abjeto, e sem coração!

Homem a quem as lágrimas de uma mãe não podem comover, nem comovem os soluços do inocente. [...]

Eu tinha o coração opresso pressentia uma nova desgraça. [...]

Senti palpitar desordenadamente meu coração; lembrei-me do traficante...

Corri para meus filhos, que dormiam, apertei-os ao coração. [...] creio que perdi os sentidos.

Não sei quanto tempo durou este estado de torpor; acordei aos gritos de meus pobres filhos, que me arrastavam pela saia, chamando-me: mamãe! mamãe! (Reis, 2004 [1887], p. 256)

A dor insuportável descrita na primeira pessoa é uma justificativa da mãe negra, em um breve retorno do seu discernimento diante da morte iminente, da sua insanidade provocada pela privação do contato com seus filhos. Como um eco distante, porém palpável da condição das mães pobres e pretas no Brasil contemporâneo, a possibilidade de uma mulher negra experimentar a maternidade é mostrada, neste conto, como incompatível com sua condição de escravizada. Nesta narrativa, Maria Firmina dos Reis subverte uma tópica comum do Romantismo brasileiro que associa sentimentos maternais profundos e a moralidade do amor materno à mulher branca. Ao representar a maternidade impossível da mulher negra e escravizada, a autora denuncia a violência subjetiva imposta às mulheres negras que são impedidas de vivenciar uma identidade feminina com alto valor social. Trata-se de uma figuração

relativamente rara da mulher negra na literatura oitocentista. As poucas ocorrências da representação literária da maternidade negra destoam da representação abundante da mesma temática na cultura visual, na qual a mulher negra é frequentemente representada em situação de trabalho acompanhada de seu filho [imagem 5].



imagem 4

Rodolpho Lindemann, *A Ama*, 1885,
fotografia, Salvador, Arquivo municipal.

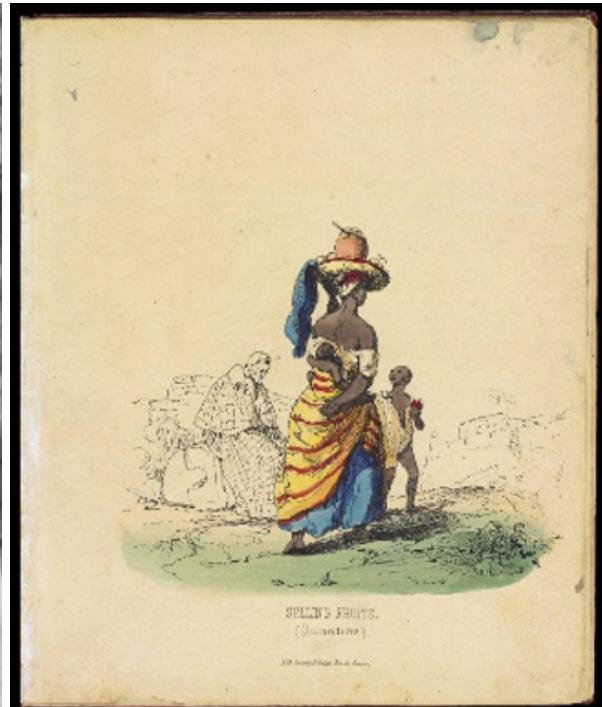


imagem 5

Ludwig & Briggs, *Selling fruits (quitandeira)*, ca. 1846, lit. col., Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional.

A partir do desenvolvimento dos retratos cartão de visita em meados do século XIX, uma adaptação do tema vai se tornar mais frequente. A mulher negra passa a ser associada à função escravista da ama de leite e carrega em suas costas de maneira tradicional africana uma criança branca, que substitui a criança negra nos cuidados maternos desta mulher [imagem 4]. Este tipo de retrato confere uma conotação exótica à prática cultural de origem africana e, de maneira mais geral, à sociedade brasileira na qual a prática é profundamente enraizada. Vale ressaltar que este tipo de artefato visual é destinado a circular como um souvenir, nas origens do cartão postal. A exterioridade do olhar do fotógrafo de origem europeia transforma o motivo de representação da ama de leite uma referência

visual da lógica escravista a respeito da maternidade negra cooptada para o cuidado da progenitura do senhor. Dito de outra forma, o visível simbolizado pelo tema da ama de leite na cultura visual escravista projeta sobre a figura da mãe negra o invisível da coação ao abandono materno, explicitado pela personagem feminina de Maria Firmina ao representar a dor da mãe negra.

O universo feminino na obra de Maria Firmina dos Reis apresenta poucas distinções morais ou psicológicas na caracterização das personagens. De estética ultrarromântica (Muzart, 2000), os diferentes tipos femininos, a sinhazinha virtuosa, a africana nostálgica de sua terra e de sua liberdade, a mãe escravizada privada de seus filhos e tantas outras personagens femininas são mulheres enfermas e adoecidas pelas violências da sociedade patriarcal e escravista brasileira. Todas as personagens femininas de Maria Firmina têm suas subjetividades enraizadas nos sofrimentos amorosos, na loucura e na morte sempre eminentes. Tais características compartilhadas entre mulheres brancas e negras se opõem às tipologias de mulheres na literatura oitocentista brasileira, sobretudo a romântica.

Se a maternidade e as relações de afeto entre homens e mulheres estão presentes na narrativa de Maria Firmina dos Reis, há uma ausência de erotismo. Para além de uma explicação centrada na questão social de coerção da expressão da sexualidade feminina no Brasil do século XIX e a imposição de um pudor feminino, podemos interpretar essa anulação da sexualidade e do erotismo como uma enunciação de uma visão idealizada do amor romântico que é unicamente afetivo. O desejo erótico, associado à personagens masculinas antagonistas, é representado como um dispositivo de dominação racial e de gênero. Em outras palavras, Maria Firmina dos Reis pontua, na ausência de erótico nas interações românticas e na abundância de um amor idealizado em suas narrativas, o campo do possível para a mulher oitocentista. Mulheres assexuadas, tanto negras quanto brancas, mães virtuosas e pálidas virgens fadadas a morrer precocemente, quando comparadas aos tipos ideais de mulheres engendradas pelo desejo masculino, aparecem como o sintoma desconfortável e limitante da única saída na definição feminina do erótico, confirmando a impossibilidade da expressão genuína do desejo feminino em uma sociedade escravista e patriarcal.

Os retratos em contraste de mulheres brancas e mulheres negras reforçam a dinâmica do visível e do invisível no que tange à percepção do desejo erótico em contexto escravista, como é simbolizado no comentário de Freyre: “A virtude da mulher branca apoia-se na maioria na prostituição da escrava negra” (Freyre, 1969 [1933], p. 403). As descrições detalhadas da sexualidade, dos contatos íntimos e afetivos na família patriarcal escravista mostram que Freyre elege novos sujeitos da história, como a mulher e a criança. Contudo, comprometido com sua origem senhoril e homem ancorado em seu tempo, as visões e fantasias estruturantes dos tipos femininos de Freyre, sejam elas brancas ou negras, aparecem como pálidas imagens erotizadas pelo desejo masculino. Em nenhum momento, trata-se, nesse ensaio ou nas figuras femininas do imaginário oitocentista, do desejo feminino.

Os jogos de luz e sombra referidos na introdução do artigo simbolizam a reinterpretação dos temas do erotismo e da sexualidade da mulher negra e da mulher branca na obra de Freyre, a partir do conceito de interseccionalidade. A comparação com temas similares na obra do autor romântico, Joaquim Manuel de Macedo nos permite constatar que Freyre atualiza em seu ensaio o imaginário escravista a respeito da mulher brasileira. Esse imaginário, em perspectiva transversal com estudos que tratam da representação do lugar de mulheres brancas e mulheres negras na sociedade contemporânea brasileira, mantém-se nos fundamentos que estruturam a percepção do valor atribuído a essas mulheres. Dito de outra forma, há uma cristalização desses valores no campo dos afetos e na expressão da sexualidade feminina.

Dois estudos recentes reforçam nossa hipótese. Em um artigo de opinião intitulado “Síndrome da princesa da mulher branca: Rapunzel, Cinderela e Branca de Neve”, a socióloga Fabiana Albuquerque (2023) destaca a autorrepresentação de mulheres brancas como formas de socialização afetiva e sexual da mulher branca no Brasil. Em um estudo anterior (Albuquerque e Diniz, 2022), constata-se a possibilidade que possui a mulher branca de mobilizar afetos na construção de uma centralidade social da atenção. Trata-se de estratégias que garantem um capital afetivo, que embora seja construído de maneira semelhante à ideia de fragilidade e de infantilização das mulheres brancas em contexto escravista, torna possível a manutenção de uma preferência no mercado dos afetos.

Quanto à obra de Maria Firmina dos Reis, que enuncia a impossibilidade de uma expressão genuína da sexualidade feminina e do desejo erótico, outro estudo sobre as dinâmicas sexuais e afetivas na sociedade contemporânea expõe o lugar inferior ao qual é relegada a mulher negra nesse mercado de afetos. Com efeito, a antropóloga Claudete Alves da Silva Souza desenvolve uma análise sobre o preterimento afetivo sofrido pela mulher negra (Souza, 2008). Através da expressão “a solidão da mulher negra”, que se torna nos anos seguintes um conceito⁸ mobilizado em diferentes contextos acadêmicos, políticos e sociais, podemos observar que a fantasia da mulata sensual cuja sexualidade é exacerbada oculta o fenômeno social no qual mulheres negras encontram dificuldades na formação de uma parceria amorosa estável e duradoura para além dos encontros e contatos sexuais.

Concluímos esta análise colocando em evidência que a personagem feminina, de uma perspectiva sociológica da literatura e das artes, simboliza a estruturação da percepção da identidade feminina, assim como as possibilidades estratégicas que estão ao alcance das mulheres na elaboração de uma autorrepresentação (Heinich, 2018 [1996], p. 13). O sistema literário e a cultura visual de uma sociedade escravista determinam este horizonte de estratégias possíveis, que fixam a imagem da sexualidade feminina em um espaço coercitivo de submissão ao desejo masculino, fundado na manifestação do poder patriarcal e na dominação racial.

⁸ Para uma revisão do conceito em pesquisas sobre as relações afetivas de mulheres negras, ver Mizael et alii, 2001.

Bibliografia

- Albuquerque, F. (2023). "Síndrome de princesa da mulher branca: Rapunzel, Cinderela e Branca de Neve". *Portal Gelèdes*. Publicado 11 de abril de 2023. URL: <https://www.geledes.org.br/sindrome-da-princesa-da-mulher-branca-rapunzel-cinderela-e-branca-de-neve/> Consultado 11 de setembro de 2024.
- Albuquerque, F.; Diniz, V. (2022). "A infantilização de mulheres brancas: dispositivo de raça, gênero e classe na construção de subjetividades". *Teoria e cultura*, vol. 17, n. 3, pp. 60-69.
- Bandeira J.; Lago P. C. (2009). *Debret e o Brasil*, obra completa. Rio de Janeiro: Capivara.
- Honour H. (2012). "Slaves and Liberators, The Image of the Black in Western Art: From the American Revolution to World War I". In: Bindman D.; Gates, H. L. *The Image of Black in Western Art*. Vol. 4, tomes I et II. Cambridge (MA): Havard University Press.
- Carneiro, R. M. (2023). "Análise do mito da democracia racial a partir de Frantz Fanon e Sueli Carneiro". *História da Historiografia*. Ouro Preto, v. 16, n. 41, pp. 1-29.
- Carneiro, S. (2005). A construção do outro como não-ser como fundamento do ser. Tese de doutorado. Educação. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Crenshaw, K. (1989). "Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory, and antiracist politics". *University of Chicago Legal Forum*, Chicago, v. 8, n. 1, pp. 139-167.
- Francisco, C. (2022). *La visualité de l'esclavage urbain dans le marché de l'estampe à Rio de Janeiro: le cas de Frederico Briggs, 1820-1850*. Tese de doutorado. Estudos românicos. Aix-en-Provence: Université d'Aix Marseille.
- (2020). "Corps punis, mémoires meurtries: une mise en récit visuel de l'imagerie de l'esclavage atlantique". *Corps*, n. 18, pp. 177-186.
- (2013). *Portrait en contraste: l'imaginaire dans les représentations iconographiques et littéraires de la femme noire au Brésil (XIX^e siècle)*. Dissertação de mestrado.
- Estudos românicos. Aix-en-Provence: Université d'Aix Marseille.
- Freyre, G. (1969 [1933]). *Casa Grande & Senzala*. Dois tomos. Rio de Janeiro: José Olympio Editora.
- Giacomini, S. (1994). "Beleza mulata e beleza negra". *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, pp. 217-227.
- Heinich, N. (2018[1996]). *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*. Paris: Gallimard.
- Lima I. S. (2003). *Cores, marcas e falas: sentidos da mestiçagem no Império do Brasil*, Rio de Janeiro: Arquivo Nacional.
- Lima V. A. E. (2017), "Silêncios e vazios: a iconografia dos viajantes e os tempos de ver". *XII Encontro de História da arte*, pp. 594-601.
- Macedo, J. M. M. (1869). *Vítimas-Algozes: quadros da escravidão*. Rio de Janeiro: Typographia Americana.
- Muzart, Z. L. (2000). "Maria Firmina dos Reis". In: MUZART, Z. L. (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Editora Mulheres, pp. 26-284.
- Reis, M.F. (2009 [1887]). "A Escrava", In: Reis, M.F. *Úrsula*. Santa Catarina: Editora Mulheres/PUC Minas.
- *Úrsula*. Santa Catarina: Editora Mulheres/PUC Minas.
- Soliva, T. B. (2012). "Uma cultura dos contatos: sexualidades e erotismo em duas obras de Gilberto Freyre". *Bagoas*, n. 7, pp. 309-329.
- Souza, C. A. S. (2008). *A solidão da mulher negra -sua subjetividade e seu preterimento pelo homem negro na cidade de São Paulo*. Dissertação de mestrado. Antropologia. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- Stedman J. G. S. (1806[1796]), *The Narrative of a Five Years Expedition against the Revolted Negroes of Surinam*, Londres: J. Johnson & T. Payne.
- Tratemberg, M. (1992). "Atualidade de Max Weber", In: Weber, M. *Metodologia das ciências sociais*. São Paulo: Cortez / Editora da Universidade Estadual de Campinas.

80

Velho, G. (2008). *Gilberto Freyre: trajetória e singularidade. Sociologia, problemas e práticas*, São Paulo, n. 58, pp. 11-21.

Vila Nova, S. (1991). “Cultura e sociedade em Gilberto Freyre”. *Ciência & Trópico*, Recife, v. 19, n.2, julho e dezembro, pp. 311-326.

Wood M. (2002). *Slavery, Empathy and Pornography*. Oxford: Oxford University Press.

“Au commencement était l’amour”: em busca da comunhão perdida na poesia de Maria Teresa Horta, Ana Luísa Amaral e Adília Lopes¹

Sónia Rita Melo

Camões, IP

• sonia.melo@epesuica.ch

ORCID 0000-0002-5748-6350

DOI

<https://doi.org/10.34913/journals/lingua-lugar.2024.e1903>

¹ Retirado do livro de Julia Kristeva intitulado, *Au commencement était l’amour – Psychanalyse et Foi*. Paris: LGF, 1997.

Para Georges Bataille, o erotismo procura responder à questão “o que significa o que sou?” (1987), abrindo-se à possibilidade de uma continuidade do ser por meio de uma comunhão sagrada com o Outro. bell hooks acrescenta que tal comunhão se torna real quando as mulheres se libertam das distorções patriarcais que historicamente moldaram o conceito de amor. Julia Kristeva, por sua vez, argumenta que a criação artística pode proporcionar formas alternativas de experienciar e expressar o desejo, desafiando as normas dominantes.

Tendo em conta esta moldura teórica, examinaremos, neste artigo, alguns poemas de três poetisas portuguesas — Maria Teresa Horta, Ana Luísa Amaral e Adília Lopes — cujas obras contestam normas sociais e identitárias. Essas autoras estabelecem um diálogo transtextual sobre a construção e desconstrução das identidades pessoais e autorais, através da erotização da escrita e do uso de corpos sexualizados. Analisaremos como essas práticas literárias contribuem para o debate sobre a identidade feminina, a autoridade literária e o empoderamento das mulheres, além de questionar as normas estabelecidas e a fragilidade dos conceitos de género e género literário. Nas suas diferentes artes poéticas, as autoras revelam a busca por um amor libertador e transformador, fundado na comunhão com o Outro.

Palavras-chave: erotismo; comunhão; amor; poesia feminina portuguesa.

84

Pour Georges Bataille, l'érotisme cherche à répondre à la question "que signifie ce que je suis ?" (1987), s'ouvrant ainsi à la possibilité d'une continuité de l'être à travers une communion sacrée avec l'Autre. bell hooks ajoute que cette communion devient réelle lorsque les femmes se libèrent des distorsions patriarcales qui ont historiquement façonné le concept d'amour. Julia Kristeva, quant à elle, soutient que la création artistique peut offrir des formes alternatives d'expérimentation et d'expression du désir, en défiant les normes dominantes.

Partant de ce cadre théorique, nous examinerons dans cet article quelques poèmes de trois poétesses portugaises — Maria Teresa Horta, Ana Luísa Amaral et Adília Lopes — dont les œuvres contestent les normes sociales et identitaires. Ces autrices établissent un dialogue transtextuel sur la construction et la déconstruction des identités personnelles et autorales, grâce à l'érotisation de l'écriture et l'utilisation de corps sexualisés. Nous analyserons comment ces pratiques littéraires contribuent au débat sur l'identité féminine, l'autorité littéraire et l'empowerment des femmes, tout en questionnant les normes établies et la fragilité des concepts de genre et de genre littéraire. À travers leurs différents arts poétiques, les autrices révèlent la quête d'un amour libérateur et transformateur fondé par la communion avec l'Autre.

Mots-clés: érotisme ; communion ; amour ; poésie féminine portugaise.

A citação de Julia Kristeva que dá título a este artigo provém de um livro cujo subtítulo – *Psychanalyse et Foi* (1997) – revela claramente o teor do texto da filósofa francesa: o discurso analítico, psicanalítico, desafia a racionalidade positivista ao instaurar um diálogo de palavras trocadas entre dois sujeitos em situação. A palavra transferencial, isto é, amorosa, é produzida por um discurso que não é simplesmente intelectual, mas implicitamente afetivo. Conforme destacado por Kristeva, a psicanálise parte de uma falta de amor, sendo através da reconstituição da confiança na capacidade amorosa da ligação transferencial que o analista opera e que o sujeito se cura. Este processo implica a superação da unicidade do sujeito que passa a aceitar perder-se no outro e para o outro. A teoria psicanalítica destaca, portanto, que o amor e a linguagem são inseparáveis, pois a capacidade de amar está intimamente ligada à habilidade de simbolizar e comunicar experiências internas.

Para Georges Bataille, o erotismo, ao tentar responder à pergunta “o que significa o que sou?” (Bataille, 1987, p. 20), esforça-se, do mesmo modo, por recuperar a continuidade da essência humana perdida no próprio ato de vida. Como seres descontínuos que somos, a reunificação dar-se-á precisamente no momento da morte e da “pequena morte” que representa a relação sexual (Bataille, 1987, p. 20). A “nostalgia da continuidade perdida” comanda, por isso, as três formas de erotismo que ele próprio estabelece: o erotismo dos corpos, dos corações e do sagrado. E acrescenta: “falarei dessas três formas a fim de deixar bem claro que nelas o que está sempre em questão é substituir o isolamento do ser, a sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda” (Bataille, 1987, p.13), ou seja, de comunhão.

Apesar de abordagens distintas e perspetivas diferenciadas, Kristeva e Bataille compartilham a ideia de que a comunhão envolve uma transcendência do eu e uma reconexão com o outro ou com uma dimensão mais ampla da existência. Exploram, assim, a busca pela conexão profunda entre indivíduos e convergem na ideia de que o amor e o erotismo são caminhos privilegiados na busca de uma unidade essencial perdida.

A partir desta moldura teórica, pretendemos ler alguns poemas de três poetisas portuguesas cuja produção poética tem sido, em maior ou menor escala, polémica ou desafiadora, inconformada, denunciadora e questionadora dos papéis sociais, sexuais e identitários impostos. As autoras selecionadas – Maria Teresa Horta, Ana Luísa Amaral e Adília Lopes – estabelecem, quanto a nós, um diálogo transtextual que acompanha, simultaneamente, a reflexão das autoras sobre a construção e desconstrução das

identidades pessoais e autorais, à luz de experiências íntimas e visões do mundo localizadas. A análise das suas produções literárias revela como cada autora, através da escrita do corpo e da sexualidade, contribui para a discussão sobre identidade, por um lado, e a necessidade de comunhão, por outro. Do mesmo modo, veremos como a erotização da escrita e a utilização de corpos sexualizados, aliadas a uma linguagem que se desvia das normas convencionais da arte literária, espelham a construção da autora de poesia e da sua autoridade enquanto tal. Nessa construção, vislumbram-se ainda as etapas do empoderamento feminino e da consciencialização da fragilidade constitutiva dos conceitos de género (“gender”), enquanto construção social e cultural das identidades masculinas e femininas, e de géneros (“genre”), categorias literárias estanques, classificadoras de obras, de acordo com as suas características formais, estilísticas ou temáticas. Por fim, enfatizaremos como as autoras selecionadas interseccionam identidades de género e formas literárias, contribuindo para a discussão sobre a identidade feminina, a autoridade literária, e o contínuo processo de empoderamento e de questionamento das normas estabelecidas através dos géneros.

Os usos do erótico

Numa conferência realizada em 1978, Audre Lorde, escritora negra, ativista e feminista norte-americana, afirma que o erótico é uma força vital e um recurso de poder profundamente ligado à experiência feminina. Nas suas palavras,

[o] erótico é um recurso no nosso interior que se encontra num plano profundamente feminino e espiritual, firmemente enraizado no poder do nosso sentimento não expressado ou desconhecido (Lorde, 2009, p. 125).
 (...) Quando falo do erótico, então, falo dele como uma afirmação da força vital das mulheres, da energia criativa cheia de poder; do conhecimento e do seu uso, que estamos agora a reclamar na nossa língua, na nossa história, na nossa dança, no nosso amor, no nosso trabalho, nas nossas vidas (Lorde, 2009, p. 128).²

Lorde define assim o erótico não apenas numa vertente sexual, mas como uma fonte de conhecimento e criatividade que é intensamente pessoal e espiritual. Por representar justamente uma forma de poder subversivo, foi negado às mulheres num contexto dominado por paradigmas masculinos de poder. Contudo, e seguindo ainda a reflexão de Audre Lorde, ao apropriarem-se do seu potencial erótico,

2 “Lo erótico es un recurso en nuestro interior que se emplaza en un plano profundamente femenino y espiritual, arraigado firmemente en el poder de nuestro sentimiento no expresado o desconocido (Lorde, 2009, p. 125). (...) Cuando hablo de lo erótico, pues, hablo de ello como afirmación de la fuerza vital de las mujeres, de la energía creativa llena de poder; del conocimiento y de su uso, que estamos reclamando ahora en nuestra lengua, nuestra historia, nuestra danza, nuestro amor, nuestro trabajo, nuestras vidas (Lorde, 2009, p.128). Nota: todas as traduções de citações apresentadas no corpo do texto são da nossa autoria.

as mulheres passaram a reivindicar um espaço onde o plano do íntimo e pessoal alcança uma dimensão partilhada e política. Neste sentido, o paradoxo e a tensão criados por este binómio pessoal-privado/político-comum são, segundo Lorde, próprios do poder erótico.

Ainda nos anos setenta do século vinte, desta feita na Europa, Hélène Cixous, escritora, filósofa e crítica literária defende o conceito de “écriture féminine” onde o poder erótico, traduzido muitas vezes na afirmação do prazer sexual e na assunção plena da sexualidade, tornar-se-ão chaves para permitir à mulher tornar-se numa potência subversiva da opressão masculina. *Em Le Rire de la Méduse* (1975, 2010), manifesto pela “écriture féminine”, Cixous reitera que o corpo, fonte direta da escrita feminina, é o discurso subversivo de maior impacto performativo e perlocutório já que, escrevendo a partir do corpo, se recria o mundo e se permite o aparecimento da multiplicidade e da variedade. Escrever desde um corpo de mulher parece não só possível, como também inquestionável dado que, tal como o reitera Cixous, “Não escrevemos sem corpo. Quando cremos escrever sem corpo, deixamos de lado o corpo que, de todas as maneiras, produz efeitos de corpo” (Cixous, 2004, p. 45).³ O corpo torna-se “labareda intensa e primordial” que sintetiza toda a escrita já que tudo o que se escreve encarna: “E nós escritoras, o que somos? / Somos aquilo que escrevemos. / Escrevemos aquilo que somos” (Horta, 2009, p. 40).

³ “No escribimos sin cuerpo. Cuando creamos escribir sin cuerpo, es que dejamos a un lado el cuerpo que, de todas formas, produce efectos de cuerpo” (Cixous, 2004, p. 45).

De “désirable à désirante”: percursos de mulheres poetisas

Embora, à semelhança de Audre Lorde, bell hooks provenha de um contexto histórico-cultural distinto daquele das feministas europeias, dará também especial destaque ao poder transformador do amor e enfatizará questões centrais para o discurso feminista contemporâneo. Na sua última trilogia — *Tudo Sobre o Amor: Novas Perspetivas* (2021, Ed. Elefante), *Salvação: Pessoas Negras e o Amor* (2024, Ed. Elefante) e *Comunhão: A Busca das Mulheres pelo Amor* (2024, Ed. Elefante) — hooks escolhe precisamente o termo ‘amor’ para ressaltar a importância de uma força emocional e relacional capaz de transformar não só as vidas individuais, mas também as dinâmicas sociais e comunitárias. Para hooks, o amor é um conceito abrangente que engloba compromisso, cuidado e responsabilidade mútua, operando como uma prática consciente e revolucionária que desafia e subverte as normas opressivas impostas pela sociedade patriarcal. Enquanto hooks adota o conceito de ‘amor’ para destacar o potencial transformador das relações humanas e da solidariedade,

dade comunitária, Lorde recorre, como vimos, ao 'poder erótico' para sublinhar a importância da autonomia pessoal e da realização interior como formas de resistência e empoderamento. Na sua conferência de 1978 já citada – *Uses of the Erotic: The Erotic as Power* – o termo 'erótico' é entendido pela autora a partir da sua raiz grega como "a personificação do amor em todos os seus aspetos, nascida do Caos e que encarna o poder criativo e a harmonia" (Lorde, 2009, pp. 127-128),⁴ sendo, dessa forma, concebido como uma fonte de poder que transcende a sexualidade *in stricto sensu*. Ao optar pela palavra 'erótico', Lorde sublinha a importância de uma conexão íntima e espiritual com o próprio corpo e a identidade pessoal, concebendo o poder erótico como uma força interna que contesta as restrições impostas por um sistema historicamente opressor do feminino. Deste modo, enquanto hooks utiliza o conceito de 'amor' para enfatizar o potencial transformador das relações humanas e da solidariedade dentro das comunidades, entendidas como grupos interconetados que compartilham experiências e objetivos comuns, Lorde recorre ao 'erótico' para evidenciar a importância da autonomia pessoal e da realização interior como formas de resistência e empoderamento. Ambas as autoras apresentam perspectivas complementares, explorando diferentes dimensões do poder feminino — seja através da prática coletiva do amor, que fortalece o tecido social e promove a coesão nas comunidades, seja pela energia individual do erótico.

Atendendo à etimologia da palavra comunidade, Roberto Esposito (2009) lembra que a comunidade não é o que protege o sujeito, clausurando-o nos confins de uma pertença coletiva; pelo contrário, é o que o projeta para fora de si mesmo, o que o expõe ao contacto e contágio com o outro. Eros afirma-se então elo de comunidade, relational e emancipatório, pois, segundo Byung-Chul Han:

O Eros dirige-se, em sentido enfático, ao outro que não é possível alcançar sob o regime do eu. Por isso, no inferno do igual, a que a atual sociedade se assemelha cada vez mais, não há qualquer experiência erótica. Esta pressupõe a assimetria e a exterioridade do outro. Não é um acaso que Sócrates, enquanto amado, se chame atopus. O outro, que eu desejo e que me fascina, é desprovido de lugar. Subtrai-se à linguagem do igual (Han, 2014, pp. 9-10).

Maria Teresa Horta escritora, poetisa, jornalista inscreve, enquanto poetisa,⁵ a sua escrita dentro de um registo de exaltação do corpo, de

4 "La palabra erótico proviene de la palabra griega eros, la personificación del amor en todos los aspectos, nacida del Caos y que encarna el poder creativo y la armonía" (Lorde, 2009, pp. 127-128).

5 Vale a pena relembrar as palavras de Natália Correia dirigidas a Maria Teresa Horta em mais uma estratégia de resistência ao poder discursivo do homem falazmente neutro: "Somos poéticas e não poetas. Teresa, nunca se esqueça. Para fazermos boa poesia não necessitamos de tomar para nós o que é do masculino" (Correia, 2003, p. 18).

libertação feminina, de diálogo com um “tu” e de denúncia das hipocrisias e repressões da sociedade. A publicação de *Minha senhora de mim* (1971) marca a abertura de novos rumos para a sua produção literária, pois, neste conjunto de poemas erótico-sensuais, a escritora “extravasa” – ou seja, “[...] escrevendo como mulher sobre o corpo da mulher, sobre a sua-minha sexualidade, o seu-meu arroubo e prazer; sobre o seu-meu gosto-gozo: sem estereótipos, sem mitificar nada [...]” (Horta, 2009, p. 44). Contudo, a tarefa aparentemente inócua de Horta iniciada já nos anos sessenta do século passado – “Escrever como mulher sobre o corpo da mulher” – teve consequências trágicas em 1971: a editora foi ameaçada⁶ e a autora foi pessoalmente perseguida, insultada e espancada na rua por três homens não-identificados. Porém, longe de intimidar a poetisa, Horta proporá nessa altura a Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa a sua colaboração na escrita do texto revolucionário *Novas Cartas Portuguesas*, publicado no ano seguinte, em 1972, e igualmente censurado três dias após o lançamento pela polícia política do governo ditatorial vigente. Importa destacar que as três autoras enfrentaram um processo penal por causa desta obra, considerada imoral e pornográfica, que poderia ter resultado em prisão. Tais acontecimentos provocaram uma onda de apoio internacional inédita que fizeram com que este caso fosse votado, numa conferência patrocinada pela National Organization for Women (NOW), como a “primeira causa feminista internacional”, marcando um momento significativo na luta pelos direitos das mulheres no contexto nacional e internacional.

O impacto e os efeitos sociais dessas publicações sucessivas constituíram, a nosso ver, alicerces fundamentais para uma profunda metareflexão dessas mulheres artistas sobre a escrita e a autoria feminina, ou a construção desta figura autoral feminina, bem como sobre o poder erótico do corpo feminino, conforme concebido por Lorde. Além disso, essas obras serviram como uma pedra de toque na busca de uma genealogia feminina em língua portuguesa, essencial para subverter os protocolos de escrita e leitura em vigor, posicionando-se assim como um verdadeiro espaço de protesto político e cultural (Wolff, 2011). O corpo libertado pode cantar uma linguagem outra, revolucionária, que desafia a lógica falogocêntrica.

A libertação do corpo em Horta será patente no poema e livro epônimo, *Minha Senhora de Mim* de 1971. Com efeito, ao entrelaçar a estrutura própria da tradição das cantigas de amigo medievais e um verso do poeta quinhentista Sá de Miranda “comigo me desavim”, a poetisa re-in-

⁶ *Minha Senhora de Mim* foi o nono livro de poesia de Maria Teresa Horta publicado na coleção “Cadernos de Poesia”, da editora Dom Quixote. Quando da sua publicação, a polícia política apreendeu o livro, acusando a sua autora de ofensa “da moral tradicional da nação” e ameaçou com o encerramento da editora caso voltasse a publicar algum texto da autora.

venta a tradição e dá voz à mulher agora protagonista. Todavia, a mulher hortiana, longe da “dona Virgo” simples, ingénua e objeto do amor cortês e de devoção, posta em cena pela poesia trovadoresca, é uma mulher ativa que recusa o sofrimento de amor (“recusando o que é desfeito no interior do meu peito”) e assume a sua sensualidade e luxúria. Este primeiro poema do livro dá o mote para a (re)criação da mulher “vamp”,⁷ libertada e em simbiose com o seu corpo e desejos, desenhada ao longo da sua carreira de escritora por Maria Teresa Horta. No contexto da obra hortiana, a “vamp” assemelha-se à mulher poderosa, incorporando não apenas a sedução e o perigo, mas também a independência e a rejeição das normas sociais tradicionais, contrastando com os estereótipos tradicionais de mulheres passivas, submissas ou dependentes. A dinâmica dialógica constante entre *eu* e *tu* evidencia, do mesmo modo, que esta mulher necessita do Outro, da sua cumplicidade amorosa e aprovação.

CANTO O TEU CORPO

Canto o teu corpo
passados estes anos:

o prazer que me
acendes
o espasmo que semeias

A seara das pernas
o peito
os teus dentes

a língua que afago
e as ancas estreitas

Canto a tua
febre
fechada no meu ventre

Canto o teu
grito
e canto as tuas veias

Canto o teu gemido
teu hábito
teus dedos

Canto o teu corpo
amor que me encandeia

(Horta, 2012, p. 41)

⁷ A expressão “mulher vamp” (ou “vamp woman”) tem as suas origens na cultura popular e na literatura do início do século 20. A palavra “vamp” é uma abreviação de “vampire” (vampiro), e a sua associação com uma mulher sedutora e perigosa foi popularizada pelo filme mudo “A Fool There Was” (1915) e personificada pela atriz Theda Bara no papel da “vampira”.

O outro personifica o “primeiro sexo” conquistador e mostra os seus atributos clássicos de sexo forte, representados pela “espada” fálica que “trespassa” o sujeito poético assumidamente fêmea tomada à “força”, possuída e de alguma forma violentada ao sabor do desejo claramente masculino. Contudo, a violência prazerosa do ato relembraria, voltando a Bataille, que o erotismo não é apenas uma questão de prazer sexual, mas envolve uma dimensão espiritual e sacrificial ligada à morte e à busca por uma continuidade que vai além da vida individual. Segundo Bataille, experiências como o orgasmo são momentos de dissolução temporária das fronteiras entre o eu e o outro, entre o físico e o espiritual. Da mesma forma, Kristeva assinala que o desejo é moldado por estruturas de poder e dominação, sendo permitidas ou reprimidas certas formas de prazer de acordo com normas culturais e sociais mais amplas. Em *Revolution in Poetic Language*⁸ (1984), Julia Kristeva argumenta ainda que a criação artística pode oferecer formas alternativas de experienciar e expressar o desejo que não se conformam às normas dominantes:

A palavra poética, erótica, transgressora, perturba a linguagem sagrada e as normas que a regem, mas perturba também a linguagem profana e os seus referentes sociais e ideológicos. Não pretende triunfar sobre os poderes socialmente instituídos; não pretende aboli-los; pretende pôr à prova a sua função, ridicularizá-los para os revelar (Kristeva, 1984, p. 92).⁹

POEMA AO DESEJO

Empurra a tua espada
no meu ventre
enterra-a devagar até ao cimo

Que eu sinta de ti
a queimadura
e a tua mordedura nos meus rins

Deixa depois que a tua boca
desça
e me contorne as pernas de doçura

Ó meu amor a tua língua
prende
aquilo que desprende da loucura

(Horta, 2012, p. 45)

⁸ O original em língua francesa data de 1974, *La révolution du langage poétique – L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Ed. du Seuil.

⁹ “The poetic word, erotic, transgressive, disrupts the sacred language and the norms that reign over it, but it also disrupts the profane language and its social and ideological referents. It does not claim to triumph over the socially instituted powers; it does not claim to abolish them; it claims to put their function to the test, to deride them in order to reveal them”. (Kristeva, 1984, p. 92).

92

Noutro poema, “ENTRE NÓS E O TEMPO”, prossegue a alegoria do amor enquanto guerra, preso à imagem patriarcal do amor como submissão feminina (“a raiva do punhal que enterras / no sol pastoso / do meu ventre” (Horta, 2012, p. 49). A referência ao esperma enquanto líquido de ouro fecundador, claro no poema “ROSA” e nos versos “Desenha no meu ventre / a rosa / com o teu esperma” (Horta, 2012, p. 50) reitera a capacidade criadora, força de vida e símbolo da virilidade demiúrgica.

O poema “POST-SCRIPTUM” (Horta, 2012, p. 51), acréscimo final como se algo tivesse ficado por dizer, abre, no entanto, a poética hortiana para a complexidade do que tentara empreender a poetisa neste livro. Libertar a mulher não significa só torná-la dona do seu prazer e do seu corpo, significa sobretudo permitir-lhe a decisão e uma voz audível e equiparada.

POST-SCRIPTUM

Afasto de ti com
raiva surda

o corpo
as mãos
o pensamento

e apago secreta
uma a uma
as velas acesas do teu vento

liberta ponho o corpo
em seu lugar
visto a cidade
penteio um rio sedento

penso ganhar
e fujo
e não entendo

penso dormir
mas não consigo
o tempo

E cede-se o vazio
sobre o meu ventre

e segue-se a saudade
em seu sustento

E digo este meu vício
dos teus olhos
de um verde tão lento
muito lento

Se penso que te deixo
já te quero

Se penso que recuso
já te anseio

Se penso que te odeio
já te espero

e torno a oferecer-te
o que receio

Se penso que me calo
já te grito

Se penso que me esconde
já me ofereço

Se penso que não sinto
é porque minto

Se pensas que me olhas
já estremeço

(Horta, 2012, pp. 51-52).

A irracionalidade e dicotomia características do sentimento amoroso e a dependência que sofre o “eu” lírico feminino face ao “tu” masculino exultam nos olhos do “tu”, símbolos de poder e de domínio. Os sentidos, amplamente explorados na poesia de Horta, assumem uma posição interessante no fim do poema. Com efeito, no penúltimo verso assistimos a uma mudança de sujeito gramatical e sensorial: já não mais o **eu** pensa, mas sim o **tu**. Os dois versos finais, representam, quanto a nós, o início de uma nova era da escrita feminina / feminista que Horta inaugura. Indicam um deslocar deste sujeito feminino a quem Horta dá corpo para a escrita, ou seja, para o campo da reflexão sobre o que é escrever sendo mulher, homem ou outro, re-elaborando os corpos e as posições que ocupam no xadrez sociocultural. Ao reconfigurar estas construções culturais que se espelham nos versos do poema, cria um espaço outro que “estremece” por não ser fixo, por representar identidades em progresso. Abre-se assim “uma fenda para restituir a posse do discurso (e do seu corpo) às mulheres, sem o pesar de impedimentos socioculturais que venham limitar o labor da mulher escritora” (Silva, 2013, p. 10).

Neste sentido, a revolução de Horta far-se-á sobretudo no campo da literatura e no estabelecimento de uma nova imagem da autoria feminina. De facto, as alegorias feministas da autoria teriam, como principal objetivo, visibilizar o corpo da mulher e, consequentemente, inscrever a sua escrita no mapa da tradição literária, funcionando como “contra-mitos da criatividade”:

[...] as alegorias feministas da autoria são melhor entendidas, creio eu, como resposta a uma procura generalizada de contra-mitos da criatividade. Confrontados com uma tradição que tantas vezes associou a autoria à masculinidade, os críticos procuraram forjar novas imagens do poder imaginativo feminino (Felski, 2003, p. 88).¹⁰

10 “[...] feminist allegories of authorship are best understood, I believe, as catering to a widespread hunger for countermyths of creativity. Faced with a tradition that has so often associated authorship with maleness, critics have sought to forge new images of female imaginative power” (Felski, 2003, p. 88).

Em 1990, quase vinte anos depois da revolução hortiana, é publicado o primeiro livro de Ana Luísa Amaral com um título que homenageia a herança deixada por uma das três Marias. Ao propor uma re-interpretação da “Senhora”, a poetisa atualiza e sela a escrita de mulheres:

Ao devolver ao corpo da mulher a voz que o homem poeta lhe empresta nas cantigas de amigo, a poética desassombradamente feminista de Maria Teresa Horta reinventa a convenção, pondo na inteireza do ser-mulher a origem única do poema. [...] Ana Luísa Amaral, por sua vez, reinventa a reinvenção de Maria Teresa Horta no ‘nada’ de ‘ser’ que somos todos nós, afinal, homens e mulheres”. (Santos, 1999, p. 8).

Minha Senhora de Quê (1990) apresenta-se dividido em quatro áreas temáticas que refletem sobre os múltiplos espaços que, historicamente, foram atribuídos às mulheres. Tudo decorre simbolicamente em casa, no espaço íntimo da mulher que tem uma casa só para ela, onde a sua criatividade acompanha o ritmo do quotidiano. Esta “senhora” agora reduzida a nada, “nem dona de si”, evidencia a subversão das identidades em curso. De Lauretis, na sua proposta teórica pós-moderna, re-inventará o conceito “queer” para “evidenciar a dificuldade de as mulheres se representarem dentro de uma linguagem e de um aparelho conceptual criado por homens”. Assim, “queer” seria, na sua proposta, um “outro horizonte discursivo ou outra forma de pensar o sexual”, um aparato conceptual único “para definir um lugar necessariamente instável, de contestação de identidades fixas” (AA.VV., 2005, p.161).

A poética de Ana Luísa Amaral privilegia a experiência do quotidiano e as histórias singelas da domesticidade, explorando o cuidado com os outros

e o autocuidado da mulher que se afirma como escritora. A ética do cuidado, subjacente à sua obra, aproxima-se, quanto a nós, das reflexões de José Tolentino Mendonça e Josep Maria Esquirol, que destacam a relacionalidade como condição inerente ao ser humano. O cuidado assume-se como fio condutor das relações e suporta a construção da identidade e o sentido de vida através do encontro com o Outro. Tolentino Mendonça, a partir de uma perspetiva cristã, concebe o cuidado como uma prática que transcende o mero ato físico. Envolve uma atenção plena à dignidade e à fragilidade humanas, onde o cuidado com o outro é inseparável do autocuidado e da busca por um sentido mais profundo da vida. Esta prática exige um compromisso ético com a alteridade e uma responsabilidade simultânea para com a própria vida interior, tornando-se num caminho para uma existência plena e solidária, onde a espiritualidade cristã encontra expressão concreta na atenção amorosa ao próximo. Do mesmo modo, Esquirol, no âmbito de um pensamento existencialista e fenomenológico, encara o cuidado como um ato ético fundamental que molda as nossas relações com o mundo e com os outros. Em *La resistencia íntima: Ensayo de una filosofía de la proximidad* (2015), o filósofo catalão explora o cuidado como forma de resistência íntima contra as forças desumanizadoras da modernidade, afirmando que, num mundo frequentemente marcado pela indiferença e superficialidade, cuidar torna-se um ato de resistência e de afirmação da dignidade humana.

A escrita de Amaral reflete, a nosso ver, essa ética do cuidado global, mas também especificamente ancorada numa ideia de continuum feminino e de urgente recuperação de uma genealogia de mulheres esquecidas ou desvalorizadas. Assim, a poetisa empenha-se em reescrever as histórias das vozes silenciadas, contribuindo para uma ética do cuidado e do dever de memória. Nesta perspetiva, interessa-nos ler o poema que a seguir transcrevemos.

ANGÚSTIAS CITADINAS

Ah! Um ruído sadio.
A roupa magoando-se nas pedras,
Penetrando no rio, corando ao sol depois,
Muito corada e nua.

(Deve ser cultural este desejo:
saudade de um passado que não tive
mas que ouvi de uma avó na masculina
construção mental: a mulher de joelhos
e a roupa no rio)

(Amaral, 1999, p. 74)

O desejo surge como uma força erótica, no sentido de Audre Lorde, entendida como uma energia criativa e espiritual. Daí esse desejo ser, de facto, “cultural” e converter o corpo num espaço onde se expressam e desafiam estereótipos de género e normas sociais. Em Lorde, como assinalado anteriormente, o erótico é um meio de resistência e autoafirmação, possibilitando ao indivíduo transcender as limitações impostas pela sociedade e reivindicar uma identidade autêntica e pessoal. Os versos “A roupa magoando-se nas pedras, / Penetrando no rio, corando ao sol depois, / Muito corada e nua” remetem, de forma metonímica, para uma relação sexual conforme à “masculina construção mental” em que a mulher parece ser submetida a um desejo alheio que a deixa desconfortável, numa nudez que expõe a sua fragilidade e vergonha física. A autora revela uma profunda consciência da história passada — um “passado não vivido” — que persiste nas construções mentais e nos papéis tradicionais herdados. Sublinha ainda como essas influências — “mas que ouvi de uma avó” — moldam a experiência feminina contemporânea, refletindo ainda sobre a posição sociocultural das mulheres ao longo da história e evidenciando a continuidade dessas influências na atualidade. O desejo de escrever, como expressão pessoal e criativa, transcende a sua função comunicativa e configura-se, na escrita amaraliana, como uma ferramenta exploratória. Nesse processo, desejos íntimos e emoções são canalizados para a linguagem, permitindo a articulação e transmissão de experiências subjetivas. As palavras tornam-se entidades, ou seja, agentes e não apenas símbolos que representam objetos ou conceitos; têm o poder de evocar emoções, memórias e experiências complexas. A seleção de vocábulos e a organização textual na página reforçam o poder das palavras, concebidas não apenas como meras unidades linguísticas, mas como elementos fundamentais na construção do mundo e da identidade. A escrita de Ana Luísa Amaral, através da combinação de palavrasmeticulosamente selecionadas e rigorosamente depuradas, assume um papel salvífico para a autora. Ao sobrepor em camadas indistintas sonoridade, ritmo e imagem, cria universos onde o desejo se manifesta de forma livre e plena, como o exemplifica o poema “FAUNOS”:

FAUNOS

Há depois o desejo: escrever
pela noite dentro
até que o sol se apague de tão forte,
as gelosias (recuperado termo)
deixando só a sombra perpassá-las...

Há depois depurar o sentimento
até que nada reste:
lágrimas e paixões só referidas
um repetido estilo, um outro verso
onde vagueie o fauno da imagem

Há depois o mais grave, o mais
resiste ao tempo:
sol igual a paixão, lágrima igual
ao raio do sol, agora evanescente na
gelosia – (Amaral, 1999, p. 75)

De natureza multifacetada, intermediários entre os deuses, os homens e os animais, os faunos marcam, no poema de Amaral, a selvajaria, os instintos primitivos aliados à grandeza divina que o fauno poemático personifica na imagem de um desejo transmutado em “um outro verso” que resiste ao tempo. A civilização, diz-nos Freud, constrói-se na repressão dos instintos e Marcuse conclui:

As restrições impostas à sexualidade parecem tanto mais racionais quanto mais se universalizam e penetram na sociedade como um todo. Elas actuam sobre os indivíduos tanto como leis objectivas externas como como uma força interiorizada: a autoridade social é absorvida pela consciência e pelo inconsciente do indivíduo e funciona como se fosse o seu próprio desejo, a sua própria moral e a sua própria personalidade. No desenvolvimento “normal”, o indivíduo vive a sua repressão “livremente”, como se fosse a sua própria vida (...) (Marcuse, 1963, p. 51).¹¹

A dualidade inerente ao ser humano, dividido entre elevação espiritual e sujeição física, cristaliza-se na imagem do fauno que transparece por detrás das gelosias entreabertas que abrigam do sol escaldante. O desejo de escrita faz eco ao desejo do fauno, símbolo de outros desejos reprimidos, depurados na e pela escrita salvífica. A paixão erótica de Horta transmuta-se em Amaral numa paixão da língua escrita, da chegada ao poema, local de liberdade máxima onde se constroem e reconstroem as identidades a partir de uma reflexão política e social sobre a língua que funda o ser. A escrita poética é assim entendida como uma manifestação da “semiótica”, um nível pré-verbal e corpóreo da linguagem que articula emoções primárias e desejos inconscientes. De acordo com Kristeva, a “semiótica” opera antes da estruturação simbólica da linguagem, funcionando como um campo pulsional onde o sentido é gerado a partir do movimento e da intensidade das emoções (Kristeva,

¹¹ “Les restrictions imposées à la sexualité semblent d'autant plus rationnelles qu'elles deviennent plus universelles et qu'elles pénètrent davantage l'ensemble de la société. Elles agissent sur les individus en tant que lois objectives extérieures et en tant que force intérieurisée : l'autorité sociale est absorbée dans la conscience et dans l'inconscient de l'individu et travaille comme si elle était son propre désir, sa propre morale, et sa propre personnalité. Dans le développement « normal » l'individu vit sa répression « librement », comme si elle était sa propre vie (...).” (Marcuse, 1963, p. 51).

1984). Através da evocação de sentimentos e sensações, a escrita poética de Horta e Amaral exploram os limites do simbólico e do imaginário. Assim, o desejo de escrever, em ambas as autoras, pode ser interpretado como uma tentativa de expressar desejos eróticos reprimidos e explorar a identidade através da linguagem, permitindo a afirmação do poder erótico. Neste procedimento, emergem dinâmicas de resistência características das poéticas hortiana e amaraliana, que desafiam e põem em questão as normas sociais e discursivas que configuraram e estruturaram as experiências individuais e coletivas, em particular as intocáveis “essências” femininas e masculinas.

A busca da comunhão perdida

Adília Lopes, poetisa cujo primeiro livro de poemas, *Um jogo bastante perigoso*, foi publicado em 1985, é amplamente reconhecida pela crueza e pela apoeticidade da sua linguagem. A sua escrita, por vezes obscena e sempre desarmante, destaca-se por desafiar as normas e convenções sociais vigentes, apresentando uma abordagem profundamente a contracorrente e provocadora. Embora Lopes entre na fase do “espancamento” a partir de 1999, com a publicação de *Florbela Espanca espanca*, onde, de acordo com o professor Osvaldo Silvestre, se transforma “num torrencial dispositivo verbal, aquém da poesia e além da literatura, exibindo-se em excesso e dissolvendo-se, por efeito desse mesmo excesso, num jogo de máscaras viciado à partida pela sua tão impudica revelação de tudo” (Silvestre, 2000, p. 25), situa-se, contudo, numa posição intermédia entre Horta e Amaral no que diz respeito à representação do desejo, tendo especialmente em conta as obras que referenciamos: *Minha Senhora de Mim* (1971) e *Minha Senhora de Qué* (1990). Na fase do “espancamento” adiliano, o desejo é explorado de forma excessiva e quase desintegradora, subvertendo as convenções poéticas tradicionais, em diálogo com a introspeção lírica de Horta e a abordagem crítica e desconstrutiva de Amaral.

A poesia adiliana integra, de facto, elementos de ironia e humor, manipulando os significados das palavras e a sua sonoridade enquanto explora múltiplas camadas de sentido. A sua obra destaca a materialidade da palavra e, ao mesmo tempo, o depuramento exigido pela arte poética, em consonância, por exemplo, com Ana Luísa Amaral. Além disso, a exploração da subjetividade feminina e do desejo feminino inclui frequentemente uma reflexão irónica sobre o próprio desejo e as suas manifestações no quotidiano. Como mulher escritora, Adília Lopes questiona quer os estereótipos de género, quer as expectativas sociais em relação

ao desejo feminino. Como ironista liberal que é, põe ainda em causa o culto do poder e o “dinheiro, o sex-appeal, a inteligência, o snobismo” todos “faces do monstro do sucesso, do sussexo, esse tigre de papel, esse ópio do povo, de todos os povos, da burguesia e da aristocracia, da massa e da elite, das operárias e das tias, dos psiquiatras e dos carvoeiros” (Lopes, 2009, p. 653). Regista nas mesmas “Notas” ao livro César a César de 2003: “quando o poder do amor ultrapassar o amor pelo poder, então haverá verdadeira paz! (...) Horroriza-me o poder e o culto do poder” (Lopes, 2009, p. 653).

Numa sociedade onde o sexo, o dinheiro e a aparência são regularmente valorizados como caminhos para a felicidade pessoal e social, desafiar essas convenções pode resultar em marginalização e ridicularização. O “Poema 2”, que encerra o livro *Irmã Barata, Irmã Batata*, aponta neste sentido:

a falta
de um abraço
faz de mim
um palhaço
quando o poema
está
em vez
da foda
incomoda
torna-se coisa
de circo

(Lopes, 2009, p. 424)

A pseudoliberalização sexual da sociedade de Lopes passa pela glorificação da relação sexual (de preferência prazerosa) para atender ao figurino da época. Ser virgem, solteirona e, para cúmulo, poetisa não se ajusta à definição da mulher ideal da sociedade capitalista atual. O incômodo causado pelo poema que “está / em vez / da foda” remete-nos, de maneira simultânea, para a inquietação provocada pela escrita de mulheres que desafia as imposições, abatendo os limites de uma canonização viril. De facto, a “menina” Adília transgride as normas poéticas no uso de uma sintaxe, de um vocabulário “antipoéticos” e, ao fazê-lo, cria uma outra linguagem, (im)própria, insubmissa às regras sociais e literárias, apanágio do modelo da *virilitude*. Segundo Maffei, Adília aprende a lição com Camões e Bocage no que respeita à celebração do corpo e à escrita do prazer sexual. Mas, Maffei conclui, “a afinidade entre os três poetas se encontra na inclusão daquilo que certa moral e certas imposições sociais ‘politicamente corretas’ insistem em excluir” (Maffei, 2008, p. 85).

100

O livro de 1999 *Florbela Espanca espanca* (rebatizado de *Versos verdes* na última obra completa publicada) privilegiará a relação sexual e desta vez o termo “foder” será recorrente face, por exemplo, à expressão “fazer amor”, até então largamente utilizada. E o verso inicial do poema de abertura é claro: “Eu quero foder foder / achadamente”.¹² Adília Lopes estabelece um diálogo evidente com o hipotexto florbeliano (“Eu quero amar, amar perdidamente”), mas, acima de tudo, com uma ampla gama de desejos femininos: o anseio de Florbela, o mito de Mariana Alcoforado e os desejos femininos tradicionalmente reprimidos.

O uso do termo vulgar “foder” conjuga-se assim com ideais revolucionários:

se esta revolução
não me deixa
foder até morrer
é porque
não é revolução
nenhuma (...)
a revolução
faz-se na casa de banho (...)
a relação entre
as pessoas
deve ser uma troca
hoje é uma relação
de poder
(mesmo no foder)

(Lopes, 2009, p. 376)

12 Não é nosso interesse analisar, comparativamente, Adília e Florbela Espanca cujo hipotexto é evidente neste poema. Maria Lúcia Dal Farra, por exemplo, fá-lo e conclui “se o soneto ‘Eu quero amar, amar perdidamente’ é aqui invocado pela temperatura indubitável de uma proclamação de direitos femininos, a poética de Adília parece se prender mais, querer crer, aos versos finais desse poema. (...) Porque é do deterioramento, da desconvergência dos versos de Florbela, que Adília produz a sua obra” (Dal Farra, 2008, p. 240).

13 Burghard Baltrusch acrescenta ainda no artigo de 2004, “Joder” etimologicamente – como ‘desentropiar’ a Adília Lopes”: “também o processo de criação poética deve ser ‘fodido’, etimologicamente, embora esta também seja uma estratégia vã, tautológica, para conter a dispersão da heteronímia pós-moderna de Adília Lopes (e a nossa) por meio de uma indiferença entre vida (cotidiana) e arte, entre arte e historiografia (pessoal)”. “También el proceso de creación poética hay que joderlo, etimológicamente, aunque también ésta sea una estrategia vana, tautológica para contener la dispersión de la heteronomía postmoderna de Adilia Lopes (y la nuestra) a través de una indiferenciación entre vida (cotidiana) y arte, entre arte e historiografía (personal)” (Baltrusch, 2004, p.108).

A libertação sexual que o “foder”¹³ realça deve começar na intimidade do espaço privado da casa de banho e tornar-se política, pública. O uso do verbo vernacular, utilizado sobretudo na linguagem oral e coloquial, enfatiza também que a revolução tem de começar no povo, nas mulheres e homens de todos-os-dias que vivem oprimidos, especialmente por causa das relações mercantis que estabelecem em todos os âmbitos da sua vida. Por outra parte, a aproximação gráfica e fonética de “foder” e “poder”, seguindo o gosto adiliano pelos jogos de palavras, ligam-se de forma visceral assumindo “hoje” uma centralidade que a autora lamenta.

No “foder” encontramos uma carga de violência sexual evidentemente conotada com a virilidade, pois, etimologicamente, o agente do verbo

foder é masculino e o verbo significa copular ou prejudicar. O uso deste verbo pela mulher Adília atesta da sua consciência feminista, ao assumir que “como mulher foi criada através de tópicos pensados por uma cultura (patriarcal) e rebela-se contra a sua condição de produto imagiológico de uma organização social impregnada por hierarquias estéticas rígidas” (Baltrusch, 2004, p.105).¹⁴

Contudo, voltando ao livro *Irmã Barata, Irmã Batata*, a reiteração da linha temática “fazer amor / prazer” versus “foder / morrer” deixa entrever uma divisão clara entre o ato sexual imposto pelos tempos que correm (foder) e o amor casto e puro cujo representante máximo, para Adília Lopes, é o amor de Deus, mesmo na sua lógica batata, isto é, nas suas contradições e paradoxos. Escreve a poetisa:

[...] nunca fodi. Mas não me importo de morrer sem ter fodido. Apaixonei-me. E ninguém por quem eu me tenha apaixonado se apaixonou por mim. Acho horrível uma pessoa nunca se ter apaixonado. Acho que é o pior que pode acontecer a uma pessoa. Não é nunca ninguém se ter apaixonado por nós. É tão horrível alguém apaixonar-se por nós e nós não podermos corresponder. (Lopes, 2009, p. 411)

Nos tempos que correm, escreve no mesmo livro, “[...] as pessoas pensam muito em foder. E sofrem muito quando não fodem. (...) Mas as pessoas fodem e não são felizes” (Lopes, 2009, p. 415). No mesmo sentido, Han reitera que

[...] nos últimos tempos, tem sido proclamado com frequência o fim do amor. Pensa-se hoje que o amor perece devido à liberdade de escolha ilimitada, às numerosas opções e à coação do ótimo, e que, num mundo de possibilidades ilimitadas, o amor não é possível (...) (Han, 2014, p. 9).

O sofrimento, aliado ao foder e ao exercício do poder que gere as relações interpessoais, expressa-se

[...] através de um vocabulário e de uma sintaxe que não são exactamente aqueles que costumamos considerar próprios da poesia. Mas Adília Lopes precisa dessa 'outra língua' para desenvolver descrições alternativas e para se distanciar criticamente das evidências e do modo como tantas delas legitimam tantas formas de crueldade (Martelo, 2010, p. 233).

A busca de Adília Lopes pelo amor, expressa na procura de comunhão com o Outro, começa com a denúncia das normas que perpetuam a

14 “como mulher, foi formada por tópicos concebidos por uma cultura (patriarcal) e rebela-se contra a sua condição de produto imagiológico de uma organização social impregnada de rígidas hierarquias estéticas”. “Como mujer, fue criada a través de tópicos pensados por una cultura (patriarcal) y se rebela contra su condición de producto imagiológico de una organización social impregnada de rígidas jerarquías estéticas” (Baltrusch, 2004, p.105).

discriminação e legitimam a crueldade e a falta de compaixão. O uso de palavrões e palavras “proibidas”, consideradas indignas da escrita poética, expõe a fragilidade do indivíduo e o seu sofrimento, funcionando simultaneamente como um escudo de proteção e um ato de resistência.

Considerações finais

A busca feminina do amor enquanto ato de comunhão com o Outro surge, nas três autoras analisadas, como um antídoto ao mal do mundo. Ao “pôr em comum” com o Outro, as autoras mostram-se cientes de formar parte de uma “grande cadeia do ser” e de uma genealogia da escrita feminina em português que encontrará na figura mítica, erotizada e sexualmente ativa de Mariana Alcoforado, a sua matriz e mãe simbólica. O poder erótico da Mariana posta em cena pelas três Marias nas *Novas Cartas Portuguesas* representa a resistência e autoafirmação, femininas ao transcender as limitações impostas e ao afirmar-se como elo de sororidade.

Relembra hooks que o movimento feminista convergiu com a necessária libertação sexual onde era importante mostrar a igualdade das mulheres no que respeitava ao hedonismo sexual sem compromisso e sem sentido. Hoje é chegado um tempo em que transgredir tabus não é suficiente para construir uma sociedade igualitária e fundada no respeito. Refere hooks: “temos que assumir que erotizar a dominação torna-se útil, dado que não se a consegue mudar. Nem as mulheres, nem os homens sabem o que fazer, que papel desempenhar” (hooks, 2023, p. 207).¹⁵

15 “tenemos que assumir que erotizar la dominación resulta útil ante la imposibilidad de cambiarla. Ni las mujeres ni los hombres saben qué hacer, qué papel desempeñar” (hooks, 2023, p. 207).

A dimensão do feminino nas obras de Horta, Amaral e Lopes não eclipsa a dimensão humana amplamente enfatizada, nem a eficácia da escrita como ferramenta para denunciar a insensatez de um mundo em decadêncio. A abordagem metateórica do discurso lírico configura-o como um campo fértil para a análise crítica de questões relativas ao género — tanto literário, quanto sexual —, ao uso (a)poético da linguagem e às normas estabelecidas, como o cânones literário e as próprias convenções sociais. Ao subverter as fronteiras e a suposta essência da linguagem poética, as autoras evidenciam a fragilidade constitutiva do “género” em contextos literário e canónico, assim como nas normas de “género” que categorizam o sujeito humano. Concluímos, tal como iniciámos, com Julia Kristeva e o seu apelo, lançado com vista à necessária reinvenção de um mundo novo, transformado pelo amor:

Será que esta humanidade livre, pensante e improvisadora, que Freud colocou no divã para a ajudar a ultrapassar os infundáveis descontentamentos da civilização, está ameaçada de extinção pelas mudanças sociais em curso? (...) Mas eu não sou apocalíptica; décadas de prática analítica levaram-me a definir-me como uma pessimista energética. Limo-me a constatar que, depois e com a guerra dos sexos, teremos de inventar um novo mundo de amor (Kristeva, 2015).¹⁶

Assim seja.

16 "Cette humanité libre, pensante, improvisante, que Freud a mise sur le divan pour l'aider à traverser sans fin les malaises dans la civilisation, serait-elle menacée de disparaître par les mutations sociétales en cours ? (...) Mais je n'ai pas l'esprit apocalyptique, des décennies de pratique analytique me conduisent à me définir comme une pessimiste énergétique. Je constate seulement qu'après et avec la guerre des sexes, il nous faudra inventer un nouveau monde amoureux" (Kristeva, 2015).

Bibliografia

- AA.VV. (2005). *Dicionário da Crítica Feminista*. Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral (orgs.). Porto: Afrontamento.
- Amaral, A.L. (1999). *Minha Senhora de Quê*. Lisboa: Quetzal.
- Baltrusch, B. (2004). "Joder etimológicamente – cómo 'desentropiar' a Adilia Lopes". *Zurgai – Poetas por su Pueblo*. Dezembro, pp. 104-111, <<http://www.zurgai.com/archivos/201304/122004104.pdf?1>> (último acesso em 20/10/2023).
- Bataille, G. (1987). *O Erotismo*. António Carlos Viana (trad.). Porto Alegre: L&PM.
- (2012). *Les larmes d'Éros*. Paris: 10/18.
- Cixous, H. (2004). *Deseo de escritura*. Marta Segarra (ed. e prólogo), Luis Tigero (trad.). Barcelona: Reverso Ediciones.
- (2010). *Le rire de la Méduse et autres ironies*. Frédéric Regard (pref.). Paris: ed. Galilée.
- Correia, N. (2003). *Breve História da Mulher e outros escritos*. Maria Teresa Horta (pref.). Lisboa: Parceria A. M. Pereira.
- Dal Farra, M. L. (2008). "Caligrafias Femininas: Marianna e Florbela na letra de Adília". *Itinerários*. Araraquara, n.º26, pp. 235-243.
- Esquirol, J.M. (2015). *La resistencia íntima. Ensayo de una filosofía de la proximidad*. Madrid: Acantilado.
- Esposito, R. (2009). *Comunidad, imunidad y biopolítica*. Barcelona: Herder Editorial.
- Felski, R. (2003). *Literature after Feminism*. Chicago-London: The University of Chicago Press.
- Horta, M. T. (2009). "Escrita e transgressão". *Matraga - Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Letras Da UERJ*, 16(25). Recuperado de <<https://www.epublicacoes.uerj.br/matraga/article/view/27778>> (último acesso em 29/01/2024).
- (2012). *As palavras do corpo – Antologia de Poesia Erótica*. Lisboa: Dom Quixote.
- Lopes, A. (2009). *Dobra - Poesia Reunida 1983-2007*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Lorde, A. (2003). "Usos de lo erótico: lo erótico como poder". *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*. María Corniero (trad.). Madrid: Ed. Horas y horas, pp. 37-46. (Texto original: "The Uses of the Erotic: The erotic as Power", in Audre Lorde, Sister Outsider: Essays and Speeches, 1984) .
- Han, B.C. (2014). *A agonia de Eros*. Miguel Serras Pereira (trad.). Lisboa: Relógio d'Água.
- hooks, b. (2023). *Comunión. La búsqueda feminina del amor*. Monserrat Asensio (trad.). Madrid: Paidós.

- Kristeva, J. (1984). *Revolution in Poetic Language*. Columbia University Press.
- (1997). *Au commencement était l'amour - Psychanalyse et Foi*. Paris: Livre de Poche.
- (2015). "Colloque du groupe lyonnais de la SPP". <<http://www.kristeva.fr/histoiresdamour.html>> (último acesso em 29/01/2024).
- Maffei, L. (2007). "Canto a Beleza, Canto a Putaria: de Bocage a Camões, de Bocage e Camões a Adília". *Via Atlântica*, n.º11, jun.
- Marcuse, H. (1963). *Eros et civilisation*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Martelo, R.M. (2010). "As armas desarmantes de Adília Lopes", *A Forma Informe – leituras de poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 235-252.
- Santos, M. I. (1999). "Prefácio, dez anos depois". *Minha Senhora de Quê*. Lisboa: Quetzal.
- Silva, F.M. (2013). "Damas e Donas de si: leituras de "Minha Senhora de Mim" de Maria Teresa Horta e "Minha Senhora de Quê" de Ana Luisa Amaral". *Anuário de Literatura*, [S. I.], v. 18, n. 2, pp. 9-20, <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18n2p9>> (último acesso em 20/10/2023).
- Silvestre, O.M. (2001). "Adília Lopes espanca Florbela Espanca". *Inimigo Rumor*, n.º 10. Rio de Janeiro: Sete Letras, pp. 24-28. <<https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/40946/1/Osvaldo%20Manuel%20Silvestre.%20ADILIA%20LOPES%20ESPA%20FLORBELA%20ESPA%20Inimigo%20Rumor%2c%20maio%2020001%2c%20n.%2010%2c%20pp.%2024-28..pdf>> (último acesso em 1/09/2024).
- Wolff, J. (2011). "Recuperando a corporalidade. Feminismo e política do corpo". *Género, cultura visual e performance. Antologia crítica*. Ana Gabriela Macedo e Francesca Rayner (orgs.). Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus.

“A noite vai chegar”: cultura disco e materialidade queer nos trópicos

André Masseno

Universität Zürich

Universität St.Gallen

• andre.masseno@rom.uzh.ch

ORCID 0000-0001-5563-7613

DOI

<https://doi.org/10.34913/journals/lingua-lugar.2024.e1905>

*As a collective experience, sharing a beat
can almost be like sharing a heart.
Gamson, 2005, p. 110*

*The heat and the humidity on these dance floors
were almost tropical in intensity.
Lawrence, 2006, p. 129*

O artigo objetiva analisar como elementos constitutivos da cultura disco brasileira nos anos 1970 foram primordiais para o fomento de uma materialidade queer nos trópicos que, por sua vez, estaria atrelada ao campo da experiência erótica. A partir de reportagens, letras de música, episódios sobre a indústria fonográfica local e traços comportamentais do período, traçaremos aspectos da história da cultura disco no país, que vai do particular ao massivo, do espaço primevo das expressões minoritárias, e algumas vezes desconsideradas pelo jogo do capital, ao território padrão para o mercado visual das celebridades. Portanto, iremos verificar como a implicação erótica de uma comunidade gay dançante parece ser engendradora de possíveis formas queer que reverberam anseios, sensibilidades e modos de estar junto em uma pista de dança.

Palavras-chave: cultura disco; materialidade queer; anos 1970.



L'article vise à analyser comment les éléments constitutifs de la culture disco brésilienne des années 1970 ont contribué à la sédimentation de la matérialité queer dans le pays y qui, à son tour, était liée au domaine de l'expérience érotique. En se basant sur des rapports, des paroles, des épisodes de l'industrie musicale brésilienne et des traits de comportement de l'époque, cet article retracera certains aspects de l'histoire de la culture disco dans le pays, qui va du particulier au massif, de l'espace primordial des expressions minoritaires, parfois ignorées par le jeu du capital, au territoire standard pour le marché visuel des célébrités. Il sera examiné donc comment l'implication érotique d'une communauté de danseurs gays semble engendrer des formes queer possibles qui réverbèrent les

désirs, les sensibilités et les manières d'être ensemble sur une piste de danse.

Mots-clés : culture disco ; matérialité queer ; années 1970.

Fazer um inventário de espaços, objetos, produtos culturais e substâncias relacionadas aos universos gay e queer pode ser um exercício quase exaustivo e interminável, como parece sugerir a pesquisadora Alice Echols (2010): há uma profusão de parques, praças, ruas, banheiros públicos, boates, bares, saunas, clubes de sexo, cinemas de filmes pornográficos situados no centro das cidades, aplicativos e sites para sexo casual, roupas de couro, vinil ou látex, poppers, calças jeans, coturnos, livros e revistas de temática gay, Cds e Lps com remixes que tocam nas boates, LSD, cocaína, MDA, PCP, anfetaminas, balas, ecstasy, PEPs e PREPs... Cada um deles possui uma história, traços específicos no tempo e contextos geopolíticos diversos, além de serem ressignificados por agentes locais. Logo, é possível inferir que cada elemento desse inventário adquire contornos peculiares nos trópicos, mais precisamente no âmbito brasileiro. Sendo assim, o que pode nos dizer as matérias que constituem a cultura disco no Brasil dos anos 1970? O que essa cultura também pode contar sobre uma certa materialidade queer nos trópicos?

A cultura disco

Em linhas gerais, a cultura disco surge como uma espécie de subcultura gay após os protestos do Stonewall em junho de 1969.¹ No contexto novaiorquino do período entre 1971 e 1974,² a cena disco foi uma forma artística e social contracultural por excelência, onde fora selada uma estreita aliança entre dois grupos minoritários, ou seja, entre as comuni-

¹ Para uma breve história do surgimento da cena disco no contexto estadunidense, especialmente o nova-iorquino, cf. Shapiro (2008, pp. 47-63).

² Em 1971, a cena disco gay estava sendo criada em Manhattan, enquanto a Aliança Ativista Gay (GAA) começava a financiar festas dançantes que ocorriam nas noites de sábados. Cf. Echols (2010, p. 49).

dades afro-americana e homossexual, embora ali também pudessem ser incluídos os hispânicos e os judeus (cf. Easlea, 2020, pp. xxxii e 42). O público disco estava ciente de sua aproximação com a contracultura do final dos anos 1960, assim como da experiência corporal com a qual estava implicado, lançando-se em um estado de dança na qual demarcadores identitários sexuais, de gênero e raça tornavam-se menos precisos. Aquele público estava mais para participantes de “um ritual queer ou desestabilizador” que reconfigurava a “experiência do corpo por meio de uma série de vetores afetivos” (Lawrence, 2011, p. 233).

Richard Dyer (2002) – um dos primeiros defensores da cultura disco dentro do ambiente acadêmico estadunidense nos anos 1970 – aponta o erotismo, o romantismo e o materialismo como aspectos da música e experiência disco (cf. Dyer, 2002, p. 154). Considerando o primeiro aspecto, é notável como a música disco assinala uma sexualidade que se diferencia tanto da música popular quanto do rock, pois, segundo Dyer, a música disco não apresenta uma espécie de erótica desincorporada da música popular, que recusa a fisicalidade do erotismo ao mesmo tempo que produz um discurso interiorizado da paixão e do amor, e tampouco a do rock, que evoca uma corporalidade fálica ao restringir a sexualidade à genitália masculina. A música disco traz o ritmo e a percussão, além de expandir o erotismo por todo o corpo, sem restringi-lo a qualquer região genital (algo que, por sua vez, compõe o universo falocêntrico do rock, mesmo quando suas músicas são cantadas por mulheres) (cf. Dyer, 2002, pp. 154-156).

O parecer de Dyer sobre a música popular e o rock pode ser discutível se pensarmos na androginia do *glam rock* – onde o aspecto fálico, quando surgia, era nada impositivo – e, no caso brasileiro, na figura da cantora brasileira Rita Lee, para nada falocêntrica no seu modo de compor, cantar e de performar a figura da rockeira, assim como em Gal Costa, no âmbito da música popular, e na estadunidense Tina Turner durante os anos de 1980. No entanto, o que é relevante em sua defesa à cultura disco é o argumento de que nenhuma produção cultural está isenta de visibilizar ou ocultar as sexualidades em seu escopo, até mesmo os intentos culturais de desincorporação da experiência erótica. A partir deste prisma, a cultura disco, pelo menos em seus momentos iniciais, estaria intrinsecamente atrelada à experiência erótica de sexualidades, raças e gêneros minoritários, cuja representação, quando não objetificada, era menosprezada por outros segmentos culturais.

No tocante à experiência gay, a pista de dança era um território da vida noturna que servia incontestavelmente para a sua expressão e visibilidade, além de ter sido disputada por estabelecimentos noturnos que viam a comunidade gay dançante como um segmento lucrativo. No caso estadunidense, mais precisamente em Nova Iorque, os donos de casas noturnas e boates chegavam a tolerar a presença de gays em seus estabelecimentos, opondo-se inclusive às intervenções estatais e reivindicações dos grupos conservadores da sociedade (cf. Echols, 2010, p. 43).

A experiência disco foi adquirindo, portanto, outros contornos quando passou a ser mercantilizada em larga escala, acarretando em uma transformação dos códigos espaco-sociais dentro da pista de dança que, por conseguinte, afetou o espaço das minorias dentro da cultura disco. Inicialmente a experiência disco era menos interessada pela visibilidade, sendo mais um espaço para experimentar o contato com demais corpos fragmentados por um aparato de iluminação que privilegiava a penumbra, não revelando completamente seus frequentadores. Entretanto, com o posterior advento de boates como a mundialmente famosa Studio 54, inaugurada em 1977, e com a demanda de um público elitizado e majoritariamente branco, o aspecto da visibilidade passou a ser predominante, sem contar o culto à celebridade dentro da boate. A música e as boates disco foram adquirindo um traço palatável a partir de empreendedores que, na ânsia de fazer daquelas um produto de massa, as remodelaram a ponto de transformá-las em lugar para o exercício da masculinidade patriarcal e do galanteio heterossexual (cf. Lawrence, 2011).

A despeito dessas problemáticas, é incontestável a contribuição da cultura disco para a expressão, por um lado, da comunidade gay dentro de um ambiente “amigável” – adjetivo este cunhado entre aspas pois não se pode esquecer as tensões presentes na ideia de uma comunidade nada homogênea e que não está isenta de disputas internas – e, por outro, a das mulheres oriundas da classe média, que encontravam nas pistas disco voltadas ao público gay a possibilidade de vivenciarem publicamente seus corpos e sem a necessidade da companhia masculina (cf. Fontanari, 2022, p. 68). Seria na oportunidade da expressão sexual e de gênero oferecida pela cultura disco que os sujeitos dançantes experienciam seus corpos como “uma entidade polimorfa que poderia ser reconfigurada a ponto de confundir os modelos conservadores de masculinidade e feminilidade” (Lawrence, 2011, p. 237).

Quando a cultura disco aportou no Brasil, o país se encontrava atado a uma ditadura civil-militar que, além de perseguir, torturar e assassinar certos segmentos e agentes da sociedade, controlava acirradamente a produção e difusão cultural. Passados os ditos anos de chumbo (1968-1974), a ditadura brasileira tornou-se um “autoritarismo exausto” (Quinalha, 2021, p. 148), sucedendo a certa descompressão do poder e a uma política de abertura moderada – embora isso não significasse o fim da coerção praticada sobre os grupos minoritários, nem do controle sobre os meios de comunicação e tampouco da circulação dos produtos culturais. Mediante esse contexto, a cultura disco parecia operar como um espaço para o exercício da liberdade corporal, assim como para a expressão de estilos de vida e orientações sexuais contrários à força dos valores patriarciais operante. Com a cultura disco seria possível a criação de “uma sensibilidade cultural cosmopolita e compartilhada” (Fontanari, 2022, p. 56), que perpassaria diversas classes e raças presentes no espaço citadino.

Contudo, a música disco acabou incomodando certa parcela da esfera musical. No Brasil, ela era malvista não somente pela cena roqueira local, mas também por uma generosa parcela da MPB e do samba.³ O ataque mais constante feito à música disco era o de considerá-la um resultado da produção capitalista. Ao longo dos anos 1970, contra o rock e a música popular não foram desferidas as mesmas críticas que a vertente disco recebera ao longo de sua existência.⁴ Isso se deve ao fato de que os dois primeiros sempre foram comumente encarados como expressões musicais de valor ideológico, enquanto a música disco era vista como mera mercadoria, um produto sonoro de consumo rápido.

A despeito das críticas, a música disco e seu universo cultural foram se aclimatando no Brasil durante os anos 1970, deixando em certos momentos o soul⁵ e o rock em segundo plano.⁶ Naquela época, e de maneira simultânea, fora surgindo uma leva de cantores nacionais que se passavam por astros estrangeiros, tais como Chrystian, Michael Sullivan, Steve MacLean, Pete Dunaway, Morris Albert, Terry Winter, Mark Davis, entre

³ No contexto estadunidense, esta inquietude acarretaria em um movimento anti-disco e que culminaria com o movimento *Disco Sucks* e no subsequente *Disco Demolition*, evento ocorrido em 1978 e capitaneado pelo DJ e radialista Steve Dahl, fazendo com que o segmento fosse perdendo sua força econômica e simbólica dentro da indústria fonográfica.

⁴ Contudo, é preciso mencionar a crítica que o rock sofreu no Brasil na década anterior, culminando com a Marcha contra a Guitarra Elétrica, ocorrida em 17 de julho de 1967 e que contou com a participação de vários artistas da música popular brasileira.

⁵ A música soul está presente desde o final dos anos 1960 no Brasil, sendo também capitaneada por cantores locais como Tim Maia, Tony Tornado, Cassiano e Jorge Ben Jor, e em alguns momentos sendo gravadas por Elis Regina e Roberto Carlos ao longo de sua carreira (Cf. Oliveira, 2018, pp. 153-155).

⁶ Entretanto, isso não significa um desaparecimento da música soul, que esteve sempre presente na comunidade negra e suburbana brasileira, que era o grande público consumidor do segmento. Praticamente quase todas as gravadoras, após a iniciativa da Tapecar e Top da Tape, passaram a lançar mensalmente no mínimo um LP de música soul a partir da segunda metade dos anos 1970 (Cf. Diniz, 2022, p. 92).

outros. Para as gravadoras, era uma forma de driblar a máquina censora da ditadura, pois produzir canções cantadas em inglês as permitiam lucrar sem perder tempo com termos de liberação da radiodifusão de músicas estrangeiras. E a música disco brasileira não deixou de aderir à onda, pelo menos com os nomes de grupos e de cantores grafados em idioma estrangeiro, embora cantassem geralmente em português e algumas vezes em inglês, como o grupo feminino Harmony Cats, conhecido por seus *pot-pourris* de músicas disco internacionais, as cantoras Lady Zu, Gretchen e Miss Lene. Logo, a indústria fonográfica local não só já investia na vendagem da música disco estrangeira, mas também passaria a criar um filão local – embora muitos artistas consolidados não se aventurassem a explorar esse segmento por considerá-lo de segunda categoria e que isso poderia arruinar suas carreiras especialmente porque, em um contexto nacional marcado pela ditadura, tal vertente musical era vista como politicamente alienada. No entanto, alguns artistas romperam com essa visão estereotipada em torno da música disco, tais como Tim Maia – com o álbum *Tim Maia Disco Club* (1978) –, Rita Lee – com canções como a irônica “Agora é moda” (1978) e “Chega mais” (1979) – e Ney Matogrosso – a partir da canção “Não existe pecado ao sul do Equador” (1978), de Chico Buarque, em versão disco.

Assim como em outras partes do mundo, o sucesso do filme *Os embalos de sábado à noite* em 1977, contribuiu para uma maior difusão da música disco e da pista de dança, assim como de um comportamento voltado para tal experiência – em suma, de todo um mercado voltado para o universo disco. Estreando no Brasil no início de julho de 1978, o filme, conjugado com o impacto de sua trilha sonora e a atuação de John Travolta sob a pele de Tony Manero, seria a peça chave para a popularização da música disco no contexto brasileiro a ponto de uma matéria da época afirmar que o verbo a ser conjugado nas pistas de dança seria o “travoltear” (Vieira, 1978, p. 15).⁷ Nos sábados à noite, o *Programa Carlos Imperial*, exibido pela extinta TV Tupi, aproveitava a carona oferecida pelo filme para difundir a música disco e promover competições de dança, além de lançar e receber artistas nacionais da vertente disco. Poucas semanas após a estreia do filme nos cinemas brasileiros, a telenovela *Dancin’ Days*⁸ entraria no ar com uma trama marcada pela cultura disco. Embora *Os embalos...* produzissem um impacto nos espectadores, a crítica local não o recebera com muito entusiasmo. Além disso, o filme contribuiu para uma redução em escala global do aspecto queer da cultura disco, pois a sua massificação a reconfigurou

⁷ Uma breve porém detalhada história acerca do impacto do filme para a globalização da música disco é oferecida em Echols (2010, pp. 159-194).

⁸ *Dancin’ Days* foi escrita por Gilberto Braga e teve a direção geral de Daniel Filho. A novela foi ao ar pela Rede Globo de Televisão no horário nobre das 20 horas de 10 de julho de 1978 a 27 de janeiro de 1979, contabilizando 174 capítulos.

como música para embalar e reiterar a sociabilidade heterossexual. Esse aspecto também é visível na formação dos pares competidores no programa de Carlos Imperial e também na telenovela supracitada, pois em ambos não se vê uma interação de pessoas do mesmo sexo em danças entre pares.

Como vimos, a música disco transformou-se em fenômeno internacional e ao qual o Brasil não passou incólume. Contudo, a presença da música disco na cultura brasileira antecede ao seu impacto global, sendo verificável desde a metade de 1970 com a popularização da vendagem de coletâneas de músicas internacionais e distribuídas pela gravadora K-Tel, que difundia sucessos da primeira fase do gênero, assim como as programações das rádios FM da época. Atendo-nos ao contexto do Rio de Janeiro, é possível verificar que a música disco já pertencia ao repertório de boates como *New York Discotheque*, inaugurada em 1976 e situada no bairro de Ipanema, então reduto da contracultura carioca. A boate chegou a ser cenário de alguns filmes do período, como *Sábado alucinante* (1979), de Claudio Cunha, e *A morte transparente* (1980), de Carlos Hugo Christensen, cujas narrativas, regadas a música disco, giram em torno da juventude da zona sul carioca.

Outra boate difusora da música disco e voltada ao público gay foi a Sótão, localizada na Galeria Alaska, em Copacabana. No importante jornal gay alternativo *Lampião da Esquina*,⁹ a boate é apresentada como um espaço voltado para uma “programação musical sempre atenta às últimas novidades estrangeiras” (*Lampião da Esquina*, 1978, p. 6), o que, por um lado, assinala o repertório do célebre DJ Amândio da Hora e, por outro, demarca uma ânsia cosmopolita da comunidade gay pela musicalidade do momento. O discurso dos proprietários da boate a enfatiza como um lugar marcado pela diversidade sexual de seu público, reunindo homossexuais e héteros, anônimos e celebridades. Ademais, alguns demarcadores de classe e poder econômico são revelados na matéria, como a estratégia de algumas boates de selecionar o público a partir do valor do ingresso. No caso da Sótão, além do ingresso, existia a cobrança da taxa de consumação mínima e a rigidez do esquema de segurança na entrada da boate, sob o pretexto, segundo os proprietários, de que se algum frequentador tivesse “um jeitinho qualquer de marginal, mesmo com dinheiro, não entra[ria] mesmo” (*Lampião da Esquina*, 1978, p. 6). Essa declaração reforça o argumento de que nem sempre o ambiente noturno das pistas de dança esteve isento dos jogos de poder, da exclusão de raça

⁹ *Lampião da Esquina*, uma publicação alternativa de circulação nacional durante o período ditatorial, foi pioneiro no campo do debate sobre as minorias sexuais no espaço brasileiro. Para um panorama arguto sobre o jornal e a perseguição sofrida na ditadura, cf. Quinalha (2021, pp. 142-176).

e gênero, da delimitação de tribos e do público frequentador, ou melhor dito, da presença de certo elitismo em determinadas casas noturnas.

Embora a ancoragem da música disco tenha acontecido bem antes da chegada de Tony Manero nas telas brasileiras, como atesta o repertório de boates como a citada *New York Discotheque*, ela não tinha entrado completamente dentro do *mainstream* local. A sua aceitação definitiva viera a partir da *Frenetic Dancin' Days*, uma boate pertencente ao produtor musical Nelson Motta e inaugurada em agosto de 1976 dentro de um *shopping center* recém-inaugurado no bairro da Gávea, zona nobre do Rio de Janeiro. Embora tenha durado somente quatro meses, para depois ser transferida para o Morro da Urca, *Frenetic Dancin' Days* foi um sucesso na vida noturna carioca, pois ali se reunia a nata das celebridades televisivas e das colunas sociais, além de contar com um grupo de cantoras contratadas como garçonetas que intervinham com alguns números musicais. Egressas do grupo *Dzi Croquetas* – uma variante feminina do célebre *Dzi Croquettes*, capitaneado por Lennie Dale e cujos espetáculos, situados entre a dança e o teatro, eram protagonizados por corpos andróginos –, tais cantoras viriam formar posteriormente o grupo musical *As Frenéticas*, emplacando um disco de estreia no ano seguinte com músicas irreverentes e recheadas de interpretações irônicas, algumas delas marcadas por um ritmo dançante. A performance corporal, o registro vocal e o repertório musical do grupo não eram propriamente uma reprodução da cena disco internacional, centrada na figura da diva. O grupo era dotado de um ar burlesco e irônico que recordava o célebre teatro de revista, além de não descartarem o samba e o rock de seu repertório (cf. Fontanari, 2022, p. 58). O espírito irreverente do grupo, que também desafiava o conservadorismo nacional nas relações entre sexualidade, gênero, raça e classe, chamaria atenção da comunidade gay brasileira, a ponto de Antônio Chrysóstomo, contribuidor do *Lampião da Esquina*, convocar o público leitor da revista por meio da imperativa frase “Prestem atenção às *Frenéticas*, povo entendido desse país” (Chrysóstomo, 1978a, p. 11).

Enquanto a boate de Nelson Motta consolidou a aceitação da cultura disco pelo *mainstream* brasileiro, já a sua popularização em todo o território brasileiro viria com a estreia da telenovela *Dancin' Days* em 1978. Embalada pela música-título homônima e cantada pelas próprias *As Frenéticas*, a telenovela fora protagonizada pela atriz Sônia Braga interpretando a ex-presidiária Julia Matos. *Dancin' Days* lançaria moda, gosto musical e comportamento, vindo a ser comercializada também no exterior. A música de abertura da novela virou sucesso nacional, sendo

até hoje tocada em boates e festas. Os LPs com as trilhas sonoras nacional e internacional da telenovela caíram no gosto do público, tornando-se referência para a juventude brasileira interessada pela música disco. Embora as telenovelas anteriores já tivessem inserido músicas disco em suas trilhas sonoras, a pista de dança não tinha sido o cenário principal de suas tramas tal como em *Dancin' Days*, que, além disso, apresentava uma visualidade disco que buscava representar segmentos sociais diversos (cf. Fontanari, 2022, p. 62; Wajnman e Marinho, 2006, p. 149). No entanto, ambos conviviam na mesma pista de dança. A telenovela assinalava a discoteca, pelo menos visualmente, como um local agregador e sem demarcações explícitas de classe social.

Nem sempre o público das pistas de dança se configurava da maneira que fora representado na telenovela. A pista de dança no Brasil não fora tão “racialmente democrática” e tampouco em questões de classe e gênero, tal como parece ter sido o contexto da cultura disco estadunidense – pelo menos segundo a ótica, algumas vezes nostálgica e romantizada, de parte da crítica especializada sobre o assunto (cf. Dyer, 2002; Lawrence, 2006). Afinal de contas, o mito nacionalista da “democracia racial” já tinha caído por terra no mínimo para os agentes culturais brasileiros atentos à vigência das desigualdades raciais sistêmicas no país. Boates como *New York Discotheque* e *Frenetic Dancin' Days* situavam-se em zonas privilegiadas da cidade e o baixo poder aquisitivo de grande parcela da juventude trabalhadora e suburbana, assim como a fronteira cultural e simbólica que validavam os espaços de entretenimento nas regiões economicamente abastadas da cidade como nada receptivos à presença de sujeitos periféricos, não permitia o seu acesso nesses ambientes. Nas regiões periféricas, a mesma música disco tocada nas boates frequentadas pela classe média branca era consumida em locais de maior capacidade de lotação como os bailes no subúrbio carioca, por exemplo, que eram organizados por equipes de som que tocavam um repertório composto majoritariamente pela música soul¹⁰ – o que levou à sedimentação do Movimento Black Rio em 1976, ou seja, no mesmo ano de inauguração das boates supracitadas, e que, segundo Christy Guzmán e Marcio D’Arrochella, foi “[...] a presentificação reconfigurada da antropofagia [de Oswald de Andrade] não como movimento intelectualizado e intelectualizante, mas como uma dinâmica orgânica”, que portanto evocava “sensibilidades outras que não cab[iam] nos moldes estabelecidos pela sociedade branca burguesa de meados do século XX”

¹⁰ Destaque preciso ser dado aos *Bailes da Pesada*, promovido no Rio de Janeiro pela dupla de DJs Big Boy (Newton Alvarenga Duarte), também apresentador de TV e radialista, e Ademir Lemos – que inicialmente tocavam na casa de show e cervejaria Canecão, situada na zona sul carioca –, ao DJ e apresentador Monsieur Limá (Raimundo de Lima Almeida), ao DJ Mr. Funky Santos (Oséas Moura dos Santos) e às *Noites do Shaft*, organizadas por Dom Filó (Asfilófio de Oliveira Filho) e que aconteciam no Clube Renascença, uma associação fundada por uma classe média negra e cuja sede fora no Méier e, posteriormente, no Andaraí, bairros situados na zona norte carioca (Cf. Diniz, 2022; Oliveira, 2018).

(Guzmán e D'Arrochella, 2020, p. 54). Segundo Luciana Oliveira (2018, p. 74), o movimento surgia como “resposta e reação a um suposto ‘assalto cultural’ cometido pelo Estado e pelas elites brasileiras” e como maneira de “suprir uma ‘carência identitária’”, fomentando-se de elementos da cultura internacional – com maior ênfase sobre a cultura negra estadunidense – e dos meios massivos de comunicação. Por isso, a predominância da música estrangeira nessas festas, que poderiam ocorrer em salões de baile, quadras de esportes ou até mesmo em algumas escolas de samba, criariam uma discussão acerca do movimento negro em si que, por um lado e na visão dos agentes da ditadura, era imaginado como ameaçador e um possível estopim para a revolução negra, e, por outro e na perspectiva de certa parcela tanto da esquerda quanto de artistas do universo do samba, descaracterizava o contexto negro brasileiro ao adotar comportamentos e produtos culturais considerados estrangeiros (cf. Diniz, 2022). Em certa medida, os bailes black podiam guardar uma relação próxima com a ação militante negra de autoafirmação identitária e de propagação de mensagens antirracistas, sendo para alguns de seus frequentadores algo mais do que mero entretenimento, ou seja, um local de mobilização social, comunitária (cf. Oliveira, 2018, pp. 76-78).¹¹

Retornando à telenovela, é importante ressaltar que os meios de comunicação alternativos e dedicados à comunidade gay não deixaram de registrar o impacto de seu sucesso e de conferir um ar jocoso à febre disco nacional por ela disseminada. Um exemplo é a divulgação da competição de dança *Dancin' Gays!*, promovida pelo supracitado *Lampião da Esquina* e pela extinta boate 266 West, situada em Copacabana. Sob o título de “Quentíssimos Dancin' Gays!”, uma matéria no jornal argumentava que o concurso queria “aproveitar a onda discotheque e checar a descontração da moçada” e, nela, “escolher os (e as) Travoltas entendidos(as) ou simpatizantes” (Acosta, 1978b, p. 3), que contudo tinham que pagar uma taxa de inscrição da qual se podia obter uma redução caso apresentassem um cupom de desconto impresso no jornal. Em uma matéria subsequente, intitulada “A hora e a vez dos Travoltas”, relatava-se uma enorme procura de participantes e, além disso, eram especificadas algumas regras da competição, como a de que era permitido “concorrer qualquer

¹¹ Um apurado tracejo do Movimento Black Rio, entrevisto como herdeiro histórico de manifestações populares dissidentes situadas no espaço (sub) urbano carioca e lideradas por agentes culturais negros, é oferecido por Oliveira (2018, pp. 55-60; 64-72).

¹² A título de curiosidade sobre a representação de pares dançantes do mesmo sexo, vale a pena citar a canção disco-punk-soul “Vale tudo”, escrita por Tim Maia e gravada em parceria com Sandra de Sá para o álbum-homônimo da cantora, lançado em 1983. Ainda com o país sob o peso da ditadura, porém com uma parcela da sociedade civil e do segmento político já apontando um movimento a favor das eleições diretas para presidente, a letra da canção reproduz certa permissividade de viés autoritário e seletivo, enquanto os corpos do mesmo sexo, sob a ameaça de infringirem a suposta lei da moral e dos bons costumes, são impedidos do contato físico na pista de dança: “Vale tudo/ Vale o que vier/ Vale o que quiser/ Só não vale dançar homem com homem/ E nem mulher com mulher/ O resto vale”. Contudo, a interpretação irônica e debochada de Tim Maia e Sandra de Sá para o último verso colocava em xeque o próprio imperativo da canção.

par, sem qualquer tipo de discriminação (homem com mulher, homem com homem, mulher com mulher e demais variações possíveis)"¹² (Acosta, 1978a, p. 9), e a de que o "traje para os candidatos, na noite de apresentação, é discotheque, ou seja: zorra" (Acosta, 1978a, p. 9). As matérias deixam expressa a ideia de que tudo era permitido na pista de dança disco, seja no encontro dos corpos de pessoas com orientações sexuais diversas, seja no modo de se vestir e entender o que é um comportamento afinado com a sensibilidade disco, que, naquele momento, unia expressão idiosincrática e seguimento coletivo de tendências ditadas pela indústria cultural.

É insuficiente afirmar que toda a comunidade gay abraçava a musicalidade disco. Em revistas dedicadas ao público gay e munidas de um discurso politizado e/ou militante, as matérias sobre o tema eram repletas de tensões, especialmente em um período marcado por uma acalorada discussão sobre a predominância dos produtos culturais massivos sob a égide do imperialismo cultural estadunidense. Embora o jornalista e escritor Aguinaldo Silva, um dos idealizadores do *Lampião da Esquina*, tenha dito que o jornal surgiria, entre uma de suas demandas interseccionais, a de "[comprar] a briga dos negros brasileiros que as multinacionais do *disco-dance* quer[iam] transformar em *blackie brothers*" (apud Quinalha, 2021, p. 144), vamos encontrar, sob a pena de Antônio Chrysóstomo, elogios à música disco nacional difundida pelo grupo As Frenéticas (cf. Chrysóstomo, 1978a, p. 11), assim como às faixas dançantes dos álbuns de Ney Matogrosso e Tim Maia, proferindo que "disco por disco, sem nacionalismos (no caso) ridículos, até nisso a criatividade brasileira sab[ia] atuar. Então, já se pod[ia] dançar pagando menos royalties e lucros às matrizes multinacionais" (Chrysóstomo, 1978b, p. 12). Em outro momento, o mesmo autor publicaria uma crítica desfavorável ao lançamento em território brasileiro do álbum *Macho Man*, do grupo estadunidense Village People, trazendo uma discussão acerca da problemática da representação da masculinidade no título e visual da banda, assim como do oportunismo do mercado fonográfico (cf. Chrysóstomo, 1978c, p. 12).¹³

Ademais, na cultura disco houve uma expansão da imagem da mulher, pois suas músicas estavam mais atenta ao desejo feminino, enquanto as do funk giravam em torno da experiência dos rapazes (cf. Echols, 2010, p. 23). Na cultura disco a mulher podia gemer, sentir prazer e ter orgasmos, como evidenciam as músicas interpretadas por Donna Summer e Gretchen. Por outro lado, é perceptível no repertório musical disco

13 Sobre o surgimento do grupo estadunidense, cf. Jones e Bego (2009, pp. 77-105).

uma implícita tendência a estereótipos de raça e gênero, assim como a objetificação do corpo feminino. As representações musicais da sexualidade das mulheres como assertiva, e que eram interpretadas pelas divas disco, soavam como libertárias e ao mesmo tempo problemáticas, pois, se por um lado, as canções enfatizavam uma experiência sexual apartada do amor e onde as iniciativas eram geralmente femininas, por outro, elas reforçavam que a palavra final cabia majoritariamente à figura masculina. Além disso, as canções praticamente não abordavam as implicações individual ou social ocasionadas por tal assertividade feminina (cf. Kutulas, 2003, p. 188) e tampouco a experiência lésbica era insinuada. Complexas também foram as representações do homossexual daquele período, muitas vezes situadas na tensão entre o gay efeminado e o gay “macho man”. Elas ressoavam também a maneira como os gays eram representados na indústria cultural e tratados nas pistas de dança e em outros espaços de sociabilização.

Em relação ao registro vocal, a música disco contribuiu para a ressignificação do uso do falsete, que ganharia contornos queer especialmente por meio da voz de Sylvester. É fato que esse registro vocal também é verificável no soul e no rock. Barry Gibb, um dos componentes dos Bee Gees, defendia o uso do falsete, presente em grande parte de suas canções, como um registro vocal característico do rock – embora algumas vezes o grupo tenha feito declarações em tons de chacota sobre a recorrência do falsete em seus álbuns (cf. Echols, 2010, p. 169). O falsete masculino era amplamente usado por cantores de soul como Eddie Kendricks, Marvin Gaye e Smokey Robinson, mas Sylvester não buscava se aproximar de uma vocalidade que produzisse uma abstração vocal de certa suavidade feminina (cf. Gamson, 2005, p. 151).¹⁴ Ademais, o registro em falsete em canções como “Girl You Need a Change of Mind” (1972), interpretada por Eddie Kendricks, parecia reiterar uma letra que em si parecia soar antifeminista, devido a versos como “Why march in picket lines?/ Burn bras and carry signs” (cf. Echols, 2010, p. 35). Já Sylvester, ao emprestar seu registro vocal sibilante à música disco, ativava uma vocalidade queer, afrontosa pela afirmação de seus desejos ao conjugar o falsete com letras que celebravam os encontros homossexuais dentro e fora da pista de dança, como é possível entrever na interpretação de “You Make me Feel (Mighty Real)”. Enquanto a teoria dominante acerca do falsete de cantores negros é fundada, por um lado, na ideia da vulnerabilidade masculina e dor corporal, e, por outro, na do cultivo de uma interioridade ou então de uma introspecção anti-espetacular (cf. Lordi, 2020, p. 102),

14 Em alguns porém poucos momentos de sua carreira, Sylvester chegou a empregar o registro de barítono, como o da apresentação voltada para o seu álbum *Too Hot to Sleep*, de 1981, assim como em alguns das canções do mesmo (Cf. Gamson 2005, p. 197).

o falsete de Sylvester parece tangenciar essas perspectivas ao celebrar uma vocalidade queer que projeta publicamente a experiência do prazer e uma postura voco-performativa que traz visibilidade a toda uma comunidade queer. Para Joshua Gamson, a interpretação de Sylvester evidencia que “a voz em falsete talvez carregue poderes e verdades que o registro normal não sustenta” (2005, p. 133).

No caso brasileiro, houve a pontual porém valiosa contribuição dada pela interpretação de Ney Matogrosso à versão disco da canção “Não existe pecado ao sul do Equador”, uma música-frevo cuja letra fora criada por Chico Buarque em parceria com Ruy Guerra para a peça teatral *Calabar: o Elogio da Traição* (1973), também de autoria de ambos. Embora a peça tenha sido proibida pelo regime militar e vindo a ser liberada somente sete anos depois, Chico já tinha gravado a canção no álbum *Chico Canta* (1973), contudo censurado. Mas ao ser transformada em música disco para o álbum *Feitiço* (1978), a gravação de Ney Matogrosso se tornou por fim a versão definitiva, inclusive a mais conhecida especialmente por ter sido o tema de abertura de *Pecado Rasgado*, uma telenovela cujo título vem de um trecho da letra alterado pela censura, pois o verso “Vamos fazer um pecado, safado, debaixo do meu cobertor” (Buarque e Guerra, 1975, p. 49) se transformou em “Vamos fazer um pecado rasgado, suado, a todo vapor”.

Na versão em ritmo disco, Ney Matogrosso alterna a sua voz de contratenor¹⁵ com gemidos orgásticos em falsete, o que reforça o conteúdo sexual da letra. Mesmo com tantos gritos e sussurros que apelam ao ouvinte para participar do banquete orgiástico e pecaminoso, a voz de Matogrosso burla as represálias da censura da época, que tinha concentrado seus esforços menos na sonoridade e interpretação do que na letra da canção em si, pois, na visão conversadora de seus agentes, era onde poderiam residir conteúdos politicamente subversivos e contrários à moral e aos bons costumes. Ao conferir uma musicalidade disco à canção de Buarque, conjugada com a importância do registro em falsete e da performance de Ney Matogrosso para um segmento do público não heteronormativo, “Não existe pecado ao sul do Equador” soa como uma música queer e dançante, instigando a toda uma comunidade dissidente dos trópicos à experiência erótica em espaços públicos como o da pista de dança e na esfera privada cotidiana.

¹⁵ O registro vocal de Ney Matogrosso sempre engendrou debates públicos acerca de sua sexualidade, quando não posicionamentos homofóbicos, conforme relata o cantor sobre a primeira apresentação em público, ocorrida antes de integrar o seminal grupo Secos & Molhados: “A primeira vez, eu não estava fantasiado, eu estava vestido normalmente, mas a minha voz eles estranharam [...] e uma pessoa na plateia começou a me chamar de bicha” (Gavin, 2017, p. 17).

Conforme argumenta Joshua Gamson, durante a era disco “o sexo não podia ser dissociado do dançar. As memórias não podiam ser dissociadas das canções disco” (Gamson, 2005, p. 161). Em um Brasil sob o peso da ditadura, cerceando espaços públicos, meios de comunicação e a vida de certos agentes, a pista de dança parecia ser o lugar em potencial para a experiência de dispêndio de corpos em um jogo erótico e sexual entre si. Não que grande parte de frequentadores das boates daquele momento estivesse cônscia disso, mas a vontade de sair para dançar com o intuito de extravasar, de viver outras realidades possíveis para além daquela ao qual se estava submersa – algo que talvez seja um dos motivos que ainda mobilizam os sujeitos a saírem para dançar até hoje – adquiria outra importância em períodos de crise sociopolítica e opressão. Essa experiência erótica da “carne em excesso”, na qual, segundo Georges Bataille (2013, p. 116), o sujeito rompe com a lei da moral e dos bons costumes,¹⁶ parece todavia guardar rastros do comportamento contracultural que demarcou uma parcela da juventude brasileira na virada entre as décadas de 1960 e 1970, e cujo objetivo, segundo as palavras de Luiz Carlos Maciel, era a “experiência imediata e concreta do real”, sendo a transgressão uma “mera consequência” (Maciel, 2014, p. 76).

A representação da cultura disco como uma experiência erótica durante momentos sombrios é comprovada pela imagética que se desprende do repertório musical produzido e difundido no Brasil durante aqueles anos. Um dos exemplos é a canção “A noite vai chegar” (1978), interpretada por Lady Zu, à época considerada a “Rainha da Disco Music no Brasil”.¹⁷

Ali pode ser entrevisto um jogo implícito e dúbio entre o desejo interno de vivência da erótica corporal na pista de dança e o vislumbre de um mundo distinto da realidade opressora:

A noite vai chegar
Meu pensamento está tão longe
Eu sei que vou sonhar
Momentos de um mundo distante

Quando a voz lírica da canção afirma que, com o fim do dia, está ciente de que irá sonhar “momentos de um mundo distante”, insinua que é no meio da noite e na pista de dança que a utopia emergirá. A vida noturna, e consequentemente a pista de dança, suspende o tempo “da vida social

16 “A carne é em nós esse excesso que se opõe à lei da decência” (Bataille, 2013, p. 116).

17 “A noite vai chegar” (1978) (Paulinho Camargo). Produção: Marcos Maynard. Arranjador: Maestro Luiz Roberto Oliveira. Gravadora: Phonogram.

ordinária e do regime de trabalho” (Oliveira, 2018, p. 71) – ou seja, um procedimento intrínseco à experiência festiva. A música performatiza a célebre dinâmica espaciotemporal da realidade como diurna e atrelada ao peso dos acontecimentos comezinhos, enquanto a esfera do sonho é apresentada como noturna e propícia à fabulação de outras realidades (afetivas, amorosas e sexuais). “A noite vai chegar” é importante tanto pelo imaginário disco que ela implicitamente promove – pois a letra não revela onde o *eu* da canção se encontra quando a noite surgir – quanto pela musicalidade, pois o arranjo combina a batida disco com tamborins, um instrumento de percussão típico do samba e que surge durante o cantar dos seguintes versos: “Em minha vida só desejei ter você/ Sempre ao meu lado dizendo/ Que sem mim não pode viver”. Essa passagem de apelo romântico pode ser escutada também como um metadiscursso musical de que nos trópicos a batida disco e a percussão do samba são indissociáveis, já que ambas advêm da cultura musical negra e são sobretudo ritmos em torno dos quais ocorre a agregação das minorias sociais, sexuais e de gênero. É justamente nesse momento que a música disco encontra o samba soul, o que constata uma aclimatação do gênero discoteca dentro do universo musical brasileiro.

Voltando à tensão entre o mundo externo e o desejo em “A noite vai chegar”, é possível considerar uma menção implícita a uma realidade politicamente opressora e cujo antídoto, pelo menos temporário, seria o jogar-se na pista de dança, expurgando ali as agruras situadas para além do espaço da boate. Isso também ressoa na canção “Dancin’ Days” (1978) de As Frenéticas,¹⁸ pois ao mesmo tempo que evoca, em tom imperativo porém sedutor, “Abra as suas asas/ Solte as suas feras/ Caia na gandaia/ Entre nesta festa”, reconhece que “Às vezes a gente/ Sente, sofre, dança/ Sem querer dançar”. O trecho da canção parece remeter-se à atmosfera sufocante instaurada pelo autoritarismo e ao qual o tom esfuziante da música viria se opor. Ela evoca uma tensão entre temporalidades de mundos distintos, isto é, entre uma pista de dança onde se poderia praticar fantasias possíveis de si e aspirar desejos e um espaço social destituído de desigualdades, injustiças e opressão.¹⁹ É na discoteca que as pessoas se igualam, independentemente de seus demarcadores sociais, sexuais, raciais, de gênero e de sua habilidade para dançar. A pista de dança, portanto, é o palco para a festa da fantasia e para o exercício de uma utopia possível, onde tudo é permitido mesmo que por algumas horas da noite:

18 “Dancin’ Days” (1978) (Nelson Motta-Rubens Queiroz). Produção: Liminha. Arranjadores: Jay Graydon, John D’Andrea, Liminha, Lucina e Luli.

19 Uma análise semelhante da canção de As Frenéticas é apresentada por Fontanari, (2022, pp. 63-65).

122

Na nossa festa
Vale tudo
Vale ser alguém
Como eu
Como você

Dance bem, dance mal
Dance sem parar
Dance bem, dance até
Sem saber dançar

Sair para dançar é uma aventura noturna cercada de preparativos e que vem acompanhada pela expectativa do reencontro com outros corpos sob o globo espelhado, desejando que o momento do flerte mútuo não se acabe. A música “Sábado que vem eu vou” (1978),²⁰ interpretada por Brenda, reverbera esse desejo projetado a cada final de semana, assim como a ideia de “montaria” a partir de roupas e acessórios meticulosamente escolhidos para atrair a atenção na pista de dança – pois, afinal de contas, uma noite dançante sob a batida disco requer uma moda à altura e que firme o pacto performativo de ver e ser visto:

Sábado que vem eu vou encontrar você
Sábado que vem estou esperando pra te ver

Usando a roupa que você mais se amarra
Guardada quase toda a semana
[...]

Eu vou vestir meu camisão estampado
A calça jeans de bota apertada
Uma sandália de salto fino
E no cinto uma bolsinha amarrada

E ao som de um soul com você vou dançar
Enquanto a noite não se acabar

20 “Sábado que vem eu vou” (1978) (Alessandro-Cury-Lamit). Produção: Roberto Livi. Arranjador: Miguel Cidras.

21 “Deixe todo esse amor pra depois” (1978) (Cesar Rossini-H. Santisteban-João Walter Plinta). Produção: Sam Malnatti. Arranjador: Eduardo Assad.

Embora o universo da música disco ainda esbarre em certas narrativas românticas, nem todas as canções disco brasileiras foram fidedignas a tal registro. Algumas delas enfatizam uma experiência libertária no ato de dançar e sem a necessidade de atrelar-se sentimentalmente a outra pessoa. Sarah Regina, em “Deixe todo esse amor pra depois” (1978),²¹ expressa o prazer na pista de dança como a experiência mais relevante do que a amorosa, pois esta, caso surja, que venha depois como sexo e sem se prender a romantismos. Uma corporeidade libertária, provocante e juvenil toma a pista da boate diante de olhares alheios e desejosos aos quais não é permitido tocar o corpo dançante:

Sou tão jovem pra me arramar
 Por isso eu vivo assim só pra dançar
 Todo mundo quer me tocar
 Por isso eu danço só, sem me preocupar

Eu passo a noite dançando
 E todos ficam me olhando
 E ao me aproximar vejo você tremer
 Sinto que você quer me agarrar

Deixe todo esse amor pra depois (yeah, yeah)
 Dance comigo sem me tocar
 Deixe todo esse amor pra depois (yeah, yeah)
 O que eu posso fazer é dançar

Excetuando a canção “Dancin’ Days”, as letras das demais músicas estão estritamente associadas à corte heterossexual. Contudo, é a música como um todo que guarda uma materialidade queer para além da letra em si, como a sonoridade disco e a voz feminina, que são prontamente apropriadas pela comunidade gay. Talvez o aspecto queer do repertório disco adquira maior potência a partir da interpretação dada por cantores cujas vozes brincam com as relações entre registro vocal e gênero, como a anteriormente citada “Não existe pecado ao sul do Equador”, interpretada por Ney Matogrosso, vem comprovar. Outro exemplo é a canção interpretada por Emerson, “Eu quero mais” (1979),²² que não faz referência direta à experiência do dançar sob os holofotes da boate. Entretanto, com a sonoridade disco aliada à batida do samba soul graças ao arranjo de Oberdan Magalhães, um dos integrantes da Banda Black Rio, a música evoca a pista de dança como o espaço para a performance teatral e afetadamente *camp* de um *eu* ávido por uma vivência erótica incansável:

Quando eu danço
 Eu bolo e rebolo

22 “Eu quero mais” (1979) (Carlos Imperial). Produtor: Carlos Imperial. Arranjador: Oberdan Magalhães.

Quando eu caio
 Eu rolo e me enrolo

Quando eu transo
 Eu como bombom

Quando eu brilho
 Eu passo batom

Eu quero quero
 Quero quero quero
 Eu quero mais

Eu quero palco enfeitado
[...]
Eu quero tudo feito pra mim

A canção assinala uma experiência de si performática e identitária e que está inclusive presente na pista de dança. A ideia de “palco enfeitado” denota o espaço social noturno das boates como propício a encenações, à feitura de poses de si, assim como de vocalidades afetadas e autoafirmativas. No último verso, por exemplo, o cantor prolonga a emissão do pronome pessoal “mim” por meio de um longo falsete para alcançar as notas mais altas. Assim, a interpretação chega a insinuar a expressão de um interminável prazer hedonista. Ademais, a emissão dessa nota aguda e estridente é um registro queer por excelência, assim como as interjeições emitidas pela voz cantante e escorregadia, assemelhando-se aos jogos vocais usados pela comunidade gay e especialmente pelas vozes femininas que tipificam a frequência da música disco (cf. Allen, 2022, p. 130).

Cultura disco: uma materialidade queer?

Teria sido a cultura disco incentivadora de um movimento de escapismo ou o elemento constitutivo de formas dissidentes de sociabilização que ocorriam nas boates? O desconforto deste questionamento se intensifica quando a pista de dança em si passa a ser problematizada, pois se ela, por um lado, era o espaço onde se celebrava a cisão momentânea dos demarcadores de raça, classe e gênero, por outro, ela não apagou a tensão entre eles, vindo até mesmo a aguçá-la em certos momentos. Além disso, a intrínseca e recíproca relação entre sair para dançar e sair do armário – entre *going out* e *coming out*, isto é, entre o consumo capitalista e a liberação gay – jamais esteve isenta de problemáticas (cf. Echols, 2010, p. 41), mesmo que a pista de dança pudesse ser considerada “[...] a antítese do armário por todo aquele agito, suor, luzes brilhantes, ruído e pulsação sem culpa” (Gamson, 2005, p. 110).

Importante ressaltar que os movimentos de liberação gay nos anos 1970 consideravam o *coming out*, o “sair do armário” como um gesto potencialmente revolucionário e político devido à capacidade da declaração pública de sua própria sexualidade e gênero na esfera social. Esse gesto poderia ocorrer de várias maneiras, não somente pelo discurso verbal mas também por meio de certas práticas como dançar, conversar e fazer sexo, por exemplo (cf. Fawaz, 2022, p. 206 e 208). A pista de dança seria um dos espaços de materialização deste gesto erótico praticado pela comunidade gay, isto é, uma das “formas culturais de transmissão e reprodução da vida queer” (Fawaz, 2022, p. 245). Apesar das relações

intrínsecas com a indústria cultural, o *coming out* nas pistas de dança disco foi, e parafraseando Rami Fawaz, “o jeito de disseminar materialmente uma diferença em relação à heterossexualidade” (Fawaz, 2022, p. 209).

É fato que a música disco fora eleita como segmento musical do *establishment*, o que fez com que ela “se torn[asse] opulenta e se distanci[asse] de suas raízes subalternas” (Easlea, 2020, p. 100). É possível argumentar também que a superprodução industrial e massiva da música disco a apartou de suas raízes fundantes, inspiradas inicialmente pelos direitos civis e homossexuais, assim como pela contracultura (cf. Easlea, 2020, p. 100). Contudo, a ideia de espaço e comunidade fundacionais pode, no final das contas, correr o risco de beirar a um certo purismo, pois havia a presença de produtores e cantores gays no auge da industrialização da música disco, o que comprova que esta não era estritamente composta por agentes culturais heterossexuais (cf. Echols, 2010).

Apesar do inegável processo de cristalização sofrido pela experiência disco, argumentamos a importância de considerá-la mais como uma potência afetiva e sensível atrelada a um ambiente composto por um aparato técnico, ou melhor dito, por uma tecnologia da noite e extensiva aos corpos moventes na pista de dança, tais como os jogos de luzes, o DJ com seu repertório musical e mixagens, o uso de drogas, o globo espelhado, entre outros componentes (cf. Nyong’o, 2008, p. 108). Assim, tanto a corporeidade e a subjetividade quanto os objetos e substâncias atrelados à pista de dança contribuem para configurar uma materialidade queer – e materialidade aqui entendida sobre a esteira reflexiva de Julian Yates (2022, p. 43), para quem aquela resulta de um ato de fazer em cadeia e na qual o ser humano é mais um de seus actantes, sendo portanto improcedente a ideia de quem faz algo esteja apartado de seu entorno e demais entidades, sejam estas humanas ou não.

No caso da materialidade queer forjada no período da cultura disco, são os “prazeres do artificial” (Echols, 2010, p. xxiv) vivenciados coletivamente que lhe dão forma como experiência. O artifício prazeroso presente na pista de dança, com seus jogos de luzes, música, drogas e vestimentas, vincula-se à corporeidade, cujo suor e esforço físico são desviados de sua clave fabril (corpo a serviço da produção) para se tornarem elementos de uma coletiva experiência febril (corpo em condição extática e erótica). O artifício, portanto, é o disparador da experiência de corpos que se experimentam e fabulam outras corporeidades, que vivenciam a alegria da comunhão embora provisória e deslizante, ou seja, sem contratos

definitivos. É a partir desse acordo esquivo e noturno que a materialidade queer se presentifica.

Se vivemos imersos em um mundo de materialidades, e se a cultura disco é a celebração da mesma, não significa que a experiência da materialidade e a adesão a esta seja semelhante àquela que o mundo cotidiano busca inferir como a mais apropriada (cf. Dyer, 2002, p. 159). Referimo-nos aqui a uma materialidade queer cujo erotismo “nos permite redescobrir nossos corpos como parte desta experiência da materialidade assim como a possibilidade de mudança” (Dyer, 2002, p. 159). Logo, a materialidade queer, com sua carga erótica, afasta-se das diretrizes produtivas do trabalho, por sua vez regrado pelo cálculo do esforço e pela razoabilidade, assim como pelo refreamento dos movimentos descoordenados.

O trabalho não garante uma satisfação imediata, pois este é uma espécie de promessa de um proveito que viria mais adiante (cf. Bataille, 2013, p. 64).²³ Neste sentido, na pista de dança, e em decorrência também de seu espaço, uma materialidade queer adquire uma forma tal como pensada por Ramzi Fawaz (2022, p. 10), para quem a forma queer evoca uma espécie de ipseidade sexual e de gênero que se materializa por meio de uma forma cambiante (*shapeshifting*) em vez de apreender a ipseidade como substância dotada de fluidez infinita ou como uma identidade sólida e inquebrantável. A produção cultural, ao tornar possível “uma proliferação infinidável de formas” (Fawaz, 2022, p. 12), pode ser vista como um facilitador da mudança de ideias e fantasias sobre a intimidade, a sexualidade e o gênero. É fato que a materialidade queer que se desprende da pista de dança – e pensando de maneira mais abrangente, a da cultura disco – se apresenta indissociável da esfera do consumo. Contudo, ela resulta de certos modos de uso que criam um curto-circuito nas relações de produtividade e operância esperadas pelo capital.

Círculo-círculo porque na materialidade queer predomina uma descontinuidade da cadeia produtiva do capital ao constituir-se de uma espécie de opacidade oriunda dos jogos de apropriação, releitura e desvio dos sinais primeiros que fundam os objetos de consumo. Essa opacidade pode ser considerada como uma estratégia preferida pelos homens gays quando se apropriam e ressignificam as músicas disco, cujas letras muitas vezes evocam o amor heterossexual e protagonizado por uma figura feminina. Portanto, podemos ter duas camadas de entendi-

23 Segundo Georges Bataille, o erotismo advém do reconhecimento do ser humano de sua finitude. A atividade sexual utilitária opõe-se ao erotismo, ao mesmo tempo que este último seria o fim da vida (cf. Bataille, 2016, p. 45). O erotismo estaria à parte da reprodução devida à sua economia dispendiosa e, além disso, por se aproximar da morte justamente pelo (re)conhecimento desta. A força de trabalho, a guerra e a escravidão impedem a manifestação do erotismo. Assim, Bataille desvia-se de qualquer leitura abstrata e generalizante do erotismo, situando-o em um campo de forças sociais, históricas e culturais. O erotismo seria portanto a experiência privilegiada da liberdade, que precisa ser recuperada após sua derrisão em decorrência das forças bélicas que passaram a dominar a humanidade.

mento acerca desse contexto. Primeiramente, no âmbito da recepção das músicas disco e sua releitura dentro da comunidade gay, existe um processo de apropriação e releitura especialmente de músicas dedicadas à corte amorosa heterossexual.

Aclimatando esses processos para o âmbito cultural brasileiro, poderíamos lê-los como um procedimento culturalmente antropofágico, onde o adverso imponente e dominador é devorado pela fome do dominado (culturas periféricas e sujeitos dissidentes), quem por sua vez, e a favor de sua força e autonomia, troca o sinal inicial do devorado. Por outro lado, no que tange à gestão da comunidade gay em si, e que Echols sugere ter uma preferência pelo opaco, ou seja, por um rechaço à transparência, é relevante retomar o pensamento de Édouard Glissant (2008) e sua reivindicação pela opacidade como um procedimento ético-político de recusa à redutibilidade historicamente presente na ideia de transparência difundida no Ocidente. A transparência pertenceria ao jogo da redução da diferença pelo meio da “compreensão”, que nada mais seria o ato de situar a diferença em uma escala de valor, totalizante e hierárquica, de escrutínio e, portanto, de julgamento, dominação e posse do outro. Uma sociedade regida pela exigência à transparência é a favor de uma comunicação plana e desavergonhadamente nua, onde a clave da positividade constrói-se sobre a negação da alteridade e o estranho (cf. Han, 2012, pp. 5-17). O direito à opacidade seria, ao contrário, um modo não só de desvio dessa operação ocidental e etnocêntrica, mas também de afirmação das relações e de união pelas pluralidades como aspectos enriquecedores porém sem cair no jogo das universalizações. Conforme apontado por Glissant, o direito à opacidade é um gesto contra a barbárie e em prol do diverso. Se pensarmos a esfera da cultura disco tal como vivenciada pela comunidade gay, o registro da opacidade pode ser entrevisto como elemento de uma materialidade queer que se recusa a tornar-se apreensível a todo custo, promovendo desvios e releituras da própria cultura disco, particularizando-a apesar de sua massificação.

Além disso, dos jogos de apropriação se desprende uma erótica da promiscuidade, tanto na música como na cultura e experiência disco, já que “[...] os homens e as mulheres que fizeram a música disco – seja nos estúdios de gravação ou na discotecagem – foram particularmente promíscuos em suas apropriações musicais, recusando as fronteiras nacionais assim como o purismo esnobe que menospreza o popular” (Echols, 2010, p. 12). Essa erótica apresenta-se contrária ao puritanismo da musicalidade castiça, que separa o popular do erudito, da sonoridade vista como vulgar daquela considerada relevante e edificante.

Se quisermos fazer um recorte interseccional entre raça e cultura, a erótica da promiscuidade na música disco apartava-se da cisão estereotipada de supostos demarcadores musicais, ou melhor dito, entre os que soavam como diversos à estética da branquitude – como, por exemplo, os relacionados à cultura musical afrodescendente como os instrumentos de percussão e vertentes musicais populares como o *soul*, o *funk* e *rhythm and blues* – e aqueles que representavam o universo musical branco – como a música erudita com seus instrumentos de corda e acordes melódicos.

Por outro lado, é possível relacionar essa promiscuidade dentro da cultura disco com um comportamento fora-da-lei com a qual convive toda uma comunidade homossexual que se apropria dos espaços públicos para vivê-los como lugares de encontros eróticos e efêmeros. Sendo assim, podemos pensar a partir da clave provocadora do escritor estadunidense John Rechy, para quem o “homossexual promíscuo é um revolucionário sexual. Em cada momento de sua existência fora-da-lei ele confronta as leis repressivas, a ‘moral’ opressora. Parques, alamedas, passagens subterrâneas e ruas são o seu campo de batalha” (Rechy, 1984, p. 28) – e por que não dizer também o espaço da pista de dança?

Bibliografia

- Acosta, A. (1978a). "A hora e a vez dos Travoltas". *Lampião da Esquina*, ano 1, n. 6, novembro, p. 9.
- (1978b). "Quentíssimos Dancin' Gays". *Lampião da Esquina*, ano 1, n. 5, outubro, p. 3.
- Allen, J. S. (2022). *There's a disco ball between us: a theory of Black gay life*. Durham e Londres: Duke University Press.
- Balzer, J. (2022). *Das Entfesselte Jahrzehnt: Sound und Geist der 70er*. Berlim: Rowohlt [2019].
- Barcinski, A. (2014). *Pavões misteriosos: 1974-1983 – a explosão da música pop no Brasil*. São Paulo: Três Estrelas.
- Bataille, G. (2016). *Les larmes d'Eros*. Paris: Éditions 10/18 [1961].
- (2013). *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica [1957].
- Buarque, C.; Guerra, R. (1975). *Calabar: o elogio da traição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Chrysóstomo, A. (1978a). "As meninhas frenéticas". *Lampião da Esquina*, ano 1, n. 1, 25 de maio a 25 de junho, p. 11.
- (1978b). "Just dance, dance, dance". *Lampião da Esquina*, ano 1, n. 5, outubro, p. 12.
- (1978c). "Um disco macho paca". *Lampião da Esquina*, ano 1, n. 2, 25 de junho a 25 de julho, p. 12.
- Diniz, A. (2022). *Black Rio ano 70: a grande África Soul*. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2022.
- "Discoteca, sauna, boate: um admirável mundo novo?". *Lampião da Esquina*, ano 1, n. 1, 25 de maio a 25 de junho de 1978, p. 5.
- Dyer, R. (2002). "In Defence of Disco". *Only Entertainment*. Londres e Nova Iorque: Routledge, pp. 151-160 [1992].
- Easlea, D. (2020). *Everybody Dance: Chic and The Politics of Disco*. Londres: Omnibus Press.
- Echols, A. (2010). *Hot Stuff: Disco and The Remaking of American Culture*. Nova Iorque e Londres: W. W. Norton & Company.
- Fawaz, R. (2022). *Queer Forms*. Nova Iorque: New York University Press.
- Feijó, L.; Wagner, M. (2014). *Rio cultura da noite: uma história da noite carioca*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- Fontanari, I. P. de P. (2022). "Dancin' Days: Disco Flashes in 1970s Brazil". In: Pitrilo, F.; Zubak, M. (orgs.). *Global Dance Cultures in the 1970s and 1980s: Disco Heterotopias*. Cham: Palgrave Macmillan; Springer Nature Switzerland, pp. 51-74.
- Gamson, J. (2005). *The Fabulous Sylvester*. Nova Iorque: Picador, 2005.
- Gavin, C. (2017). *Secos & Molhados (1973): entrevistas a Charles Gavin*. Rio de Janeiro: Imã; Livros de Criação.
- Glissant, É. (2008). "Pela opacidade". Trad. Henrique de Toledo Groke e Keila Prado Costa. *Revista Criação e Crítica*, n. 1, pp. 53-55.
- Guzmán, C. B. N.; D'Arrochella, M. L. G. (2020). "Esperanças mil: a Antropofagia como alegria, resistência e afetividade no Movimento Black Rio dos anos 70". *Revista Landa*, vol. 9, n. 1, pp. 32-58.
- Han, B-C. (2012). *Transparenzgesellschaft*. Berlim: Matthes & Seitz.
- Kutulas, J. (2003). "'You Probably Think This Song Is About You': 1970s Women's Music from Carole King to the Disco Divas". In: Inness, S. A. (org.). *Disco Divas: Women and Popular Culture in the 1970s*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, pp. 172-193.
- Lawrence, T. (2011). "Disco and The Queering of The Dance Floor". *Cultural Studies*, vol. 25, n.2, março, pp. 230-243.
- (2006). "In Defence of Disco (Again)". *New Formations* 58, verão, pp. 128-146.
- Lordi, E. J. (2020). *The Meaning of Soul: Black Music and Resilience since the 1960s*. Durham e Londres: Duke University Press.
- Maciel, L. C. (2014). "Contracultura revisitada". In: *O sol da liberdade*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, pp. 74-85.
- Mombaça, J. (2020). *A plantação cognitiva*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo [Série MASP Afterall vol. 9].

- Nyong'o, T. (2019). *Afro-Fabulations: The Queer Drama of Black Life*. Nova Iorque: New York University Press.
- (2018). "I Feel Love: Disco and its Discontents". *Criticism*, vol. 5, n. 1, inverno, pp. 101-112.
- Oliveira, L. X. de. (2018). *A cena musical da Black Rio: estilos e mediações no baile soul dos anos 1970*. Salvador: EdUFBA.,
- Quinalha, R. (2021). *Contra a moral e os bons costumes: a ditadura e a repressão à comunidade LGBT*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Rechy, J. (1984). *The Sexual Outlaw: A Documentary*. Nova Iorque: Grove Press [1977].
- Shapiro, P. (2005). *Turn the Beat Around: The Secret History of Disco*. Londres: Faber & Faber.
- Vieira, Z. Z. (1978). "Travoltar é o termo". *Lampião da Esquina*, ano 1, n. 4, 25 de agosto a 25 de setembro, p. 15.
- Wajnman, S.; Marinho, M. G. SMC. (2006). "Visualidade, consumo e materialidade: análise em perspectiva histórica da telenovela *Dancin' Days* (1978)". *Contemporânea*, vol. 4, n.1, junho, pp. 137-154.
- Yates, J. (2022). "Materiality". In: De Cunzo, L. A.; Roeber, C. D. (orgs.). *The Cambridge Handbook of Material Culture Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2022, pp. 27-53.

Resgatar ao presente Barahona Possollo

António Fernando Cascais

ICNOVA - Instituto de Comunicação da Nova
• fcc@fcsh.unl.pt
ORCID 0000-0001-9920-9565

DOI

<https://doi.org/10.34913/journals/lingua-lugar.2024.e1906>

O facto de Barahona Possollo ter integrado a galeria de retratos da Presidência da República deu considerável relevo mediático à discrepança entre a sua obra de retratista e a temática erótica, ostensivamente sexualizada, do grosso da sua pintura. Tecnicamente brilhante e tematicamente ousada, a pintura de Possollo, ao contrário das vanguardas estéticas queer, não tira partido da experimentação oficial. Repartida por quatro grandes áreas temáticas, Mitologia, Eros, Melancolia, Retrato, ela inspira-se nas formas da Antiguidade egípcia e clássica para abordar a tensão entre Eros e Thanatos. Por outro lado, nas exposições *All You Can Eat* (2013) e *Behind the Green Door* (2020), a obra de Possollo assume um carácter decididamente político e intervencivo. O programa estético-político de Possollo materializado nessas duas exposições remete para a libertação da vergonha sexual, com o propósito mais vasto ainda de uma transformação das masculinidades, mas tem por base as premissas do freudo-marxismo que não são inteiramente coerentes com a maneira como o próprio pintor encara a sexualidade e o desejo.

Palavras-chave: Barahona Possollo; erotismo; gay; pintura.



Le fait que Barahona Possollo ait intégré la galerie de portraits de la Présidence de la République portugaise a donné une grande visibilité médiatique au contraste entre son œuvre de portraitiste et la thématique érotique, ostensiblement sexualisée, de la plupart de sa peinture. Techniquement brillante et thématiquement risquée, la peinture de Possollo, bien au contraire des avant-gardes esthétiques queer, ne se réclame pas de l'expérimentation esthétique. Répartie sur quatre grands

134

champs thématiques, *Mythologie, Eros, Mélancholie, Portrait*, elle s'inspire des formes de l'Antiquité égyptienne et classique, pour explorer la tension entre Éros et Thanatos. Par ailleurs, dans les expositions All You Can Eat (2013) et Behind the Green Door (2020), l'œuvre de Possollo acquiert un caractère ouvertement politique et engagé. Le programme esthétique et politique matérialisé dans ces deux expositions invite à la libération de la honte sexuelle, et plaide plus largement pour une transformation des masculinités, mais sur la base de la pensée freudo-marxisme, lesquelles ne sont pas tout à fait cohérentes eu égard à la manière dont le peintre lui-même conçoit la sexualité et le désir.

Mots clés : Barahona Possollo ; érotisme; gay ; peinture.

Consistentemente erótica, a obra de Barahona Possollo reparte-a ele próprio por quatro áreas temáticas – Mitologia, Eros, Melancolia, Retrato – mas apenas uma porção se poderá ter na conta de ostensivamente homoerótica e uma ainda mais restrita de inequivocamente pornográfica, sem entrarmos, de momento, na morosa discussão das distinções e limites entre erotismo e pornografia a que, de resto, já tivemos oportunidade de proceder alhures. Com efeito, e talvez demasiado sumariamente, partimos de dois pressupostos básicos: primeiro, que toda a distinção possível entre pornografia e erotismo se encontra na estrita dependência daquilo que uma cultura epocal e espacialmente situada (a nossa, ocidental e moderna, mas também qualquer outra), entende que é a sexualidade, em boa parte definida historicamente pelas tentativas para a regular; e, segundo, que foi com a autonomização da esfera do sexual que se puderam definir identidades unidimensionais inteiramente referidas à sexualidade, como é o caso dos homossexuais, sobre o eixo da oposição binária, não simétrica e hierárquica entre heterossexualidade e homossexualidade. A identidade homossexual sofreu assim um processo de obscenização que recobre a totalidade da pessoa, pois tudo nela passa a ser sexual e, por isso, expressão intrínseca da sua essência ou da sua natureza abjeta e vergonhosa. Qualquer representação do indivíduo homossexual, por mais anódina, remete desse modo para o que ele é, e não pode escapar a ser, sexualmente, o que não tem qualquer equivalente nos heterossexuais, pelo que tudo nele sendo homossexual, tudo nele é obsceno, antes mesmo de poder ser explicitamente pornográfico. Estamos em crer que, na ignorância destes pressupostos básicos, qualquer discussão das imagens eróticas e sexuais de Possollo se vota à inconsequência.

De maneira não contraditória com a unanimidade acerca do brilantismo da sua técnica, e, em particular com o seu magistral domínio da luz, à pintura de Possollo tem sido generalizadamente apontado o figurativismo e o hiper-realismo a contra-corrente das tendências prevalentes nas artes plásticas contemporâneas. Neste aspetto, o pintor parece fazer exatamente o contrário do grosso da arte queer que explora todas as possibilidades oferecidas pela experimentação técnica para criar conteúdos inovadores. De longe vem o enlace entre vanguardas artísticas e temática queer, mas Possollo, vanguardista nos conteúdos, revela-se muito respeitavelmente clássico na forma, parecendo propor uma espécie de recuperação da arte aurática, no sentido que lhe deu Walter Benjamin, como bem notou Maria Guiomar Machaz (Machaz, 2014, p. 119), o que não deixa de comprometer a sua fortuna crítica do ponto de vista da doxa artística queer dominante. Simetricamente, do ponto de

vista da doxa artística que não é queer e que consideravelmente ignora a cultura queer, a pintura de Possollo ostenta elementos que sabemos ser *camp*, mas que são reduzidos ao puro e simples *kitsch*, com o qual o *camp* não pode ser confundido, como muito bem faz notar David Halperin. Com efeito, ao contrário de um juízo de *kitsch*, que rebaixa o apego de alguém a um artefacto cultural desqualificado, e só se aplica a outrém, numa desidentificação fóbica cuja veemência lança a suspeita sobre a sua genuinidade, o reconhecimento de que algo é *camp* não confere semelhante isenção àquele que emite o juízo:

O *camp* não tem a ver com *atribuição*, mas com *reconhecimento*. Ele declara o nosso deleite e a nossa participação nas subversões culturais do *camp*. [...] A atribuição de *camp* produz portanto um efeito precisamente oposto ao da rotulagem *kitsch*. Marca a pessoa que emite o juízo como pertencente ao grupo, como alguém que está por dentro, que está a par do segredo do *camp*, já iniciado nos circuitos da percepção e da apreciação partilhada que distingue aqueles que são capazes de discernir o *camp* e que cria entre essas pessoas uma rede de reconhecimento e cumplicidade mútuos. [...] A capacidade de identificar um objeto particular como *camp* e de induzir outrém a partilhar essa percepção, cria por isso uma base para a comunidade. Induz aqueles que apreciam e têm gosto no *camp* num vínculo comum de reconhecimento compartilhado numa prática estética anti-social. (Por “anti-social”, não entendo hostil à pertença comunitária, pois, mas contrário às normas sociais.) (Halperin, 2012: 189).

¹ Camp is not about attribution, but about recognition. It declares your delight and participation. [...] Camp ascription therefore produces an effect precisely opposite to that of kitsch labeling. It marks the person making the judgement as an insider, as someone who is in the know, who is in on the secret of camp, already initiated into the circuits of shared perception and appreciation that set apart those who are able to discern camp and that create among such people a network of mutual recognition and complicity. [...] The ability to identify a particular object as camp, and to induce others to share that perception, thereby creates a basis for communion. It inducts those who appreciate and who savor camp into a common fellowship of shared recognition and anti-social aesthetic practice. (By “anti-social”, I do not mean hostile to communal belonging, then, but contrary to social norms.) (Halperin, 2012: 189) Tradução nossa bem como as seguintes.

Coisa que o pintor reconhece, quando – apesar disso ou por isso mesmo – afirma ter escolhido “um género figurativo simbólico de feição naturalista”, que era completamente rejeitado pela crítica e pelo *mainstream* que se acha “vanguarda”, para a sua pintura, que se identifica com uma arte queer, seja o que for que se possa entender por isso:

Sem conseguir definir exactamente as fronteiras da Arte Queer, acredito que sim, existe. As fronteiras são flutuantes porque o próprio conceito de Queer implica que há sempre alguém que, da forma mais “estranha” e inusitada vem trazer a sua marca e ampliar o espectro, revelando, por reação, espartilhos normativos que passavam despercebidos. Sinto-me englobado desde o primeiro momento (Possollo, 2020a).

Possollo costuma invocar como referências maiores Lucian Freud e John Singer Sargent, Phil Hale e Roberto Ferri, mas também Joel-Peter Witkin (Possollo, s/d; Possollo, 2011), os portugueses Columbano, Paula Rego,

Rui Effe, Pedro Cabrita Reis, Bela Silva e João Pedro Vale, aos quais os críticos não desinformadamente acrescentam Egon Schiele, Gustav Klimt, František Kupka, Jeff Koons e Nicolas Uribe, entre os contemporâneos, e os clássicos Giambattista Tiepolo, Jacopo Pontormo, Nicolas Poussin, Georges de la Tour, Ticiano, Rubens, Rembrandt, e, acima de todos, Caravaggio (Chagas, 2019, p. 12; Machaz, 2014, pp. 32, 39, 57-58; Roque, 2016). Deixando para os especialistas as semelhanças de técnica entre Possollo e todos eles, as afinidades temáticas têm mais que se lhes diga. As figuras míticas de deuses, semi-deuses, heróis e faunos são recorrentes na arte renascentista, prolongam-se pelo maneirismo e o barroco e pouca ou nenhuma novidade há no facto e na forma de Possollo as retomar, insistindo, como bem nota Christopher Harrity em *The Advocate*, em imagens fortemente erotizadas (Harrity, 2015). Quanto a isto, as imagens do pintor só podem chocar os incultos. Se não o formos, também nenhuma estranheza nos deverá causar a recriação de imagens de martírios cristãos. Depois de Georges Bataille, de Pierre Klossovsky, das leituras foucauldianas destes e de Sade – quanto mais não seja – estamos bem cientes do fetichismo da iconologia cristã do martírio, que remonta à Idade Média, mas que nunca esmoreceu até às imagens religiosas contemporâneas, que sempre encontraram acolhimento privilegiado nos espaços religiosos, das maiores catedrais aos conventos de clausura. O martirologio cristão bem pode por isso ser tomado como um dos mais completos repositórios da arte de infligir dor, mas, *et pour cause*, dos inconfessáveis gozos que o espetáculo dela pode proporcionar. A este propósito, muito disse a crítica de arte queer acerca da iconização gay de São Sebastião mártir, inúmeras vezes recriado nas artes. Muito curiosamente, Possollo recusa despir “São Sebastião” (2017), ainda vivo ou já morto (1992), que transpõe para a figura de um outro suspeito do costume, o rei português homónimo (“Dom Sebastião”, 1992), o qual, por sua vez, retraspõe para a figura de Cristo em “Dom Sebastião como Ecce Homo” (1992). Isto, se não quisermos remontar à crucificação, suplício sumamente infamante de óbvia e absoluta obscenidade para os autores romanos anti-cristãos, cuja crua nudez estes em vão se esforçaram por atenuar à custa de pano, forçosamente diáfano no meio de tanta escorchante laceração. Não que se desconheçam algumas raras exceções a esse cânones de pudor, à cabeça das quais os referenciais crucifixos de Miguel Ângelo. Tanto faz Possollo no seu “Cristo” (2020) crucificado [**imagem 1**], em quem a atrocidade do suplício é patente, mas detalhadamente masculino e judaico, e, bem assim, muito moderno, na glande circuncidada que hoje já não se circunscreve a um sinal identificativo étnico.

**imagem 1***Cristo, Barahona Possollo (2020).*

Por outro lado, é precisamente neste “Cristo” que se torna óbvia, para um olhar não treinado, a afinidade com os Retratos, femininos e masculinos, por via da marca de Lucian Freud, comum a todos eles. Nesta conformidade, bem podemos interrogar-nos em que medida é sacrílega a pintura de Possollo, não só no exemplo aatrás citado, mas em outros, como “S. Tomé” (2017), em que o pouco vestido santo céltico enfia abusivamente os dedos nas chagas de um Cristo – que encontramos a qualquer virar de esquina – hirto de dor até ao início do púbis. Como “S. Jorge e o dragão” (2008), em que o vencedor do dragão, símbolo do Mal incarnado, nos surge em postura de assassino, impecavelmente escanhoado e depilado, com o bicho tatuado na espádua, como signo de gangue ou seita criminosa, surpreendido de punhal empunhado, a fitar por cima do ombro quem o apanhou em flagrante. Como “Santo Estêvão”, o primeiro

mártir, sobrevivo em luminosa ventura entre os pedregulhos com que foi lapidado, e "A alma de Santo Estêvão contemplando o seu corpo adormecido" (1995), de corpo tão serenamente intacto como no leito do amor. Ou como a "Alma cativa" (1996), demasiado masculina para ser alma, a libertar-se languidamente das cordas com que a prendem atléticos e formosos diabos iguaizinhos a faunos pagãos. Apenas "Lázaro" (1994) tem o conjectável aspeto de um cadáver ressuscitado de esquálido enfermo, bem ao contrário do possantíssimo "Ascensão de Caos" (1996). Mas o que dizer da *butch* "Madalena arrependida" (1996), de caveira na mão estendida na direção de quem a vê? Cabe aqui relembrar, por outro lado ainda, que o pendor blasfemo e sacrílego de alguma pintura de Possollo não deixa de ter um predecessor português em certos quadros de Júlio Quaresma (2005), como bem fez notar Chaké Matossian (1998).

Se os jogos de chiaroscuro caravaggesco são omnipresentes em toda a sua pintura, já não é com a luz ela-mesma que joga o pintor, mas com o dispositivo que a captura, a câmara refletida no espelho que ele-mesmo-outro segura entre os dedos para se deixar fotografar do interior da pintura que o retrata. Com efeito, Possollo põe em jogo dois meios técnicos de operar com a luz, a pintura e a fotografia, múnus que na origem era exclusivo do *fiat lux* do Deus criador. A relação especular assim representada bem poderia funcionar como um dos sustentáculos da teoria auto-reflexiva da sua própria obra, aqui plasmada em imagem que fala por si – *pictura loquens* – para dessa exata maneira interpelar diretamente o público. Com efeito, Possollo usa recorrentemente o seu próprio rosto nos modelos da sua pintura. Se o artista nela se autoretrata, e se o faz da maneira como o faz, será acertar ao lado do alvo limitarmo-nos a dizer expeditamente que estamos perante um mero investimento narcísico, quando, ao invés, a implicação do autor na sua obra o que patenteia é a visão de si próprio como obra em progresso e, por essa via, um compromisso ético-político a propósito do qual ousamos glosar o ato originário da comunhão cristã para o exprimir – *esta obra é o meu corpo, tomai e fruí*. Não procuremos aqui fé religiosa onde ela não existe, mas uma estética milenar que desde há inúmeras gerações tem vindo a educar a nossa sensibilidade e cujas possibilidades expressivas Possollo explora e recria, por vezes de forma extremada. Só podemos por isso dar razão a Heriberto quando opina que

Possollo acrescenta algo à execução pictórica e apresenta-se igualmente como espectador e modelo, sendo a auto-representação uma actividade recorrente no seu trabalho anterior [...]. A este propósito, refere uma responsabilidade agravada de si próprio enquanto espectador da pintura que realiza, remetendo a passividade como um atributo distante da virtude.

Do mesmo modo, proporciona uma leitura ambígua, na medida em que não se disponibiliza apenas a si próprio à exposição: denuncia também todos os espectadores que ao se prestarem à interpretação destas *pinturas proto pornográficas*, assumem também a condição do voyeur, limitado ao olhar e reduzido na acção pela imposição do espaço público. Mas a intenção do artista, projectada na obra de arte, não é suficiente. É igualmente necessário entender a intenção dos espectadores, que através das suas críticas e interpretações, dão lugar à formulação de juízos de valor, que, por si, possibilitam um papel construtor e determinante na classificação da obra (Herberto, 2017, p.55).

Interrogado por Rita Ferro sobre se há uma explicação freudiana para o que se vê nas suas obras, ou se se trata, antes, de exercícios de pura liberdade e exploração, Possollo não hesita em optar por uma “total explicação freudiana” porque: “A verdade é que a pintura anula todas as limitações que a vida concreta impõe à nossa criatividade. À partida tudo é possível” (Possollo, 2011). Na verdade, é a referência teórica ao freudo-marxismo de que se reclama Possollo, de resto confirmada por Maria Guiomar Machaz (2014, pp. 74-75) e reforçada por Leonel Pedroso Gonçalves (2020), que mais nos distancia e que entendemos entrar em boa parte em contradição com o que faz a sua pintura. Da psicanálise, Possollo recolhe a lógica recalamento/sublimação, que Wilhelm Reich cruzou com a dialética marxiana repressão/libertação e que, por sua vez, Herbert Marcuse reformula nos termos neo-marxistas e neo-freudianos (daí o freudo-marxismo), opondo à dessublimação repressiva tardocapitalista a sua Grande Recusa, estabelecendo o desejo como locus de resistência ao poder capitalista e burguês. A mais radical refutação do freudo-marxismo surge, como é bem sabido, com a crítica empreendida por Michel Foucault àquilo que justamente chama a “hipótese repressiva”, concebendo uma teoria do poder em que o sexo ou o desejo deixam de ser *locus* de resistência externo às relações de poder-saber. Longe de constituir eixo de emancipação, sexo e desejo são inteiramente capturados pelo dispositivo da sexualidade, no que Foucault subscreve uma concepção de sexo e desejo que, renovada por autores como Georges Bataille e Pierre Klossovsky, remonta ao marquês de Sade, e à luz da qual aqueles nada têm de benigno, dócil e intrínsecamente libertador. Eis porque todo o relacionamento sexual, como bem esclareceu Giorgio Agamben (2016), se inclui nos “usos do corpo” que nunca são isentos de relações de poder. Precisamente o que Possollo muito bem intui quando estabelece que Eros é uma “fera perigosa” e um “monstro assustador”, de modo muito próximo do entendimento Grego que vê nele uma força excessiva, a cuja desmesura opõe uma ética da justa medida, e que não é ainda a ascese e a renúncia cristã contra a concupiscência intrínsecamente má e desordenada, a que a carne é

demasiado fraca para lograr resistir. Não se vê como a percepção que Possollo tem de Eros seja conciliável, sem fissuras e incongruências, com a ideia freudo-marxista da benignidade de um desejo que muito mais tem de fascista do que de libertário. Possollo ignora Foucault. Sexo e desejo não são emancipatórios por si mesmos, mas antes o seu uso, ou o “uso dos prazeres”. Possollo não consegue formular em termos foucauldianos a maneira como retrata a sexualidade e contradiz com a sua pintura a grelha conceitual freudo-marxista, exatamente como, simetricamente, o seu crítico (nos catálogos das exposições) entra em choque com a obra pictural sobre a qual se debruça.



imagem 2

All You Can Eat: Picante,
Barahona Possollo (2013).

O título *All You Can Eat* parodia os restaurantes de rodízio em que os clientes se servem à discreção de toda a comida disponibilizada, conciliando, de maneira assaz ambígua, apetite indiscriminado e saciedade garantida. A exposição comprehende os quadros “Amargo”, “Salgado”, “Metálico”, “Picante” [imagem 2], “Ácido”, “Umami” e “Doce”, todos datados de 2013 referentes à paleta de sabores básicos distinguíveis pelo paladar humano. É de presumir que o recurso a limões, malaguetas e geleia sirva para intensificar a acidez, o picante e a doçura de algumas práticas. Da inspiração na mitologia da Antiguidade na obra anterior permanecem tão-só alguns faunos, de resto completamente humanizados desde a expressão dos rostos aos corpos irrepreensivelmente depilados. Em cada cena, interagem no mínimo três participantes e, num caso, com a figura entusiástica de Possollo a somar quatro. Mais, as posturas físicas de todos os intervenientes, que se relacionam com todos os géneros e corpos, homo (“Metálico”, “Amargo”, “Ácido”), hetero (“Salgado”, “Picante”, “Doce”) e trans (“Umami”), sugerem estarmos perante o início do relacionamento sexual, distantes ainda de toda a consumação, com a ressalva que “consumação” não tem que denotar orgasmo ou contacto intergenital, bem ao invés da fórmula desejo-ato-clímax que equivocamente temos por “naturalmente” evidente.

Quanto mais não seja, o centramento da erogeneidade na boca atenta contra o modelo cultural dominante no ocidente, que a medicina e a psicanálise hipergenitalizaram, com gravíssimas consequências para a sexualidade entre pessoas do mesmo sexo, postas em causa na sua integridade psicofísica, precipitadas na psicopatologia, na perversão desviante, na monstruosidade animalesca. Podendo circular por toda a parte, a boca e a língua patenteiam a totalidade do corpo como zona erógena, reafirmam o gosto como o sentido através do qual estabelecemos a relação mais íntima possível com o mundo, usamo-nos e consumimo-nos uns aos outros, entredevoramo-nos e metabolizamo-nos simbolicamente ao tomarmo-nos o gosto naquilo que Possollo chama uma cerimónia alquímica de ingestão que integra em nós um corpo estranho:

A boca, e particularmente a língua, é o órgão em que o processo começa e no qual ele é mais estimulante. Um universo inteiro de expectativas é transformado quando finalmente saboreamos aquilo que apenas observámos através da visão e do tato. Pode funcionar em conjunto com o toque; pode, realmente, ser uma forma visceral de tato que dá origem à completa interpenetração e desenvolve uma rede particularmente forte de ligações que dependem da nossa própria fisiologia. A boca, a segunda abertura embriológica a desenvolver-se nos seres humanos, é um lugar mágico. Por meio dela tentamos controlar os alimentos pela mastigação e nos

tornamos imensamente vulneráveis aos respetivos efeitos no nosso corpo e na nossa mente. Ela é uma zona de tensão entre o eu e o outro (Possollo, 2013).²

Quanto à exposição *Behind the Green Door*, a “simples” escolha de um antigo sanitário público, um espaço subterrâneo situado no centíssimo da cidade capital do País, outrora utilizado para o engate sexual entre homens e, por isso, evidente alvo de repetidas rusgas policiais, ostenta o propósito decididamente político. Nesta base, ela não é algo de completamente inédito no panorama cultural português, que já tinha assistido à exposição *A Mão na Coisa, A Coisa na Boca, A Boca na Coisa, A Coisa na Mão*, de João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira apresentada em 2018 na Galeria Cristina Guerra, em Lisboa, que igualmente recria a estrutura de um WC público. No programa da exposição *Behind the Green Door*, expressamente indicada para maiores de 18 anos, Luís Pedroso Gonçalves sublinha isso mesmo:

Fazendo-o num antigo urinol público, subterrâneo, para mais, confronta o modelo dominante com os séculos de marginalização, repressão sexual e abuso de poder, de crueldade e injustiça a que os homossexuais foram (são) sujeitos. Equiparando cada fetiche a um elemento, atribui-lhes uma qualidade natural, espontânea, elementar. Desconstrói de forma simples e lapidar a ideia da parafilia como desordem mental que não é, aliás, nada consensual entre psicólogos, sexólogos e psiquiatras. Trazendo-os para o Marquês de Pombal, para o centro absoluto de Lisboa, confere-lhes uma visibilidade que os resgata da clandestinidade a que a ideologia cristã dominante sempre os condenou (Gonçalves, 2020).

Mais, Gonçalves posiciona Possollo no artivismo contemporâneo que reage à diluição do radicalismo político pós-revolta de Stonewall, o qual foi gradualmente substituído pela integração e a assimilação que culmina com a lei do casamento entre pessoas do mesmo sexo, mas a que corresponde uma tolerância paternalista que manteve as hierarquias sociais: “Ora, esta instalação rejeita a tolerância. Assume o tabu acerca dos fetiches sem hesitação. Ao retratá-lo num contexto gay, ela revela e abraça ao mesmo tempo as práticas abomináveis que os fanáticos tradicionais sempre atribuiram à ‘perversão homossexual’” (Gonçalves, 2020). O diagnóstico é certo e, de facto, há muito que tem vindo a ser notado, por parte do associativismo LGBTQI+, um persistente esforço de dissuasão das expressões artísticas menos palatáveis e eventualmente mais controversas daquilo que David Halperin chamou a cultura queer,

2 The mouth and particularly the tongue is the organ in which the process begins and in which it is most stimulating. A whole universe of expectations is transformed when we finally taste what we had only observed through sight and touch. It may work in concourse with touch; it may, indeed, be a visceral form of touch which generates complete interpenetration and develops a particularly strong network of connections which are bound to our own physiology. The mouth, the second embryological opening to develop in humans, is a magical place. Through it we attempt to control foods by chewing and are made most vulnerable to their effects on our body or on our mind. It is an area of tension between the self and the other (Possollo, 2013).

ou então das experiências mais privadas ou mesmo íntimas do mal-estar e do sofrimento das pessoas queer numa sociedade que está longe de ter deixado de ser heteronormativa. Com efeito, as políticas identitárias do associativismo assimilacionista frequentemente armarizaram a sexualidade, embora não deixem de a considerar o traço definidor da identidade gay, mas ao preço de uma considerável neutralização do termo *gay*, que se foi transformando numa designação muito mais simbólica do que descriptiva ou expressiva que funciona como uma referência convencional:

Como tal, “gay” permite que a minha sexualidade se declare socialmente sob a capa de uma polida designação, quase um eufemismo, e nos termos de uma *identidade*, de preferência a uma subjetividade erótica ou um comportamento sexual. Ela possibilita que me apresente como membro de um povo ou uma nação ou uma raça, uma coletividade humana em todo o caso, em vez de um indivíduo desviante – um monstro, um tarado, um criminoso, um pecador ou um pária. [...] Por isso, o termo “gay” *identifica* a minha sexualidade sem evocar a sua realidade viva e sem se alongar nos meus sentimentos, fantasias ou práticas sexuais. Nesse sentido, ele soa a relativamente respeitável e funciona da mesma maneira que “marido” ou “mulher” para as pessoas casadas, referindo-se a uma identidade sexual sem trazer explicitamente para primeiro plano o que nela há de sexual (Halperin, 2012, pp. 75-76).³

Por mais conveniente que se possa mostrar, a demanda da respeitabilidade inerente à transformação da homossexualidade, de uma perversão sexual, numa identidade social, sob a pressão das exigências políticas do orgulho gay, não vem sem o pesado custo do branqueamento de quanto há de “homosex” (Halperin, 2012, pp. 76)⁴ naquela identidade, mas, também, no evitamento das dimensões não sexuais da homossexualidade a respeito das quais os homens gay continuam a sentir-se inseguros ou nervosos e que parecem agora ser tão tabu e tão infamantes como a sexualidade. Nesta conformidade,

no processo de reivindicar a aceitação e o reconhecimento público do facto do desejo homossexual (decerto que, por vezes, às custas da sexualidade gay), o movimento gay e lésbico oficial hipotecou o conhecimento da sensibilidade, do estilo, da emoção ou de qualquer forma especificamente não-sexual da subjetividade, da afeição ou do prazer queer (Halperin, 2012, pp. 77).⁵

3 As such, “gay” permits my sexuality to declare itself socially under the cover of a polite designation, almost an euphemism, and in terms of an *identity* rather than an erotic subjectivity or a sexual behavior. It allows me to present myself as a member of a people or nation or race, a human collectivity at any rate, instead of as a deviant individual – a monster, freak, sinner, or social outcast. [...] So the term “gay” *identifies* my sexuality without evoking its lived reality and without dwelling on my sexual feelings, fantasies, or practices. In that sense, it sounds relatively respectable, and it functions in the same way that “husband” or “wife” does for married people, referring to a sexual identity without foregrounding explicitly what is sexual about it (Halperin, 2012, pp. 75-76).

4 ... homosex... (Halperin, 2012, pp. 76).

5 ... in the process of claiming public recognition and acceptance of the fact of homosexual desire (sometimes at the expense of gay sex, to be sure) the official gay and lesbian movement has effectively foreclosed inquiry into queer sensibility, style, emotion, or any specific, non-sexual form of queer subjectivity or affect or pleasure (Halperin, 2012, pp. 77).

Nesta sequência, podemos finalmente compreender como o programa estético-político de Possollo materializado nas exposições *All You Can Eat* e *Behind the Green Door* remete para a libertação da vergonha sexual de que já falava Michael Warner e que foi negligenciada pelo movimento gay. Com efeito, este preferiu o combate contra o estigma que se abate sobre a identidade ao combate contra a vergonha que tem por objeto os atos, agravando a diferenciação hierárquica entre homossexuais dignos e homossexuais abjetos:

A política da vergonha [...] inclui muito mais do que a humilhação produzida pelos moralistas. Ela também comporta desigualdades silenciosas, efeitos não intencionais de isolamento e a falta de acesso ao domínio público. Eis porque a autonomia sexual exige mais do que liberdade de escolha, tolerância e leis sexuais liberalizadoras. Exige acesso a prazeres e possibilidades, visto que as pessoas normalmente não conhecem os seus desejos até que os encontram (Warner, 1999, p. 7).⁶

6 The politics of shame [...] includes vastly more than the overt and deliberate shaming, produced by moralists. It also involves silent inequalities, unintended effects of isolation, and the lack of public access. So sexual autonomy requires more than freedom of choice, tolerance, and the liberalization of sex laws. It requires access to pleasures and possibilities, since people commonly do not know their desires until they find them (Warner, 1999, p. 7).

Num texto que se mantém largamente atual após duas décadas, Warner defende a ideia de uma cultura sexual pública em contraposição a uma certa diabolização da sexualidade na sequência da pandemia de SIDA, primeiro, e do seu menosprezo com a posterior tónica na privacidade e na normalização com o casamento entre pessoas do mesmo sexo. Alimentando-se da crença que o sexo público iria desaparecendo à medida que a identidade gay se tornasse mais livremente acessível a todos, ao ponto de não desempenhar nas vidas das pessoas gay e lésbicas maior papel do que desempenha no comum dos heterossexuais, esta tendência deprecia as práticas da cultura sexual pública, incluindo o engate e a pornografia, os quais comportam não só uma privacidade que exclui o mundo, como uma publicidade que o faz. Para Warner, a pornografia, o engate, ou o trabalho sexual, numa cultura sexual publicamente acessível são públicos de certas maneiras, mas mesmo assim intensamente privados noutras:

As culturas sexuais dos homens gay e das lésbicas são, afinal, culturas sob formas frequentemente esquecidas, especialmente quando são tratadas simplesmente como uma massa de desviantes à procura de descarga hormonalmente impulsionada. Reconhecem-se a si próprias como culturas, com os seus próprios conhecimentos, espaços, práticas, linguagens e maneiras aprendidas de sentir. A crença ingénua que o sexo é simplesmente um instinto inato ainda exerce o seu poder, mas muitos homens gay e mulheres lésbicas sabem que o sexo que têm não era inato nem inte-

ramente da sua feitura, mas aprendido [...] Tanto se aprendem os elaborados códigos de uma subcultura, com os seus rituais e tipologias [...] como também a natureza improvisadora de situações imprevistas. [...] a tarefa de cada um em face de variações imprevistas é reconhecer a dignidade existente na forma de cada pessoa sobreviver e desfrutar e criar, de reconhecer que, neste contexto, a dignidade não precisa de ser demandada ao elevado preço da conformidade ou da auto-amputação (Warner, 1999, pp. 177-178).⁷

O que Warner toma como alvo é a fantasia geminada segundo a qual as pessoas em pleno uso das suas capacidades públicas enquanto cidadãos e agentes históricos são completamente não-sexuais ao mesmo tempo que as pessoas, na sua capacidade sexual, se mantêm na zona de privacidade cuja heterossexualidade se encontra legalmente mandatada e em isolamento da cultura pública. Muito pelo contrário, o espaço público é de profundo interesse para a política queer de ressubje-tivização e para a cultura pública que ela promove e esse interesse precisa de ser aclarado na linguagem do movimento gay e lésbico, ao arrepio do utopismo moralizante que confunde a sua maturidade com a lei do casamento entre pessoas do mesmo sexo e que acredita que a pertença mas-mediática pode substituir o mundo público de uma cultura sexual.

Nos quadros “Elemento Ar”, “Elemento Água”, “Elemento Terra”, “Elemento Fogo” [imagem 3], “Elemento Espírito” (o éter, na cultura grega antiga), todos com data de 2020, já não há nem deuses nem faunos, mas tão-só homens com a idade, a quantidade de tecido adiposo, o pouco desenvolvimento muscular e, genericamente, as (des)proporções próprias da banal diversidade dos corpos que se encontrariam, vestidos, no engate de sanitário público de outrora, e, nus, nos bares e clubes de sexo atuais. Evidentemente que não se verificavam naquele as práticas altamente elaboradas e especializadas (e cultivadas apenas por setores minoritários das comunidades gay) só possíveis após a emergência de comunidades gay organizadas e com suficiente massa crítica para se poderem dedicar ao tipo de estilizações da conduta que incluem os diversos jogos de BDSM (*Bondage, Discipline, Sado/Masochism* no original inglês) representados nos quadros de Possollo. Trata-se de jogos de sadomasoquismo, *shibari* e alongamento testicular com pesos, com eventual orgasmo forçado (“Elemento Terra”), eletroestimulação (“Elemento Espírito”), jogos de sufocação (“Elemento Ar”) e jogos de chuva dourada, que não se restringem ao BDSM (“Elemento Água”).

⁷The sexual cultures of gay men and lesbians are, after all, cultures in ways that are often forgotten, especially when they are treated simply as a mass of deviants looking for hormonally driven release. They recognize themselves as cultures, with their own knowledges, places, practices, languages, and learned modes of feeling. The naïve belief that sex is simply an inborn instinct still exerts its power, but most gay men and lesbians know that the sex they have was not innate nor entirely of their own making, but learned [...]. One learns both the elaborated codes of a subculture, with its rituals and typologies [...] but also simply the improvisational nature of unpredicted situations. [...] one's task in the face of unpredicted variations is to recognize that dignity in this context need not be purchased at the high cost of conformity and self-amputation (Warner, 1999, pp. 177-178).



imagem 3
Elemento Fogo,
 Barahona Possollo (2020).

Propondo-se resgatar uma série de práticas sexuais ao território da transgressão, Possollo ordena-as com os símbolos alquímicos dos cinco elementos naturais que faz corresponder a fetiches por meio de cenas homossexuais:

Dirão alguns que é limitativo e enganador. Eu digo que se trata tão-só de uma variante – prefiro imergir naquilo que conheço – e, em todo o caso, as diferenças de género tendem a esbater-se no caso dos fetiches. O facto de serem cenas gay bem pode “apimentar” toda a coisa, no caso daqueles que são mais conservadores e bota-de-elástico, independentemente da sua idade (Possollo, 2020b).

É aqui particularmente pertinente trazer à colação a tese da obscenização: a homossexualidade está, antes de mais, no olhar que homos-

sexualiza o desejo ou o amor entre pessoas do mesmo sexo, de tal modo que a mais contida e púdica representação de duas pessoas do mesmo sexo de mãos discretamente dadas passa por sexualidade pura e dura, lá onde a ninguém ocorre dizer que um homem e uma mulher estão a praticar a heterossexualidade no ósculo facial que não suscita mais do que o aprovador enterneecimento público. A isto reagem as imagens de Possollo: se é tamanha a enojada repulsa no que toca à relação entre duas pessoas do mesmo sexo, então levem com ela toda, não se há-de perder por cem a dignidade que à partida já está perdida por mil, se a rejeição ante um beijo é do mesmo teor quantitativo e qualitativo que a rejeição ante uma imagem de ereção masculina, então que seja mesmo com a ereção que levam. Finalmente, Possollo enquadra o seu projeto no âmbito, se possível mais vasto ainda, e que nos parece sumamente produtivo, da transformação das masculinidades. Estamos em crer que o eixo dessa transformação, tal como é visada pelo pintor, se há-de encontrar na decidida superação do *noli me tangere* que envolve o corpo masculino e que constitui porventura o ponto em que o código da masculinidade atinge o seu mais intenso grau de saturação. Por outras palavras, na abolição das proibições que o impedem de se tornar um objeto erótico acessível, quer a homens, quer a mulheres e que o pintor exibe por toda a parte na sua obra. Não dispondo de espaço para maior desenvolvimento, limitamo-nos a reproduzir uma afirmação de Possollo que nos parece sintetizar esse seu amplo propósito:

À medida que descemos literalmente “abaixo da terra” para enfrentar tais mistérios, profanadores para uns, sagrados para outros, é por uma via de psicanálise social que enveredamos. Uma via que ainda está por explorar: a da Libertação Masculina. Depois da Libertação das Mulheres, a qual, apesar de muito incompleta, é geralmente tida por imperativa e crucial, e da Libertação Gay/LGBT que grangeou considerável aceitação, será necessária a Libertação Masculina para completar as outras duas. Quero eu dizer com isto que, se as mulheres queimaram e resgaram o absurdo e violento guião que lhes foi atribuído, os homens (sobretudo os homens heterossexuais muito “macho”) precisam de se libertar do código ridículo, mas brutal, que lhes foi imposto como a “masculinidade” (Possollo, 2020b).

Bibliografia

- Agamben, G. (2016). *Homo sacer. L'intégrale 1997-2015*. Paris: Seuil.
- Almeida, M. (2016) "Escolher o meu retrato foi um acto de coragem". Entrevista por Marina Almeida. *Diário de Notícias* [online]. 6 de Março de 2016. <http://www.dn.pt/artes/interior/escolher-o-meu-retrato-foi-um-acto-de-coragem-5063234.html>
- Chagas, F. (2019). "Carlos Barahona Possollo". *Falo*, Ano II, nº 7, pp. 4-13.
- Coelho, A. (2016). "Barahona Possollo, do erotismo na Antiguidade ao retrato de Cavaco". *Público - Ipsilon* [online] 5 de Março de 2016. <https://www.publico.pt/2016/03/05/culturaipsilon/noticia/barahona-possollo-do-erotismo-na-antiguidade-ao-retrato-de-cavaco-1725316>
- Gonçalves, L. (2020). "Sex and politics", In: *Catálogo da Exposição Behind the Green Door Lisboa*, 25 de Agosto de 2020
- Harrity, Ch. (2015). "Artists Spotlight: Carlos Barahona Possollo". *The Advocate*, January 24, 2015 <https://advocate.com/arts-entertainment/art/artist-spotlight/2015/01/24/artist-spotlight-carlos-barahona-possollo#toggle-gdpr>
- Herberto, L. (2017). "Barahona Possollo: a contradição do soft-porn". *Revista Estúdio, artistas sobre outras obras*, Vol. 8, nº19, julho-setembro de 2017, pp. 52-59.
- Horta, B. (2015). *Uma década queer: 50 entrevistas em português (2004-2014)*. Lisboa: Indexbooks.
- Machaz, M. (2014). *Imaginário figurativo na pintura de Barahona Possollo entre o simbolismo e o fantástico*. Tese de Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Matossian, Ch. (1998). *Júlio Quaresma. Os limiares do limite*. Lisboa: CITI – Criatividade Informação.
- Nunes, L. (2014). *Imagens interditas? Limites e rupturas em representações explícitas do sexo no pós-25 de abril*. Tese de Doutoramento em Belas Artes, Especialidade de Pintura, pela Universidade de Lisboa.
- Possollo, C. B. (s/d). Barahona Possollo: "La expresión del arte es consustancial a la naturaleza humana". Entrevista por Francisco Lacerda. <https://www.eurostarscultura.com/entrevista-barahona-possollo-eurostars-museum-5/>
- (2020a). Barahona Possollo. *Behind the Green Door*. Entrevista por Francisco Vaz Fernandes. <https://parqmag.com/wp/barahona-possollo/>
- (2020b). "Behind te Green Door", Lisboa, 24 de Agosto de 2020. <https://barahonapossollo.com/gallery/>
- (2020c). "Não consigo entender a carne como inimiga do espírito". Entrevista por José Cabrita Saraiva, SOL online, 7 de Outubro de 2020 <https://sol.sapo.pt/2019/12/03/carlos-barahona-possollo-nao-consido-entender-a-carne-como-inimiga-do-espirito/>
- (2019). Carlos Barahona Possollo: "Não há regra que não seja para subverter". Entrevista por José Cabrita Saraiva, SOL online, 3 de Dezembro de 2019 <https://sol.sapo.pt/2019/12/03/carlos-barahona-possollo-nao-ha-regra-que-nao-seja-para-subverter/>
- (2016). "Escolher o meu retrato foi um acto de coragem". Entrevista por Marina Almeida, *Diário de Notícias* online, 6 de Março de 2016 <https://www.dn.pt/arters/escolher-o-meu-retrato-foi-um-acto-de-coragen-5063234.html>
- (2013). "All you can eat", Lisboa, Novembro de 2013 <https://barahonapossollo.com/gallery/>
- (2011). Carlos Barahona possollo: "Tudo se perdoa se for belamente executado". Entrevista por Rita Ferro. *Caras* [online], 29 de Maio de 2011 <https://caras.pt/famosos/2011-05-29-carlos-barahona-possollo-tudo-se-perdoa-se-for-belamente-executado/#&gid=0&pid=1>
- Quaresma, J. (2005). *Mare Nostrum*. Valencia: Institut Valenciac d'Art Modern.
- Roque, M. (2016). "Um retrato para o Presidente". 7 de Março de 2016 <https://amusearte.hypotheses.org/1230>
- Warner, M. (1999). *The Trouble With Normal*. New York: The Free Press.

A dissolução de categorias de sexualidade e género em *Trans Iberic Love* (2013), de Raquel Freire

Alexander Altevoigt

Georg-August-Universität Göttingen
• alexander.altevoigt@uni-goettingen.de
ORCID 0009-0006-2951-9705

DOI

<https://doi.org/10.34913/journals/lingua-lugar.2024.e1907>

Este artigo analisa a dissolução de categorias de sexualidade e género no romance *Trans Iberic Love* (2013), de Raquel Freire. Numa primeira parte, serão examinados os personagens e a sua relação amorosa. Depois, seguirá a análise do género textual e dos intertextos do romance. Nos dois capítulos finais, será avaliada a queerness tanto ao nível das personagens como ao nível estético-textual, levando à questão da existência de uma “poética trans”.

Palavras-chave: queer; Raquel Freire; binariedade; norma cis-hetero; ambiguidade; transgénero.

Cette contribution analyse la dissolution des catégories de sexualité et de genre dans le roman *Trans Iberic Love* (2013) de Raquel Freire. Dans une première partie, les personnages et leur relation amoureuse seront examinés. Suivra une analyse du genre textuel et des intertextes du roman. Dans les deux derniers chapitres, la queerness sera évaluée à la fois au niveau des personnages et au niveau esthétique du texte, ce qui mènera à la question de l'existence d'une « poétique trans ».

Mots clés : queer ; Raquel Freire ; binarité ; norme cis-hétéro ; ambiguïté ; transgenre.

Pansexualidade, bissexualidade, homossexualidade, assexualide, trans-identidade, não-binariedadde, agénero, fluidez de género, queer.... Parece paradoxal: os termos estabelecidos nos últimos anos e décadas para dar expressão linguística às mais diversas identidades de género e orientações sexuais e/ou afetivas têm como objetivo romper com a rígida norma cis-hetero. Ao mesmo tempo, a categorização detalhada de identidades e desejos amoroso-sexuais resulta numa panóplia de rótulos que potencialmente reinscreve identidades e fragmenta ainda mais esta minoria queer. O debate teórico-científico em sociologia e disciplinas vizinhas como também o ativismo político neste contexto têm sido complementados nos últimos anos por abordagens ficcionais do tema. Um exemplo contemporâneo de Portugal é *Trans Iberic Love* (2013), de Raquel Freire. Protagonizam este romance dois personagens de nomes muito significativos, Maria e José, que se encontram e estabelecem uma relação amorosa que ultrapassa, dissolve e confunde os limites da binariedadde – pelo menos é o que os dois pretendem e acreditam fazer. Ambos os personagens se localizam explicitamente no espetro queer. As próprias identidades não cis-heterossexuais representam o núcleo tanto das suas vidas privadas como dos seus trabalhos ativistas e profissionais que os unem. Ao longo da história de amor, José e Maria renegociam normas e modelos de género e sexualidade, às vezes no conflito entre a rebeldia contra o sistema repressivo, por um lado, e o desejo de uma relação amorosa convencional.

O romance, que segue na maior parte uma estrutura em jeito de diário de Maria e José, integra diferentes géneros textuais (epistolar, ensaístico, narrativo), desafiando assim as convenções literárias. Em combinação com as identidades e sexualidades diversíssimas presentes nela, a obra de Raquel Freire representa um exemplo da dissolução de categorias rígidas, tantas vezes citada como característica fundamental de uma contemporaneidade queer. O presente trabalho pretende mostrar a ambiguidade a vários níveis: corporal, identitário, amoroso e textual.

Os personagens: Maria e José

Maria nasceu no Porto e vive em Lisboa. Foi-lhe atribuído o sexo feminino ao nascimento e autoidentifica-se, na maior parte do livro, também como mulher. Reflexiona intensamente sobre a sua orientação amorosa e sexual, usando muitas vezes o conceito e às vezes a palavra “pansexual” para si mesma (Freire, 2013, pp. 25, 35, 110). O seu histórico familiar está cheio de figuras revolucionárias e intelectuais da esquerda (Freire, 2013, p. 242). O seu trabalho de escritora e diretora de filmes leva-a a muitas

cidades, sobretudo na Europa, mas vive numa situação descrita como economicamente precária (Freire, 2013, p. 21). Tem amizades por toda a parte e parece ser a estrela da sua própria “tribo”, palavra sempre usada neste contexto.

José é um homem trans, que também se identifica como “um feminista lésbica” (Freire, 2013, p. 49) e cuja orientação sexual não é definida claramente no romance, embora afirme não ser homossexual (Freire, 2013, p. 48). Vem de uma família rica, intelectual e cosmopolita que tem casas em vários lugares. Catalão, espanhol, francês e inglês são as línguas que lhe servem na sua vida profissional, e o português ocupará logo um lugar especial na sua vida privada. Criança prodígio, José é docente universitário já aos 20 anos com o seu doutoramento concluído. É sociólogo, especializado nos estudos queer, e vive e trabalha predominantemente em Barcelona. Além do seu trabalho académico, organiza constantemente congressos, manifestações e outros encontros intervencionais. O seu trabalho ganha cada vez mais visibilidade: dá uma palestra em Nova Iorque na ONU (Freire, 2013, p. 193) e participa num programa de debate político na televisão nacional espanhola (Freire, 2013, p. 278). José é descrito como um atleta que não bebe nem fuma (Freire, 2013, p. 50). Ele, tal como Maria, tem a sua “tribo” de amigos mais próximos.

O encontro

Os caminhos de José e de Maria cruzam-se em Paris em janeiro de 2007 num dos numerosos fóruns revolucionários. Maria tem 31, José 20 anos. Como o romance mostra sempre as duas perspetivas dos protagonistas em alternância, os leitores vivem muitos dos momentos duas vezes. Assim, o público pode ver que, para os dois, o encontro é um verdadeiro momento de amor à primeira vista. Maria tenta, em vão, ignorar José na multidão de pessoas, mas para ela é óbvio que “aquele miúdo [...] [é] a estrela da companhia” (Freire, 2013, p. 71). Um amigo gay de Maria experimenta a confusão total, porque não consegue conciliar a sua própria homossexualidade com a atração extraordinária que sente pelo género ambíguo de José, mas para Maria, a dúvida sobre o género de José não importa. Ela chega à conclusão que “ele é o José. Ele é tudo. Ele é o que ele quiser” (Freire, 2013, p. 77). Para José, este primeiro encontro é quase igual: repara na posição elevada que Maria tem na sua “tribo”, considerando até que “ninguém pode brilhar tanto. Ninguém tem o direito de ser uma lua cheia” (Freire, 2013, p. 88).

Entende-se então que a relação intensa que está a formar-se é uma união de duas estrelas nos seus respetivos contextos sociais. A união vai durar precisamente um ano e está marcada pela distância espacial entre Lisboa e Barcelona, pela troca de e-mails no estilo de cartas de amor e pela intensidade extrema nos momentos de encontro.

Uma relação queer e/ou convencional?

Sem conhecer o contexto queer da relação amorosa entre Maria e José e assumindo pessoas cis por detrás dos dois nomes emblemáticos, poder-se-ia pensar que se trata de uma história de amor convencional, heterossexual e até um pouco *kitsch*. Os dois amantes experimentam um verdadeiro amor à primeira vista e trocam profusamente palavras de afeto. Aqui e ali, o texto torna-se num romance epistolar contemporâneo, ao citarem-se e-mails de amor entre os dois quando se encontram em cantos diferentes da Europa, sobretudo Barcelona, Lisboa e Paris. Toda esta construção faz-nos entender a intensidade inicial da relação, que não está nada fora do “normal” que se conhece de milhares de livros e filmes de amor:

Mimos e carinhos dos que galgam todas as distâncias. Tua portuguesa, Maria. (Freire, 2013, p. 132)

[...] Que estou perdidamente apaixonado e que quando tu quiseres, eu estou pronto para ir ao teu país, para te conhecer melhor, a ti e às pessoas que amas. Aqui estou, a teu lado. *T'estimo mol.* José (Freire, 2013, p. 155)

Esta normalidade também é importante para Maria. Numa discussão bastante acalorada que conduz com uma amiga, ela defende a singularidade de cada combinação de duas pessoas como o “normal”, enquanto a amiga quer convencê-la da particularidade de estar com um homem trans. A amiga afirma que há regras especiais. Maria interpreta o aviso da amiga como arrogante e paternalista e tem a sua própria ideia de como é o sexo de duas pessoas, independentemente dos seus géneros:

— Sabes mesmo? Já estiveste com uma pessoa... assim? [...] Sabes as regras? [...] Sabes que não podes tocar certas partes do corpo... Tens que pedir permissso. [...] Tens que ter muita atenção. (Freire, 2013 pp. 104-105; itálicos no original)

A intimidade é uma viagem sem mapa, são as pessoas que vão criando as suas regras. [...] cada vez que tenho umx parceirx novx, aprendo a dançar com elx. (Freire, 2013, p. 105)

Contudo, tem que reconhecer pouco tempo depois que, sim, há aspectos particulares no contato físico com José: como ele aplica regularmente gel de testosterona, não quer que Maria toque nas partes tratadas, nas pernas, por exemplo. José receia um efeito masculinizante no corpo dela, como foi o caso com a ex-namorada: “Depois começou a passar-se, que lhe estavam a crescer pêlos nos braços, que a voz estava a mudar, e eu jurei a mim mesmo que nunca ia deixar mais ninguém tocar-me.” (Freire, 2013, p. 116). Esta, no entanto, gosta da ideia de transformar o próprio corpo e fica fascinada pela força do gel. Começa a aplicá-lo também, com a consequência de uma perda de peso, uma estatura mais muscular e maior pilosidade em todo o corpo (Freire, 2013, p. 187). José repara nas mudanças no corpo de Maria, mas não partilha as suas dúvidas com ela. Quando, mais tarde, José decide parar de aplicar o gel, por medo de efeitos negativos, Maria defende o uso do gel e quer convencer o namorado de continuar com a terapia (Freire, 2013, p. 198). A atitude de Maria para com a testosterona oscila entre a curiosidade, a adoração e a fetichização (Freire, 2013, pp. 186-187). O sexo biológico como algo supostamente dado naturalmente, paralelamente com o corpo, é posto em questão, e Maria assume o controlo, o poder sobre o seu próprio corpo de uma maneira nunca dantes vivida. Esta experiência com o gel hormonal torna-se pois numa vivência singular para Maria, impossível numa relação cis-heterossexual.

Outra particularidade que nasce do contexto político queer dos dois amantes é a discussão sobre o amor como conceito heterossexual, e até instrumento do poder heterossexual. As opiniões de alguns dos amigos que ridiculizam o amor como uma “coisa melosa, querida e fofa” (Freire, 2013, p. 225) ferem os sentimentos que Maria e José sentem um pelo outro e, de uma maneira muito subtil, deslegitimam o amor entre eles. Não é uma consequência imediata desta discussão, mas a separação dos dois depois de um ano de relação intimíssima insere-se neste contexto. José exprime várias vezes o forte desejo de se casar com Maria e de partilhar a mesma casa, de preferência em Barcelona. Maria sente-se constrangida com esta ideia e recusa as propostas do José:

- Maria, tu sabes que sou sincero. [...] Enquanto estiveste fora, fiz «filmes» sobre a nossa futura vida matrimonial [...]
 - [T]enho fobia ao conceito tradicional judaico-cristão de «casal».
 - [...]
- Maria mira-me. Ela sente o nosso dilema. A subversão do sistema também se faz por dentro. (Freire, 2013, pp. 167-168)

Mais tarde, José tenta convencê-la de novo a casar-se. Tem o desejo muito forte de “firmar-lo”, levando Maria a afirmar: “De que é que tu tens medo? Eu não vou fugir.” (Freire, 2013, p. 217). Estas passagens mostram muito bem o espaço conflituoso no qual muitas pessoas e casais queer se encontram: a refutação de modelos convencionais, considerados como intrinsecamente anti-queer, não erradica automaticamente a necessidade de segurança emocional, que, segundo as normas tradicionais, só pode ser atingida no matrimónio.

A questão do género textual e dos intertextos

Não só aqui, mas em vários momentos do texto, o discurso reveste-se de um tom muito explicativo e doutrinal, por vezes também documentário. Tal se reflete, como observa Vivian Furlan, numa “mistura de acontecimentos verídicos em meio ao texto ficcional” (Furlan, 2019, p. 15), como por exemplo na referência ao assassinato da mulher trans brasileira Gisberta em 2006 no Porto. Além da menção de acontecimentos reais, desdobra-se um conjunto complexo de teorias académicas e de opiniões e exigências políticas nas conversas entre os protagonistas ou nas discussões com outros amigos, nos excertos de manifestos políticos e nas reflexões internas dos personagens. O aspeto central destas reflexões é a rejeição do sistema binário de género, defendendo-se a existência da não-binariiedade e da fluidez em vários níveis de sexo e género. A imagem que Maria, José e os seus companheiros apresentam neste assunto conhece-se na teoria de género e sobretudo no ativismo queer sob o nome de *genderbread person*¹, um jogo de palavras que não funciona em português por se referir à palavra inglesa gingerbread, tipo de bolacha conhecido em português como “pão de mel”. As quatro dimensões da infográfica são a identidade, o sexo designado ao nascer, a atração/orientação sexual/amorosa e a expressão de género. Entende-se também que as categorias se combinam em várias constelações, sublinhando a construção social como força motriz em questões de género e sexualidade. O nível mais importante para José e Maria é a identidade individual de género, isto é a autoidentificação; mas também a nível da expressão de género² e até a nível médico-biológico³, recusam qualquer existência “natural” de binariedade. A rutura com a convergência sempre presumida pela sociedade entre a identidade

¹ A infográfica pode ser consultada aqui: <<https://www.itspronouncedmetrosexual.com/2018/10/the-genderbread-person-v4/>> (último acesso a 15/02/2024).

² Há alguns momentos de drag no romance. Uma vez, José faz a sugestão a Maria de sair como *drag king* com duas amigas. Ele, portanto, pretende vestir-se de *drag queen*, mencionando o quanto difícil seria para ele voltar “aos tempos da minha feminilidade” (Freire, 2013, p. 216). Em outro momento, Maria sai à rua como *drag king*, “uma personagem de ficção” que tem o poder de “lhe mostrar que o mundo não tinha que ser binário” (Freire, 2013, pp. 341-342).

³ A situação mais significativa neste sentido deve ser a participação de José num programa de televisão nacional, debatendo a possibilidade de homens trans engravidarem. Os participantes cis do debate têm a opinião de que um homem trans, com a sua transição, renuncia ao direito de engravidar. José tem de defender a ideia de autodeterminação corporal, dizendo ao apresentador: “Se eu quiser engravidar, não vai ser você que me vai proibir!” (Freire, 2013, p. 298).

e o corpo é um dos desafios centrais para José, cujo trabalho visa libertar as pessoas trans da obrigação de cirurgias genitais e da patologização que são instrumentos do poder biopolítico da sociedade sobre os corpos trans.

É óbvio que, depois de anular a convergência destas três categorias de género, a orientação amorosa e sexual também é sujeita a uma dissolução de limites fixos, sobretudo visível nas reflexões de Maria já citadas. Quando as identidades das pessoas escapam do sistema binário, as palavras “homossexual”, “heterossexual” ou “bissexual” já não fazem muito sentido.

Outra área em que José e Maria defendem a existência de realidades existentes entre ou até além da polaridade de “masculino” e “feminino”, é a língua. Como as línguas românicas têm uma morfologia de adjetivos muitas vezes binária, existem ativistas e linguistas – concretamente, é o caso dos personagens do romance – que procuram alternativas linguísticas. No texto, usa-se o “x” em vez do “a” e do “o”, o que funciona bastante bem na forma escrita, mas causa problemas na língua falada. Não se menciona solução para isso no texto, embora o “x” apareça muitas vezes em diálogos falados.

Ora, todos estes elementos teórico-explicativos inserem-se numa rede de referências académicas, entre as quais Judith Butler com a sua hipótese da construção performativa do género e Paul B. Preciado e o seu *Manifesto contrassexual*. Assim, os personagens com os seus depoimentos e debates quase académicos fazem do romance uma espécie híbrida entre a ficção, o ensaio académico e o manifesto político. Adotam o vocabulário analítico de Preciado quando falam do “capitalismo fármaco-pornográfico” (Freire, 2013, p. 230) que domina a vida quotidiana das pessoas. Além disso, a aplicação do gel de testosterona por Maria às escondidas de José para experimentar e compreender a transição corporal que o namorado está a viver, lembra o livro *Testo yonqui* (2008) de Paul B. Preciado, no qual o filósofo, ele mesmo trans, figura como cronista da própria transição. Mas não só os personagens se referem a teóricos como Preciado; também a autora empírica, na sua escolha dos nomes dos protagonistas, faz pensar no *Manifesto contrassexual*, no qual se lê, no Artigo 2 dos princípios da sociedade contrassexual:

Para evitar a reapropriação dos corpos como feminino ou masculino no sistema social, cada novo corpo (ou seja, cada novo contratante) terá um novo nome que escapa às marcas de género, seja qual que for a língua empregada [...] Os José Maria poderão usar Maria José e vice-versa. (Preciado, 2011, p. 27; tradução nossa)⁴

Significa que, no romance de Raquel Freire, a união entre José e Maria pode ser entendida como uma alusão ou até referência a um novo corpo formado fora do sistema binário.⁵ A leitura possível de Maria e José como uma só entidade já se abre muito cedo no romance, antes do primeiro encontro, e sustenta então esta interpretação. Embora os dois desempenhem a função de voz narrativa, os seus estilos não se distinguem muito. Partilham até algumas particularidades como a frase “Dou por mim em...”, frequentemente empregue. Além disso, usam a mesma forma de mostrar perspectivas diferentes quando descrevem as situações que vivem, como se fosse desde o exterior: “Vi-me”, “vi-o” ou “vi-a” e “viu-se” alternam e representam graus diferentes da internalização e externalização do olhar para si próprio. E mesmo antes da fusão de Maria e José, os dois descrevem-se como “mutantes” e seres híbridos. Maria constata que “deixei der ser humana e me transformei na mutante que sou agora, meio pássaro meio réptil” (Freire, 2013, p. 16) e José considera-se “um mutante da nova era”, isto é, “uma pessoa em trânsito” (Freire, 2013, p. 57). Mais tarde, pergunta “Será que sou um daqueles animais mutantes que não é, nem será, classificável?” (Freire, 2013, p. 60). Com esta pergunta, aproxima-se da autodefinição de Maria, que também seria um animal mutante inclassificável.

Mas também depois da separação, Maria e José continuam a partilhar o mesmo corpo, metaoricamente. Cada um deles deixou rastos na existência do outro, o que é, na maioria dos casos, normal depois do fim de uma relação amorosa, mas aqui inserido na imagem de duas pessoas fundidas. Os dois reativam o seu contato, e Maria escreve, três anos depois da separação, a João: “Tenho tanto orgulho em te conhecer, em seres parte da minha vida, parte de mim” (Freire, 2013, p. 357); por outro lado, José declara, ainda mais tarde, quando fala sobre a sua luta social: “Esta luta concretizou-se quando a conheci. Ela [Maria] deu o corpo ao manifesto, a mim” (Freire, 2013, p. 384). A união mental e corporal culmina no sonho que José tem no final da história e que relata para Maria: “sonhei que estavas grávida e que vinhas ter comigo e me pedias para ir contigo ao hospital ter a criança. E eu ia. Sonhei toda a noite contigo. Grávida. A dar

4 “Para evitar la reappropriación de los cuerpos como femenino o masculino en el sistema social, cada nuevo cuerpo (es decir, cada nuevo contratante) llevará un nuevo nombre que escapa a las marcas de género, sea cual fuese la lengua empleada. [...] Los José María podrán utilizar María José, y viceversa.” (Preciado, 2011, p. 27)

5 Desta maneira, entre todos os intertextos explícitos e implícitos (José Saramago, Mia Couto, Ondjaki, António Variações, Elton John, Al Berto, Mário Cesariny e muitos mais), os livros de Preciado são os mais importantes e mais visíveis – tanto para os personagens como para a autora. E faz sentido: o filósofo é um exemplo particular, sobretudo para José – a sua esfera de atividade localiza-se sobretudo em Espanha e em França; trabalha com uma abordagem autobiográfica que liga radicalmente o académico ao ativismo; e, na época, teve uma relação com uma escritora igualmente comprometida, Virginie Despentes, com quem formou um casal estrela da teoria queer e do feminismo europeu. Estes paralelos abrem, então, a interpretação de José como versão ficcionalizada de Paul B. Preciado e, num menor grau, de Maria como outra, de Virginie Despentes. Como Vivian Furlan salienta, a personagem de Maria possui traços autobiográficos da autora Raquel Freire, ela também “feminista, cineasta, realizadora, escritora, ativista e [...] pansexual” (Furlan, 2019, p. 152, nota 1).

à luz. E eu ao teu lado. Contigo.” (Freire, 2013, p. 399). Indiferentemente das circunstâncias biológicas exatas da gravidez de Maria, o bebé vai ser a criança comum deles, literalmente o novo corpo formado por Maria e José;⁶ por esta razão, a última palavra do texto é “Início.” (Freire, 2013, p. 399). Numa reflexão de José, encontra-se até uma referência ao nascimento de Jesus quando constata: “Eu, José e ela Maria, mãe e pai de Jesus” (Freire, 2013, p. 214). Jesus, símbolo do início de toda uma religião, funciona aqui como metáfora para uma nova ordem social e cultural e fundamentalmente queer que a união de Maria e José, protagonistas de *Trans Iberic Love*, vai estabelecer. O romance propõe, desta maneira, uma releitura e uma transformação das raízes da cultura cristã, inserindo-a numa nova poética, talvez classificável como “trans” ou “queer”.

Exemplo de uma “poética trans”?

Paul B. Preciado não limita a sua conceptualização ao espaço social, mas também reflete sobre uma poética cultural que pode ser considerada “trans” ou “queer”. Da sua observação de movimentos que resume sob o lema da “revolución feministapornopunk” (Preciado, 2013) e das produções culturais por eles suscitadas, deduz certas características comuns. A prevalência da perspetiva da primeira pessoa, uma certa dissolução das fronteiras entre teoria e ficção, e a construção de uma linguagem emancipada⁷ são os elementos mais importantes nesta questão (Preciado, 2013, p. 275). Helena González Fernández refere-se também ao texto de Preciado e vê, entre as características assinaladas pelo filósofo, a hibridez como traço dominante comum e típico da “escritura queer” (González Fernández, 2023, p. 268) e/ou “trans” (p. 274). Vivian Furlan também usa esta ideia de uma “poética trans” quando analisa a polifonia das vozes narrativas de Maria e José (Furlan, 2019, p. 152), mas sem especificar esta classificação. No entanto, vê mais adiante na mudança constante das perspetivas da primeira e da terceira pessoa uma “disseminação de olhares” (Furlan, 2019, p. 152) e momentos “onde o sujeito pode ser objeto da própria vivência e ao mesmo tempo da sua observação e de seu próprio julgamento” (Furlan, 2019, p. 153). É possível perguntar, então, se esta perspetiva dupla da própria pessoa, esta experiência de facetas, corpos, visões diferentes que as pessoas trans têm em relação com a sua identidade, será talvez um elemento fulcral da “poética trans”. A técnica narrativa de Raquel Freire faz com que se efetue uma “desconstrução de

6 Pode pensar-se numa variação da teoria de Aristófanes que vê nos seres humanos uma só metade de um ser esférico que pode ser masculino, feminino ou androgínio. Nesta ideia de Aristófanes, que é explicada em *O Banquete*, de Platão, só a união de uma metade feminina e uma metade masculina tem o poder de procriar; no caso de José e Maria, o objetivo é a criação de um verdadeiro ser androgínio, ou, no nosso vocabulário contemporâneo, não-binário.

7 Preciado enumera discursos concretos dos quais a linguagem “feministapornopunk” se emancipa: uma “ortodoxia semántica”, um “feminismo ilustrado y liberal” (de um contexto académico), as “retóricas heterosexuales de la igualdad y la diferencia” e “lenguajes desexualizados del feminismo de izquierda” (Preciado, 2013, p. 275).

gênero do próprio narrador” (Furlan, 2019, p. 153). A vivência trans traz consigo uma visão particular, singular do mundo e da própria pessoa que põe em questão um sistema fundamentalmente binário: quanto ao amor, ao género, ao corpo. A “poética trans”, então, questiona, pela sua parte, a constelação tradicional de texto, narrador, personagens, história e ficção. Obviamente, há um grande número de textos que desafiam convenções literárias, mas o romance de Raquel Freire, aqui exemplarmente para “textos trans”, junta uma dimensão social e política ao aspetto literário, o que, até hoje, é extremamente raro na literatura portuguesa. Assim, *Trans Iberic Love* inverte normalidades, contudo, “sin poder abandonar por completa las formas materiales de violencia del discurso dominante” (Preciado, 2013, p. 276) para aplicar as estratégias que Paul B. Preciado deteta na estética “pornofeministapunk”, referindo-se aos trabalhos de Judith Butler sobre práticas culturais queer (*Gender Trouble, Bodies That Matter*). Significa isto que Raquel Freire, operando com dois personagens queer, mas com nomes simbolicamente masculino e feminino (Maria, José) e uma estrutura muito binária devida às sequências narrativas dos dois protagonistas em alternância, “marco binominal” que irrita Helena González Fernández (2023, p. 275), aceita o desafio de retomar e modificar os “materiais de violência do discurso dominante”, segundo Preciado “uma tarefa semiótico-material de alto risco” (Preciado, 2013, p. 276; tradução nossa). O elemento mais significativo neste contexto é a linguagem inclusiva que as personagens usam. Desta maneira, tanto a linguagem dos protagonistas dentro da diegese como o romance no mundo extratextual tornam-se um “instrumento político de desconstrução da própria linguagem” (Furlan, 2019, p. 157).

Na literatura de investigação, as identidades em trânsito ou inclassificáveis como metáforas de transgénero ou não-binariiedade são equiparadas, muitas vezes, a “instáveis” (Klobucka, 2016, p. 331; Resende, 2018, p. 173) ou “fragmentadas” (Resende, 2018, p. 167), o que reproduz uma certa imagem: identidades fora das categorias binárias (homem/mulher; heterossexual/homossexual) são per se instáveis, sempre à procura de uma estabilidade e, por consequência, imperfeitas e deficientes. Este preconceito é retomado e criticado por José e Maria, não sem confessar a sua complexidade:

— Mas esta luta tem um paradoxo. Se, por um lado, defendemos que queremos mudar as mentalidades e construir um mundo onde os limites e as pressões de género são mais flexíveis e fluidos, por outro lado, defendemos o acesso a meios médicos... que te vão transformar numa Barbie e num Ken. (Freire, 2013, p. 199)

Significa que a crítica ao sistema binário e a reivindicação de categorias (oficiais) de género além de masculino/feminino não pode resultar numa negação do desejo de muitas pessoas trans de transformar os seus corpos dentro das normas binárias. No final das contas, cada pessoa tem o direito de decidir autonomamente o que fazer com o seu corpo e como exprimir a sua identidade de género.

Parece ser um dos grandes desafios de uma “poética trans” ou “poética queer”: como inserir uma nova mundivivência de um binarismo superado e de uma variedade quase infinita de identidades legítimas, de maneiras de expressão de género e também de realidades corporais num sistema ainda dominado por categorias binárias, inflexíveis e repressivas. No romance *Trans Iberic Love*, esta questão coloca-se tanto no nível da história como do discurso.

Conclusão

Independentemente de uma qualidade literária talvez discutível do romance, o livro de Raquel Freire representa uma raridade ou, pelo menos, uma singularidade na paisagem literária de Portugal. Retrata personagens que refletem explicitamente sobre as próprias identidades de género para negociar, desta maneira, a sua posição queer na sociedade cis-hetero-normativa e que vivem relações que representam “novas maneiras, em modo queer, de repensar o erotismo” (Silva 2019, p. 77). O resultado é um texto que, além de mobilizar um enorme potencial inovador, quer mencionar quase todos os tópicos atuais do feminismo queer: Maria dá uma lição sobre a ejaculação feminina a um homem muito mal informado; um amigo trans de José engravidou e, assim, põe em questão o conceito da maternidade ser obrigatoriamente algo feminino; tematiza-se a falta de casa de banho para pessoas nem masculinas nem femininas (Freire, 2013, p. 327). Apesar deste tom por vezes doutrinal, *Trans Iberic Love* oferece perspetivas diferentes de individualidades diversas com os seus desafios como seres queer num mundo ainda dominado pelo patriarcado, pela heterossexualidade, por um binarismo de géneros e pelo controlo alheio sobre o corpo humano, sempre avaliado desde uma perspetiva de género. Esta multitudine de temas e perspetivas corresponde à construção formal do livro que Anna Klobucka designa como uma “poética de sampling”, comparando-a com “a fragmentariedade polimorfa e multidirecional” das *Novas Cartas Portuguesas* (Klobucka, 2016, p. 329).

O romance recorre, contudo, a uma relação de amor passional, frequente na história literária. Talvez seja para relativizar toda a crítica académica,

todas as análises sociológicas e todos os ideais ativistas: José e Maria vivem um ano de amor muito comparável a outras relações com temas como a distância física, necessidades diferentes de proximidade e compromisso vinculativo para o futuro em forma de matrimónio e residência conjunta, o ciúme e a liberdade pessoal e muito mais. Mostra que o debate infrutífero sobre o caráter hétero-capitalista e supostamente universal do amor, que se encontra também no livro, ainda não está terminado. Por consequência, no fim do livro que se situa no país “Ibéria”, em algum momento “[d]epois de todos os tempos” (Freire, 2013, p. 395), a luta de Maria, José e todos os seus guerrilheiros continua a ser relevante e a utopia de uma sociedade sem género, uma sociedade queer, uma sociedade sem a necessidade de rótulos identitários tarda a chegar.

Bibliografia

- Furlan, V. L. (2019). “Por uma ‘nova (des) ordem narrativa’: uma leitura de *Trans Iberic Love*, de Raquel Freire”. *Itinerários*, n. 48, pp. 151-163.
- Freire, R. (2013). *Trans Iberic Love*. Lisboa: Divina Comédia.
- González Fernández, H. (2023). “*Trans Iberic Love*, la transrevolución según Raquel Freire”. In: Medel-Bao, J. Kitsch, Cursi, Camp y Trans* en la literatura y las artes iberoamericanas. Barcelona: Icaria, pp. 267-292.
- Klobucka, A. M. (2016). “Trans-resistências: Entre Novas Cartas Portuguesas (1972) e *Trans Iberic Love* (2013)”. *Cadernos de Literatura Comparada*, n. 35, pp. 327-332.
- Preciado, P. B. (2011). *Manifiesto contrasexual*. Trad. Julio Díaz e Carolina Meloni. Barcelona: Anagrama.
- (2013). “Occupy Sex. Notas desde la revolución feministapornopunk”, in: Aliaga, J. V. e Mayayo, P. *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. Madrid: This Side Up, pp. 266-282.
- (2022). *Testo yonqui. Sexo, drogas y biopolítica*. Barcelona: Anagrama.
- Resende, M. B. M. (2018). “Performando identidades desterritorializadas: uma leitura de *Trans Iberic Love*, de Raquel Freire”. *Abril*, vol 10, n. 21, pp. 165-179.
- Silva, M. A. da (2019). “Femmes et marges d’Éros dans la littérature portugaise des XX^e et XXI^e siècles”, in: *Iberic@l*, n. 16, pp. 65-78.

Vária

Memórias de partidas e de chegadas. Representações de Portugal e de África dos portugueses retornados

Elsa Peralta

Centro de Estudos Comparatistas (CEC),
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
• elsa.peralta@campus.ul.pt
ORCID 0000-0003-1366-3797

DOI

<https://doi.org/10.34913/journals/lingua-lugar.2024.e1908>

Este artigo explora as memórias dos retornados portugueses que viveram nas colónias africanas, com foco em como suas biografias e identidades foram profundamente moldadas pelas histórias da colonização, descolonização e retorno a Portugal. A partir de entrevistas de memória, o estudo analisa as percepções dos retornados sobre Portugal e as sociedades coloniais em que estiveram inseridos em África, revelando as suas complexas identidades coloniais e pós-coloniais, bem como os sentimentos de perda e desenraizamento que emergiram após o repatriamento. As narrativas de memória dos retornados são apresentadas como atos significativos de reconstrução das experiências vividas e das identidades, oferecendo uma visão crítica sobre como as memórias do império continuam a influenciar suas vidas e representações no contexto pós-colonial português. Além disso, o artigo examina os mecanismos de identidade e diferença herdados do período colonial, que não apenas moldaram as trajetórias migratórias e a integração dos retornados após o seu regresso, mas que também continuam a influenciar as suas categorizações sociais no presente.

Palavras-chave: retornados; colonização portuguesa; descolonização; memória; identidade (pós-)colonial.

Cet article explore les mémoires des rapatriés portugais qui ont vécu dans les colonies africaines, se focalisant sur la manière dont leurs biographies et leurs identités ont été profondément modelées par les histoires de la colonisation, la décolonisation puis le retour au Portugal. À partir d'entretiens de mémoire, cette étude analyse les perceptions des

166

rapatriés sur le Portugal et les sociétés coloniales où ils étaient insérés en Afrique. Elle révèle des identités coloniales et post-coloniales complexes, ainsi que la façon dont les sentiments de perte et de déracinement ont émergé après le rapatriement. Les récits mémoriels des rapatriés sont présentés comme des actes importants de reconstruction des expériences vécues et des identités, et permettent de proposer une vision critique sur la manière dont les mémoires de l'empire continuent de façonnner les vies et les représentations des rapatriés dans le contexte post-colonial portugais. En outre, l'article examine les mécanismes d'identification et de différenciation hérités de la période coloniale. Les trajectoires migratoires et l'intégration des rapatriés au Portugal ont été modelés par ces mécanismes d'une part, et continuent d'influencer les catégorisations sociales encore à l'œuvre aujourd'hui d'autre part.

Mots clés : rapatriés ; colonisation portugaise ; décolonisation ; mémoire ; identité (post-)coloniale.

Eu tenho assim uma certa nostalgia... Gostava de estar lá! Mas, lá está! Gostava de estar lá como era antigamente, com as pessoas que eu conhecia antigamente... Não era ir agora, e já não conhecer lá ninguém! Os meus vizinhos vieram todos, os meus amigos vieram todos, as pessoas com quem eu convivia vieram todas. E, se calhar, hoje em dia, eu já não gostaria tanto de estar lá, não é? O que eu gostava era de ir para lá, mas ter a vida de antigamente!

Maria Inês¹ partilha estas palavras numa entrevista que nos concede hesitadamente, após várias tentativas e insistências. A conversa decorre no local combinado, no bairro onde vive, numa zona suburbana de Lisboa, onde, segundo a sua apreciação, vivem mais africanos dos que viviam no centro da cidade de Luanda, quando lá viveu desde os 7 anos de idade até aos 25. Na longa conversa que se seguiu, falou-nos da vida em Angola, das relações com os demais portugueses e com os africanos, com a escola, e com os professores. Falou-nos da casa, do seu estilo de vida, das rotinas e quotidiano e também de como percecionou os conflitos que se desenrolaram no território que habitava, pouco tempo depois da sua chegada a Angola, a mudança política em Portugal, o colonialismo português, e a descolonização. E, finalmente, contou-nos sobre as perdas trazidas pelo retorno a Portugal e sobre a fissura emocional que estas abriram na sua vida pessoal e social.

O seu relato, bem como os outros que se apresentam neste texto, é um relato de memória. Incorpora nele a história coletiva da colonização portuguesa, da descolonização e do retorno, mas traduz essa história à luz da experiência vivida, a qual, por sua vez, é mediada pela interiorização de quadros de referência partilhados, estados emocionais individuais e o tempo que passou após os acontecimentos vividos. Ainda assim, estes relatos não deixam de ter valor. Pelo contrário. Ainda que não possam ser encarados como registos factuais do passado, estes relatos têm um valor relevante enquanto atos através dos quais a experiência vivida e as identidades são reconstruídas e as visões do mundo, passadas e presentes, são transmitidas (Portelli, 1998).

¹ Maria Inês (nome fictício) nasceu em 1950. É natural de uma aldeia do concelho de Abrantes, distrito de Santarém. Aos 7 anos de idade acompanhou os seus pais na sua migração para Angola e estabeleceu-se em Luanda, onde viveu até 1975. Abandonou Angola um pouco antes da "Ponte Aérea". Quando regressou a Portugal, tinha 25 anos. Licenciou-se em Sociologia, já em Portugal, e trabalhou na área dos Recursos Humanos. Entrevista realizada em maio de 2017.

² 57 entrevistas foram conduzidas em diversas regiões de Portugal Continental e na Região Autónoma da Madeira, entre 2015 e 2019, cobrindo diferentes áreas residenciais e diferentes perfis socioeconómicos e trajetórias pessoais. Foram entrevistadas pessoas individualmente, mas foram também realizadas entrevistas em grupo, quer em contexto familiar ou de amigos. Foram também realizadas observações etnográficas em vários contextos de sociabilidade, tais como encontros e convívios. Finalmente, foram realizadas várias observações online em grupos de Facebook de retornados na internet. Os meus entrevistados são, na sua maior parte, pessoas pertencentes a uma classe média colonial, de proprietários de pequenas empresas e funcionários públicos. A maioria só se estabeleceu em África a partir dos anos cinquenta do século XX, como parte da grande onda migratória da fase final do colonialismo português, embora alguns sejam indivíduos já nascidos nas colónias. Os que declararam não querer ser identificadas pelo seu nome real, serão identificadas neste texto por nomes próprios fictícios. A investigação foi desenvolvida no âmbito do Projecto FCT «Narratives of Loss, War and Trauma: Portuguese Cultural Memory and the End of Empire» (IF01530/2014: 2015-2020).

Este texto centra-se nas representações de Portugal e África dos “retornados” portugueses. Tendo por base entrevistas de memória², realizadas a diferentes perfis de antigos colonos numa população marcadamente heterogénea, debruçar-se-á sobre as lembranças individuais relativas a Portugal e aos portugueses, antes da migração para África e depois da descolonização e, simultaneamente, sobre as memórias das sociedades coloniais onde estas pessoas estavam inseridas. Serão analisadas percepções da paisagem e da vida social, com destaque para as relações laborais e raciais, ao mesmo tempo que se explorarão os mecanismos de identidade e de diferença, suscitados durante as respetivas trajetórias migratórias e concomitantes processos de (des)integração.

Apesar do retorno em massa dos nacionais das colónias portuguesas em África ter sido um evento de grande importância na sociedade e história portuguesas, durante muito tempo a produção académica sobre o fenómeno foi escassa e dispersa. Ao longo dos anos, surgiram publicações importantes abordando diferentes aspectos do retorno e dos retornados, como suas dimensões demográficas (Pires, 1987), questões de integração (Hoefgen, 1985; Lewis e Williams, 1985) ou temas identitários (Lubkemann, 2003; Ovalle-Bahamón, 2003; Lubkemann, 2005). Contudo, apenas recentemente o tema começou a receber atenção sistemática no meio académico, com a multiplicação de estudos sobre questões de representação e memória dos retornados (Lourenço, 2009; Machado, 2011; Machaqueiro, 2015; Ferreira, 2021; Peralta, 2022b) e sobre as dimensões historiográficas do fenómeno (Kalter, 2022b; Delaunay, 2024).

Ainda assim, muitos aspectos da vida dos retornados após o seu repatriamento são ainda pouco explorados, especialmente os que se referem à sua identidade e autoidentificação. Mais investigação é necessária para compreender a sobrevivência de culturas de memória relacionadas com o império, a construção de uma identidade “étnica” enquanto antigos colonos e a eventual transmissão de uma “consciência colonial” para as gerações futuras são questões de grande relevância, especialmente no contexto das políticas de identidade contemporâneas, que frequentemente se nutrem do legado das ideologias e práticas coloniais. Espera-se que este artigo possa contribuir para essa linha de investigação.

Migrantes, colonos, retornados

Quando, em março de 1975, o governo português cria o Instituto de Apoio ao Retorno de Nacionais (IARN), nem o termo “retornado” era usado para designar os portugueses residentes nos territórios coloniais, nem

as medidas de apoio previstas com a criação deste Instituto se dirigiam exclusivamente a eles. Como se pode ler no preâmbulo da lei que cria o IARN,³ este organismo surge para responder ao “eventual afluxo a Portugal de indivíduos ou famílias que hoje residem ou trabalham em alguns territórios ultramarinos” na sequência do processo de descolonização em curso e, simultaneamente, à “hipótese do retorno de uma grande massa de emigrantes ao País” devido à crise económica global. Ao decidirem sobre a nomenclatura deste organismo, os responsáveis políticos optam, assim, por identificar os colonos portugueses residentes nos territórios ultramarinos em África como migrantes, no caso migrantes internos dentro dos espaços da soberania portuguesa, os quais, a par com os portugueses emigrados no exterior e seus descendentes, eram objeto da atenção governamental no que toca a medidas destinadas a apoiar o seu eventual retorno ao país. O que unia uns e outros, aos olhos do governo do país, era o facto de serem considerados “cidadãos portugueses, como tal considerados pela lei de nacionalidade vigente em Portugal” e que, pelo tanto, a eles eram destinadas “as medidas necessárias para a integração na vida nacional”.⁴

No entanto, à medida que a descolonização avançava, as atenções do IARN viraram-se para o enorme fluxo populacional que, súbita e inesperadamente, abandonava os territórios ultramarinos, levando à implementação pelo Estado português de um conjunto de medidas para responder à situação de emergência em que se encontrava esta população. A implementação dessas medidas exigiu uma redefinição urgente sobre quem eram os «cidadãos nacionais» que eram elegíveis para a ajuda concedida pelo IARN. A Lei da Nacionalidade Portuguesa então em vigor, promulgada em 1959 numa época em que as províncias ultramarinas eram consideradas parte integrante de Portugal determinava, baseando-se no princípio jurídico do *ius soli*, que “são portugueses” os que “hajam nascido em território português”.⁵ Com a abolição do Estatuto do Indígena em 1961⁶ – que até então vedava o acesso à cidadania à esmagadora maioria da população africana – quem nascesse nas “províncias” portuguesas de África era potencialmente reconhecido por lei como cidadão português. Com a independência das colónias africanas e o regresso do país às suas fronteiras europeias, considerou-se imperativa a revisão das condições em que os indivíduos nascidos e/ou residentes nos antigos territórios sob administração colonial portuguesa poderiam manter a nacionalidade portuguesa.

³ Decreto-Lei n.º 169/75, de 31 de março de 1975, p. 493.

⁴ Idem, art.º 2.

⁵ Lei nº 2098, de 29 de julho de 1959.

⁶ O Estatuto do Indígena das colónias portuguesas foi expresso em sucessivos diplomas legais até à sua abolição em 1961, no quadro das reformas introduzidas por Adriano Moreira no seu mandato como Ministro do Ultramar (1961-1963). Classificava três grupos populacionais – indígenas, assimilados e brancos – baseando-se no princípio da inferioridade jurídica dos indígenas e consagrando o seu estatuto de não-cidadão.

Em junho de 1975 era promulgada a revisão da Lei da Nacionalidade Portuguesa que “Estabelece normas sobre a conservação da nacionalidade portuguesa pelos portugueses domiciliados em território ultramarino tornado independente”.⁷ Ficava estipulado que, de entre os indivíduos residentes nas ex-colónias, apenas conservavam a nacionalidade portuguesa os indivíduos nascidos em Portugal Continental e nos arquipélagos da Madeira e dos Açores; os naturalizados; os nascidos no estrangeiro de pai ou mãe nascidos em Portugal; os indivíduos nascidos no antigo Estado da Índia que desejasse conservar a nacionalidade portuguesa; as mulheres casadas com portugueses, viúvas ou divorciadas, e os seus filhos menores. Esta nova lei permitia ainda o acesso à nacionalidade aos descendentes até ao terceiro grau das pessoas acima referidas. Quanto aos indivíduos nascidos nas colónias que não estivessem abrangidos pelas disposições anteriores, só mantinham a nacionalidade portuguesa até à independência desses territórios, momento a partir do qual perdião todos os anteriores direitos de cidadania. A única exceção era reservada aos indivíduos nascidos nas ex-colónias que residissem em Portugal (continente ou ilhas adjacentes) há mais de cinco anos em 25 de abril de 1974, bem como os seus cônjuges e filhos menores. O acesso à nacionalidade portuguesa passou, assim, a basear-se no princípio jurídico do *jus sanguini*, estipulando que apenas conservavam a nacionalidade portuguesa os indivíduos brancos e mestiços nascidos nas colónias que pudessem provar a sua ascendência portuguesa ou os cônjuges e filhos destes. Implicitamente, a maioria da população negra era excluída do acesso à nacionalidade, desta feita evitando-se o fluxo massivo de africanos para Portugal.⁸

A lei da nacionalidade de 1975 permitiu também clarificar quem era elegível para receber os apoios concedidos pelo Estado português. É no decurso deste processo que surge a categoria social de “retornado”, designando os indivíduos residentes nas colónias africanas que se estabeleceram em Portugal na sequência das independências desses territórios e a quem o Estado português reconheceu direitos plenos de cidadania. Foi exclusivamente a estes que foram destinados os apoios do Estado em matérias relacionadas com a habitação, a saúde, a educação, o emprego ou o crédito com vista à integração na ex-metrópole. O termo “retornado” viria a ser formalmente incorporado na esfera institucional com a criação, em outubro de 1975, da Secretaria de Estado dos Retornados, no âmbito do Ministério dos Assuntos Sociais.⁹ Mas embora o termo tenha sido amplamente utilizado, tanto coloquial quanto institucionalmente, para identi-

⁷ Decreto-Lei n.º 308-A/75, de 24 de junho.

⁸ Ver Kalter, 2022b.

⁹ Decreto-Lei n.º 584-B/75, de 16 de outubro.

ficar essa população, a primeira definição legal do estatuto de retornado só surgiu em 1976, com a Resolução do Conselho de Ministros de 5 de junho daquele ano,¹⁰ que estipulava as condições necessárias para se ser reconhecido como retornado e, pelo tanto, beneficiário dos apoios do Estado.

10 DR n.º 105/1976, 1º Suplemento, Série I, de 1976-05-05.

No total, estima-se em cerca de meio-milhão o número de retornados que chegaram a Portugal no contexto das descolonizações, provenientes na sua grande maioria de Angola e Moçambique (Pena Pires, 1987). Cerca de 35% dos retornados tinha nascido em África, fossem eles filhos de pai e mãe portugueses ou fossem de ascendência africana, mas cônjuges ou filhos de portugueses. Como se trata de indivíduos que mantiveram a nacionalidade portuguesa, é difícil avaliar a representação dos «não-brancos» nesta população, uma vez que a variável «cor da pele» não existe nas estatísticas nacionais, estimando-se, contudo, que se contasse entre 25.000 e 35.000 dos retornados (Lubkemann, 2003). Para além destes, estima-se que cerca de 25.000 africanos oriundos de Moçambique e Angola chegaram também a Portugal neste período como refugiados das descolonizações, estimando-se que cerca de 25.000 africanos de Moçambique e Angola procuraram refúgio em Portugal (Góis, 2023).

A chegada deste volume populacional a Portugal, um país que tinha, em 1975, uma população ligeiramente superior a 9 milhões de pessoas, teve um impacto significativo na demografia portuguesa, resultando num incremento populacional de 4,79%, o que torna o caso português o maior dos repatriamentos associados aos processos de descolonização europeus em termos relativos (Smith, 2003).

Identidades, (des)identificações e escalas de tempo

Embora a categoria de “retornado” tenha sido, e continue a ser, aplicada de forma genérica às populações coloniais repatriadas de África para Portugal aquando da descolonização portuguesa, a verdade é que estamos perante um universo heterogéneo de pessoas que incluía diferentes subgrupos de populações coloniais, com diferentes trajetórias migratórias para África e, consequentemente, com diferentes graus de integração na sociedade portuguesa após o regresso. A inquirição destes percursos, em contexto de entrevista, revelou uma compartimentação temporal que acompanha as diversas mobilidades, voluntárias ou mais ou menos forçadas, que marcaram as biografias pessoais e familiares destas

pessoas, mas também as oscilações em matéria de política colonial. Assim, podemos identificar um escalonamento temporal que divide a experiência de vida em um *antes* (em Portugal), um *durante* (o período colonial) e um *depois* (o regresso a Portugal).

Se bem que o *durante* e o *depois* sejam geralmente articulados em torno de dois tropos narrativos polares, o “paraíso” e o “paraíso perdido”¹¹, respetivamente, o *antes* revela-se como uma categoria temporal bem mais complexa, e muito mais dependente dos percursos migratórios e do perfil social dos migrantes. Em todos os casos, contudo, é frequente um esquecimento ativo, uma depreciação, ou eventualmente um evitamento das circunstâncias pessoais e sociais associadas à vida em Portugal antes do movimento migratório, ou mesmo das condições em que esse movimento foi realizado. Esta situação é particularmente evidente no caso dos portugueses já nascidos nas ex-colónias, descendentes de migrantes estabelecidos em África, em finais do século XIX ou inícios do século XX, os quais revelam ter pouco ou mesmo nenhum conhecimento da vida dos seus antepassados em Portugal, antes da migração para África.

Esta “amnésia” pode ser justificada pela total quebra dos laços dessa geração com a antiga metrópole, após o seu estabelecimento definitivo em África. Também a baixa condição social de grande parte destes migrantes, bem como as adversas condições de acolhimento nas colónias, poderão ter levado à obliteração dos laços genealógicos anteriores. Com efeito, apesar das intenções do governo português, após a Conferência de Berlim (1884-85), de promover a colonização branca, as dificuldades climáticas, as doenças mortais, a distância geográfica e as más condições de vida dissuadiam muitos potenciais interessados e apenas aqueles que nada tinham a perder, como os agricultores das zonas mais pobres do país, como da ilha da Madeira ou de Trás-os-Montes, em Portugal continental, arriscaram a partida para as colónias (Castelo, 2017). São os descendentes destes primeiros colonos, a quem foram frequentemente atribuídas afinidades estigmatizantes com as populações autóctones,¹² que mais revelam desconhecer, ou conhecer apenas muito vagamente, as origens geográficas e sociais na antiga metrópole, antes do movimento migratório para África. Estas condições desfavoráveis associam-se ainda a um sentimento de marginalização destas populações relativamente às populações metropolitanas, bem como às elites coloniais.

¹¹ Tal como serviu de mote à estrutura narrativa do filme *Tabu*, de Miguel Gomes. Vd. Domingos, 2022.

¹² Tais como os “cafreais” (europeus de comportamentos associados aos indígenas africanos) ou «chicorronhos» (nome atribuído aos colonos madeirenses do sul de Angola, para os distinguir dos outros colonos portugueses, tendo ganho o significado de «colono rude do Sul») (Peralta e Góis, 2021).

À medida que o momento da partida para África vai sendo mais tardio, são mobilizadas mais memórias genealógicas. Ainda assim, estas são largamente dependentes da posição social de cada um: aqueles que detinham uma posição mais elevada na escala social, tais como os que se instalaram nas colónias africanas no período inicial do Estado Novo, quando foram impostas restrições rigorosas à entrada de imigrantes portugueses em Angola e Moçambique,¹³ são mais aptos na identificação das suas respetivas genealogias. Já no que se refere aos colonos que empreenderam o movimento migratório mais tarde, sobretudo aqueles que se estabeleceram nas colónias já a partir da década de 1950, concebem este movimento como um ato inaugural nas suas vidas, um momento em que deixaram para trás uma vida de privações e sem perspetivas, substituída por outra com um horizonte auspicioso.

Quando se verifica um abrandamento gradual das restrições à migração de portugueses não qualificados para Angola e Moçambique, no contexto da alteração da política colonial do Estado Novo, instaurada para fazer face à nova conjuntura internacional saída da II Guerra Mundial e ao nascente movimento independentista (Oliveira, 2017), muitos portugueses, provenientes de regiões rurais pobres do Norte e Centro de Portugal, começam a dirigir-se em massa para as colónias portuguesas em África, sobretudo Angola e Moçambique (Pena Pires, 1999). Motivados por fatores económicos e respondendo aos novos planos de colonização da política colonial portuguesa do pós-guerra (Castelo, 2012), vão assegurar, pela cor da sua pele e pelo seu estatuto de cidadania, a soberania portuguesa em solo africano, beneficiando, em troca, de amplas oportunidades de melhoria da situação económica, num espaço social de extrema desigualdade e de privilégio racial. Mas, ao contrário dos migrantes laborais, quando os colonos se estabelecem nos territórios colonizados fazem-no com a expectativa de que seja para sempre (Veracini, 2010, p. 97). Talvez por isso, geralmente recordam o passado em Portugal de forma sumária, e como um contraponto polar à vida em África. É o caso de Maria Inês, que rememora o fascínio da sua chegada a Luanda, com 7 anos, enquanto reduz a memória da vida na antiga metrópole a um relato impreciso das dificuldades de uma vida em meio rural:

Portanto, os meus pais, na altura, isto nos anos 50 e pouco, como muita gente cá em Portugal, que vivia nas aldeias, tinham uma certa dificuldade económica. Porque os trabalhos eram muito rudimentares, as pessoas

¹³ Apenas portugueses com rendimentos ou beneficiários de uma “carta de chamada”, que lhes assegurava emprego ou meios de subsistência no destino, podiam estabelecer-se nas colónias. Esta política visava impedir a entrada de migrantes coloniais sem capital e sem qualificações, que aumentariam o já elevado número de desempregados e de brancos pobres que ali viviam. Como resultado, foram sobretudo empresários e pessoal técnico que se dirigiram para as colónias nesse período (Castelo, 2017).

tinham muitas dificuldades. Portanto, nós fomos para Angola. Fomos no paquete Vera Cruz, fomos de barco para lá. E quando o Vera Cruz atracou em Luanda, eu fiquei maravilhada, sinceramente. Uma criança com 7 anos, não é? Eu fiquei maravilhada com Angola, com Luanda, neste caso. Porque eu ia de uma aldeia, não é? E depois chegar e ver aquela grande avenida, que era a Avenida Marginal... Eu fiquei deslumbrada! Com aquilo tudo.

Ainda que uma parte considerável destes colonos que se dirigiram para África no pós-guerra, o tenha feito no âmbito da política do Estado Novo

de criação de assentamentos rurais dos anos 1950 e 1960,¹⁴ a verdade é que esta população se estabeleceu gradualmente nas cidades, na sequência da crescente urbanização colonial que tinha arrancado na década de 1950 (Domingos e Peralta, 2013), e emprega-se principalmente no sector dos serviços, do comércio e da administração. O aumento do preço dos bens coloniais no pós-guerra, uma maior abertura ao investimento estrangeiro, os significativos investimentos públicos em infraestruturas (no quadro dos Planos de Fomento), os grandes projetos de renovação urbana, em cidades como Luanda e Lourenço Marques (hoje Maputo), ao que se acrescenta a imensa disponibilidade de mão-de-obra barata ou gratuita, foram fatores que desencadearam um crescimento económico sem precedentes em Angola e Moçambique (Ferreira, 1985; Murteira, 1997), proporcionando um nível de vida incomparavelmente superior ao que se vivia na metrópole. Assim, além da modernidade urbana, a vida que se recorda do passado colonial é de privilégio, em contraponto a uma vida de privações em Portugal. Luísa,¹⁵ já nascida em Moçambique, e residente na cidade da Beira, dá-nos conta desse contraste:

Sabe, a nossa vida lá era muito diferente de cá. Em todos os aspetos. Toda a gente tinha um jipe. Eu já tinha um, uma bomba. Coisa que não havia aqui em Portugal. Nas aldeias, quem é que tinha carro? Era o senhor padre ou algum médico. E mais nada. Mas lá toda a gente tinha carro. Havia indivíduos que iam para lá, contratados para os caminhos-de-ferro, e começavam logo a ganhar bem. A ganhar sete,¹⁶ oito contos.¹⁷ Aqui não havia ordenados que chegasse a mil escudos!¹⁸ Iam para lá também criadas de servir brancas, de pele branca, daqui. E essas raparigas iam para lá e num instante se casavam com portugueses também. E depois a rapariga escrevia para a mãe na aldeia, contava que aquilo lá era uma vida formidável. E mãe dizia na aldeia: «Sabes, a minha filha já tem um carro, já conduz carro».

14 Que levou à criação de colonatos como o do Limpopo, em Moçambique, e o da Cela, em Angola (Castelo, 2007).

15 Luísa (nome fictício) nasceu na cidade da Beira, Moçambique, em 1945, no seio de uma família da pequena burguesia moçambicana ligada ao comércio. Casou-se e teve dois filhos em Moçambique, tendo-se dedicado ao seu cuidado e não exercendo profissão. Estabeleceu-se com a família definitivamente em Portugal em 1976, depois de ter avaliado como insustentável a permanência em Moçambique sob o governo da FRELIMO. Em Portugal a família viveu uma situação de mobilidade social descendente, devido aos fracos laços familiares em Portugal. Luísa empregou-se no sector do comércio. Hoje é reformada. Entrevista realizada em setembro de 2016.

16 Sete contos ou sete mil escudos equivale a cerca de 35 euros em 2023, mas representando cerca de 3555 euros em 1960, tendo em conta as mudanças nos Índices de Preços ao Consumidor, e com base em cálculos feitos com o uso da seguinte ferramenta estatística: <https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ipc>

17 Cerca de 40 euros em 2023, mas representando cerca de 4062 euros em 1960.

18 Cerca de 5 euros em 2023, mas representando cerca de 508 euros em 1960.

Para além da modernidade urbana e do bem-estar do Portugal colonial, comumente assinalada em contraste com a decrepitude, pobreza e ruralidade da antiga metrópole, também a modernidade dos estilos de vida é um traço geralmente identificado como caracterizador da vida colonial. Essa modernidade, contrastante com o atavismo que revelam ter notado no Portugal metropolitano aquando do retorno, revelava-se nos modos de vestir, na maior permissividade dos pais em relação aos namoros dos filhos, no acesso à produção cultural internacional, desde o cinema à música, e ainda nos hábitos alimentares. Juca,¹⁹ um luso-angolano que viveu a sua adolescência em Luanda, relata esse contraste:

A metrópole era muito retrógrada. A começar nos hábitos alimentares! Nós, em Angola, bebíamos todo o tipo de refrigerantes. Desde a coca-cola... tínhamos uma variedade enorme de refrigerantes. É curioso: o Salazar fechou Portugal, mas a colónia estava aberta! Vinha de África do Sul, vinha dos Estados Unidos... Nós bebíamos Coca-Cola americana! E a preços acessíveis, sem problema nenhum. Portanto, nós tínhamos uma mente mais aberta! Talvez porque tínhamos maiores contatos com o mundo exterior. Até na maneira de vestir! Acompanhávamos muito mais a moda... Isso refletiu-se depois, quando nós viemos para Portugal, quando nós passávamos na rua e as pessoas ficavam todas muito espantadas a olhar para a nossa maneira de vestir: cabelos compridos, as calças à boca de sino e por aí fora...

¹⁹ Jorge Gomes (Juca) nasceu em Angola, Luanda, em 1957. É filho de angolanos com origens portuguesas. O seu avô paterno era um português estabelecido em Angola. Teve um filho com uma mulher nativa, embora não tenha reconhecido essa paternidade. Do lado materno, tem também ascendentes portugueses, de Trás-os-Montes. A sua família detinha o estatuto de "assimilado" e pertencia a uma elite de Angola que assumia determinadas posições no funcionalismo público. Juca estabeleceu-se em Portugal em 1975 com o estatuto de "retornado". Entrevista realizada em fevereiro de 2018.

O repatriamento rumo à antiga metrópole não foi apenas um movimento contrafeito, mas também um choque, um desapontamento, uma desilusão. Quando as populações colonas chegam a Portugal em 1975, na sequência do repentino processo de descolonização e da independência das colónias portuguesas em África, é frequentemente com perplexidade que avaliam a realidade da antiga capital do império. Para além do choque do clima mais frio e do que classificam como o atavismo da antiga metrópole, são vários os relatos que recordam a chegada ao aeroporto de Lisboa, inferior, em condições e infraestrutura, dizem-nos, ao aeroporto de Luanda, e rodeado de bairros de barracas, na sua opinião bem mais densos que os "musseques" de Luanda ou os "caniços" de Lourenço Marques, bairros espontaneamente construídos pelos migrantes internos que rumavam à capital para fugir da miséria do mundo rural, assinalando assim uma outra fronteira – a da ruralidade – relativamente à capitalidade do centro do império (Nazareth, 1985). Em meados dos anos 1970, Lisboa era uma cidade decadente, testemunho de um império cuja manutenção há muito depauperava a metrópole (Ferraz, 2019), sobretudo com os

custos associados aos 13 anos de guerras coloniais. O esplendor da modernidade imperial havia-se transferido para as cidades do império, com as suas modernas construções, vias e marginais, esplanadas, cinemas. A chegada a Portugal, onde muitos nunca tinham estado, mas que habitava a sua imaginação como a capital de um magnífico império, foi para muitos uma desilusão, e a comparação e contraste entre as duas realidades é um tema comum e recorrente nas suas narrativas.

O choque da chegada, dizem, deveu-se também ao mau acolhimento que reclamam ter tido dos portugueses metropolitanos, no efervescente contexto revolucionário que Portugal vivia então, os quais acusavam os retornados de colonialistas e racistas e sentiam-se indignados por estes terem apoios especiais do Estado e acesso preferencial ao mercado de trabalho (Peralta, 2022c; Lubkemann, 2003). Deveu-se também à percepção de uma cidadania inferior relativamente à população portuguesa metropolitana. Ainda que a cidadania portuguesa lhes tivesse sido garantida, várias questões relacionadas com direitos de propriedade dos cidadãos do Portugal ultramarino vieram evidenciar a sua cidadania vulnerável no contexto da ocupação colonial. Essa percepção foi exacerbada pelas dificuldades na troca de moeda e nas transferências de capitais para a metrópole após o 25 de Abril de 1974, na sequência de o novo governo ter implementado medidas rigorosas para conter a saída de capitais das antigas colónias, aplicando sanções severas para transferências não autorizadas entre os territórios portugueses. Às vésperas da independência de Angola, em 1975, as restrições financeiras tornaram-se ainda mais draconianas, limitando severamente os montantes que se podiam transferir, levando a um descontentamento generalizado entre a população retornada. A situação tornou-se ainda mais tensa quando, em setembro de 1975, retornados de Angola, frustrados com as restrições financeiras, ocuparam a sede do Banco de Angola em Lisboa. Estabelecendo paralelos com o caso da Índia – em que depositantes com contas no Banco Nacional Ultramarino (BNU) nos territórios sob administração portuguesa, foram autorizados a levantar os seus fundos após a invasão pela União Indiana em 1961 – reclamavam sobre o que percecionaram como desigualdades no que toca aos seus direitos de cidadania no quadro do estado-nação (Mata, 2020).

Por fim, o maior choque resultará eventualmente da tomada de consciência de que o território ultramarino que consideravam ser Portugal, não ser realmente Portugal, mas um território ocupado que conquistou a sua autodeterminação. Como refere Michèle Baussant, referindo-se à descolonização francesa da Argélia: “Ao perder a Argélia, a maioria deles perdeu

também a França: tudo em relação a estes dois países e ao seu povo tinha sido, para eles, um mal-entendido de toda uma vida” (Baussant, 2012, p. 101).²⁰ Revelam, por isso, um sentimento de ilegitimação no que concerne à sua posição no estado-nação, condição sublimada pela categoria populacional de “retornado” em que foram inseridos (Peralta, 2022a). Geralmente rejeitam esta categoria, considerando-a estigmatizante, por acharem que os identifica como colonialistas e racistas, e inexata, já que não entendem o seu estabelecimento em Portugal como um retorno à terra de origem, nem as colónias portuguesas de África como terras estrangeiras.

Porque o regresso não fazia parte do seu horizonte de expectativas, nos seus relatos o repatriamento é narrado como uma perda e um desenraizamento da terra que consideravam sua por direito. Muitos sentem que não pertencem a lado nenhum, e que a sua “terra” desapareceu do mapa; é um lugar que existe apenas na história e na memória. A relação dos retornados com Portugal é, contudo, uma relação ambivalente. Quer se insiram em trajetórias migratórias mais antigas ou mais recentes, e mesmo quando não valorizam as vidas que levavam em Portugal antes da migração colonial, geralmente reiteram a relação afetiva com o antigo centro metropolitano, certamente como resultado da socialização escolar ou do aparelho de propaganda do estado colonial. Ainda que possam autoidentificar-se como angolanos ou moçambicanos, salvo exceções particulares (como aqueles que optaram por estas nacionalidades após as independências), a identificação primeira dos colonos é enquanto portugueses, sejam portugueses de Portugal, portugueses de Angola ou portugueses de Moçambique. Consideravam-se, portanto, como parte de um Portugal que, embora existisse em diferentes latitudes, era apenas um. Esta conceção fica bem clara nas palavras de António,²¹ um português natural do Lobito, Angola:

A minha pátria é portuguesa, a minha pátria, de facto, a minha nação é Portugal. A terra seria Angola. Se me perguntar qual é a pátria que eu amo, a pátria por quem eu dou sangue, Portugal, sem dúvida nenhuma. Angola, hoje, não me diz nada, o hino de Angola não me diz nada, as vontades do povo angolano não me dizem nada, não tenho qualquer identificação com nada daquilo.

Nas narrativas de memória dos ex-colonos ressalta, contudo, o tema da “terra perdida”, sobressaindo o carácter localista da sua identidade colonial. Como refere António na transcrição acima, Angola seria a

20 Tradução da autora.

21 António nasceu em Angola em 1949 e era filho de um alto funcionário da administração ultramarina. É repatriado para Portugal junto com a família em 1975. Entrevista realizada em maio de 2015.

“terra”, enquanto a pátria seria Portugal, ou seja, cada “província ultramarina” seria uma “pequena pátria”, acrescentada a outras para constituir a “grande pátria” que era Portugal (Thiesse, 1997). Esta percepção é também reproduzida nas inúmeras festas e convívios de retornados que acontecem anualmente em Portugal desde o momento do retorno. O pretexto para a constituição destas comunidades de portugueses retornados de África e para a organização destes encontros e convívios é o da transposição de imaginários africanos, com as suas sonoridades, sabores e objetos, para um espaço comemorativo e a reificação de um sentimento de comunidade, à semelhança do que acontece com as festas da “terra”, que acontecem um pouco por todo Portugal, nos meses de verão, ou com as festas das comunidades emigrantes portuguesas (Leal, 2005).

Nestes momentos de evocação nostálgica é reforçado, de forma particularmente expressiva, um apego fervoroso e sensorial à terra africana, uma paixão pelo solo e pela natureza, pelo céu, pelo calor, pela paisagem (Choi, 2016). A perda da relação física com a terra africana é, aliás, uma das dimensões mais pesarosas do seu relato. Reclamam que esta relação era em tudo igual à sentida pelos próprios africanos, o que implica que se veem a si próprios também como nativos (Choi, 2016, p. 138), embora excluam desta relação o sistema de poder e de privilégio colonial ao qual pertenciam. Assim, ao mesmo tempo que suprimem o indígena, operam um processo de auto-indigenização mediado pela nacionalidade (Veracini, 2010, p. 95). Será este processo que, na sua percepção, separa os antigos colonos dos portugueses metropolitanos, que consideram carecer desse elo com a terra africana, frequentemente evocado por associação a memórias de infância e de juventude.

Relações raciais, trabalho e privilégio

A narração dos ex-colonos sobre as suas relações com as populações africanas é geralmente mediada por conceitos de mistura, de hibridismo e de ausência de racismo, reverberando a reprodução dos mitos luso-tropicalistas que marcaram a propaganda portuguesa durante a última fase do Estado Novo (Åkesson, 2018, p.48). Rejeitam, assim, o estigma que lhes foi atribuído, depois do retorno, como algozes exploradores e escravizadores das populações colonizadas, preferindo ver-se como parte de um *melting pot* cultural e racial, onde tudo funcionava harmoniosamente, como resultado da integração entre as populações metropolitanas e as populações coloniais (Baussant, 2012, p. 97).

A evidência da existência de uma população resultante de uniões mistas parece-lhes ser prova suficiente dessa coexistência racial, como amplamente capitalizado pela propaganda lusotropicalista do Estado Novo para justificar a superioridade moral do colonialismo português sobre outros colonialismos europeus que se baseavam na segregação racial (Castelo, 1999). A verdade, contudo, é que essas uniões mistas nem dão prova de uma cabal integração, nem foram constantes ao longo do colonialismo português. Ocorreram, sobretudo, aquando das primeiras vagas de migração, quando os migrantes eram maioritariamente homens, o que acabou por conduzir a várias relações, geralmente assimétricas, com mulheres africanas, das quais resultavam filhos, nem sempre reconhecidos pelos seus progenitores masculinos. Em migrações posteriores observou-se um maior equilíbrio de género na migração à medida que tanto homens como mulheres migraram para as colónias, por vezes já com famílias estabelecidas, o que contribuiu para a redução das uniões mistas e da miscigenação (Castelo, 2017). Ainda assim é comum, como no relato de Maria Inês, abaixo transcrito, socorrerem-se de vários exemplos concretos da vida colonial, para darem evidência dessa integração no contexto escolar, profissional ou local:

Desde que eu fui para Angola, com os meus 7 anos, eu relacionei-me sempre! Tínhamos colegas nas turmas, dentro da sala, de outras cores, de cor! Tanto faz ser mestiças ou mesmo pretas. Eu tinha uma colega, de quem era bastante amiga, eu frequentava a casa dela, ela frequentava a minha... a mãe dela era professora. Tinha colegas, portanto, de cor! Pronto. Não eram a maioria! Porque a maioria, estava mais nos arredores. E eu vivia mesmo no centro da cidade! Mas incluía algumas de cor, em que não havia distinção nenhuma!

Esta integração era, todavia, dependente de vários fatores. Como revela Maria Inês, “a maioria estava nos arredores”. Essa maioria era a população indígena, com direitos de cidadania limitados, e confinada à “cidade do caniço”, descendo à “cidade de cimento” apenas para trabalhar. A integração de que tão prontamente se fala era, afinal, reservada apenas à exígua franja da população negra ou mestiça “assimilada”. Mas também os “assimilados” eram sujeitos a formas de segregação social, ainda que não houvesse uma segregação institucionalizada. Juca confirma:

Na escola haveria uma discriminação muito suave. Não era ostensivo! Não era ofensivo. Os miúdos davam-se! Éramos todos muito jovens. E entre nós, nos intervalos, a malta queria era brincadeira! Agora, notava-se ao nível dos professores, ao nível dos funcionários da escola... A forma como tratavam uns e como tratavam outros era discriminatória. No espaço físico da sala de aula, de um modo geral, normalmente os de origem africana

sentavam-se atrás. E os de origem europeia sentavam-se à frente. Mas no ambiente escolar, ou fora dele, não havia formas de segregação institucionalizadas. Ou seja, lugares diferentes no autocarro... lugares diferentes no cinema... Casas de banho públicas eram abertas a todos! Nunca ninguém era obrigado a levantar-se para dar o lugar a quem quer que fosse! Não tínhamos propriamente essa segregação. Em relação aos outros africanos que viviam nos musseques, enfim, os indígenas, aí já era diferente... havia uma separação nítida! Havia uma separação nítida entre os que viviam no asfalto... E, talvez por isso nós [os assimilados] não tivéssemos sentido essa discriminação tão acentuadamente; porque crescemos sempre no asfalto. Mas as pessoas que estavam nos musseques, normalmente desciam à cidade apenas para sua atividade laboral. Portanto, era uma pessoa que era necessária para trabalhar! Mas, fora isso, fora aquele trabalho, podia ser discriminatório, podia ser repressivo, podia ser violento. Assisti a várias cenas de violência! Em relação, por exemplo, com os criados! Os chamados criados! Várias cenas de violência! Pela mínima coisa, eram agredidos, era usada violência física sobre eles! Mesmo no bairro! Uma coisa éramos nós [os assimilados], outra coisa eram os outros [os indígenas]!

Embora detendo um estatuto social superior ao dos «indígenas», os «assimilados» eram também sujeitos a várias formas de discriminação social e económica, já que não acediam aos mesmos espaços de lazer e aos mesmos níveis de bem-estar que os brancos (Domingos, 2021). Com efeito, embora o acesso aos espaços públicos e de lazer não fosse vedado à população não branca, várias outras barreiras físicas, sociais e económicas se interpunham no caminho. Quando pergunto a Luísa se as suas práticas de socialização, como idas a cinemas ou boates, incluíam não brancos, relata:

Aquilo era mais brancos. Era raro encontrar lá um negro. Porque era preciso pagar. Os ordenados deles não eram assim tão grandes. E é claro que os ordenados dos negros eram mais baixos. É como aqui. Também são baixos que os dos brancos. Mas também se convivia com alguns negros... com os que tinham cultura para isso.

Assim, embora reproduzam acriticamente a tese de que a sociedade colonial nas colónias portuguesas era uma grande família nacional e cultural (Peralta, 2011), que incluía brancos, mestiços e negros, fica evidente que a inclusão dos não brancos dependia de condições económicas e sociais e da interiorização, por parte destes, dos hábitos e práticas inerentes à cultura portuguesa (Peralta, 2022c). Todos os outros, cerca de 95% da população colonial angolana e cerca de 98% da moçambicana em 1960 (*Anuário Estatístico 1900-1970*), eram considerados indígenas e regulados pelo seu próprio estatuto, o *Estatuto do Indigenato*, em vigor até 1961, ou, após a sua abolição, meros trabalhadores. Ainda assim, insistem na tese da existência de integração racial nas antigas colónias

portuguesas. Para justificar esta posição, estabelecem várias comparações entre o colonialismo português e os outros colonialismos. Um exemplo recorrente é a comparação com o apartheid sul-africano. Aires,²² que viveu em Moçambique até aos seus 19 anos de idade, e que conhecia bem as duas realidades, a moçambicana e a sul-africana, indigna-se sempre que lhe sugerem essa comparação:

A África do Sul não tinha nada a ver! Basta dizer que eles tinham escolas para brancos e para pretos. Mas porque é que têm a mania de dizer que em Moçambique havia racismo? Que havia casas de banho para os brancos e para os pretos? Não! É mentira!

Esta apreciação positiva do colonialismo português está frequentemente associada ao orgulho declarado pelo passado colonial português. Enaltecem a prosperidade e a modernidade da sociedade colonial, com escolas, hospitais, pontes, estradas, fábricas, por si construídos em prol de colonos e de nativos. Ressaltam uma ética de trabalho e de esforço empenhado, cooperando com os nativos na construção de uma sociedade próspera, em prol de todos. A sua autoperceção é geralmente associada a uma ética de trabalho duro, “lado a lado com os negros”, não reconhecendo facilmente a posição de poder e de privilégio que ocupavam na sociedade colonial. Efetivamente, tal como nota João Pedro George na sua análise dos conteúdos da produção livresca dos retornados, insiste-se na ideia de “que a vida dos colonos portugueses obedeceu a uma ética de trabalho rigorosa, graças à qual eles tinham sido capazes de suportar enormes sacrifícios [...]. Uma ética de trabalho que contrabalançava a ideia de que os retornados tinham ido para as colónias para explorar os negros e a visão de uma sociedade colonial dividida, de forma maniqueísta, entre brancos ricos e negros pobres” (George, 2022, p. 201). Como assevera Aires:

Não tem a ver com riqueza, que não havia gente rica. Havia muito sofrimento. É preciso ver-se isto! Quantos negros não trabalharam para ganhar o seu sustento também. Que fizeram em termos económicos aquilo andar para a frente. O meu pai a trabalhar durante a noite. Lado a lado com os negros também. Portanto, houve muito sofrimento, muito trabalho, muito labor! E isto não são coisas que os nossos mandantes devem descurar. Tem de se ter respeito pelas pessoas, independentemente de serem brancos, negros, indianos, chineses, alemães...

A reclamação desta ética de trabalho, como um elemento central nas suas biografias pessoais, não pode ser dissociada da composição social da

22 Aires migrou para Moçambique em 1957, com 2 anos de idade, acompanhado do pai, da mãe e de um irmão com 6 meses. A família é originária de Santarém, onde exercia atividade ligada à agricultura. Estabeleceram-se na Vila Pery (atual Chimoio) como fazendeiros, num espaço criado pelo estado destinado à agricultura. Regressa a Portugal com a família após ter terminado o serviço militar obrigatório em Moçambique, em 1974. Entrevista realizada em julho de 2015.

comunidade branca, que incluía grandes empresários e senhorios, mas também pequenos agricultores, proprietários de pequenas empresas, e funcionários públicos, membros de uma classe média colonial, que não se percecionava como colonialista ou exploradora. Contudo, qual fosse a posição na escala social que os colonos ocupassem, todos beneficiavam dos privilégios que o contexto de desigualdade social em que estavam inseridos lhes atribuía, quer pelo bem-estar económico que lhes era proporcionado por um sistema político assente na disponibilidade de uma imensa mão-de-obra, barata ou gratuita. Parte considerável dessa mão-de-obra era constituída pelos criados de casa. Além das lavadeiras, que se ocupavam exclusivamente da lavagem das roupas da casa, praticamente todos os entrevistados revelaram dispor desses trabalhadores domésticos, que eram frequentemente crianças. Em Angola eram geralmente meninas, enquanto em Moçambique eram rapazes. Chamavam-lhes afilhadas e afilhados. Eram normalmente crianças de zonas rurais, cuja família não tinha condições para sustentar e que, por intermediação de uma terceira parte, como as próprias lavadeiras ou as quitandeiras,²³ eram entregues a uma família, com a justificativa da possibilidade de educação, embora muito poucas fossem à escola. Em troca, recebiam guarida, alimentação e roupa. Luísa confirma:

Todos tínhamos empregados. Normalmente eram dois. Era um cozinheiro e havia um criado normal. Homens. Rapazitos... Ai, desculpe. A minha filha tinha uma aia, quero dizer, quando ela era pequenina, tinha uma rapariguinha que andava sempre com ela. E o meu filho tinha um pequenino, chama-se o Pequenino. Andava sempre com ele. Eram crianças. Além desses dois empregados tínhamos estes também, para as crianças, que eram de companhia. Faziam companhia durante o dia. Tinham onze, doze anos. Viviam lá em casa, dormiam lá, nos anexos, com os outros empregados. Todas as casas tinham anexos. E tinham a comida por conta do patrão. E tinham muito afeto! Tá a perceber?

Ao trabalho doméstico juntavam-se muitas outras formas de exploração do trabalho. No caso português, tal como se verificou noutros estados coloniais, foram engendrados vários quadros legais para a exploração do trabalho africano (Cooper, 2000). Desde o final do século XIX até 1961, quando o *Estatuto do Indigenato* é abolido,²⁴ uma série de quadros legais e de medidas administrativas operacionalizaram a classificação das populações coloniais, com o objetivo de consolidar novas formas de exploração da mão-de-obra nativa.²⁵ Aos considerados indígenas, sem direitos de cidadania, eram impostas diversas modalidades de trabalho, desde o trabalho voluntário, que, contudo, os obrigava a aceitar o empre-

23 Vendedora ambulante.

24 *Estatuto Político, Civil e Criminal dos Indígenas das Colónias Portuguesas de África*, Decreto Lei 16473, 6 de Fevereiro de 1929.

25 Foi neste contexto que foi criada a categoria jurídica e ideológica dos povos «indígenas» dos territórios africanos de Angola, Guiné e Moçambique. Vd. Monteiro, 2018.

gador e o salário designado, ao trabalho compulsório ou “contrato”, feito por recurso a angariadores ou por parte do Estado.²⁶

Tal situação legal era acompanhada, na prática, pela deslocação forçada dos trabalhadores dos seus locais de origem e a sua sujeição a várias formas de violência arbitrária.

183

26 Código do Trabalho do Indígena nas Colônias Portuguesas de África Portuguesa, Decreto 16199, 6 de dezembro de 1928.

No entanto, permanece frequentemente a crença comum de que o período colonial foi melhor para os africanos do que o período pós-independência, considerando-se inclusivamente que a maior parte das populações africanas colonizadas por portugueses fazem uma apreciação positiva do colonialismo português e dos colonos portugueses (Åkesson, 2018, p. 49). Consideram ademais que “as coisas funcionavam melhor” durante o colonialismo português e que tudo desabou depois da descolonização, pois “os africanos não tinham capacidade para gerir os novos países”. Raramente reconhecem o nacionalismo africano como um movimento legítimo de resistência anticolonial e continuam, ainda hoje, a não reconhecer, nem o direito à autodeterminação do povo angolano, nem tão pouco o sistema opressivo no qual estavam inseridos. Referem-se aos combatentes africanos como “terroristas”, repetindo a propaganda do Estado Novo (Tengarrinha, 2016), e desvalorizam as guerras de independência que se travaram nos territórios africanos colonizados pelos portugueses, as quais, afirmam, não os afetava diretamente, já que os conflitos tinham lugar fora dos meios urbanos, onde a maioria destes colonos residia. Preferem criticar os políticos responsáveis pela descolonização, que consideram ter sido “malfeita”, por não se terem ouvido nem os colonos, nem as populações africanas que, segundo os seus pontos de vista, não queriam a descolonização. O ensejo da população branca era, antes, o da autonomia; nunca a independência. Juca, que se implicou no movimento anticolonial enquanto estudante, confirma: “enquanto nós queríamos a independência, eles queriam uma autonomia: uma maior autonomia da colónia. Mas não que deixasse de ser colónia! Não que deixasse de ser colónia!”.

Ao criticarem os políticos, e não o projeto colonial, colocam-se numa posição moralmente irrepreensível em relação ao colonialismo, numa assunção de inocência e de inconsciência relativamente ao seu papel nesse projeto, acompanhada a mais das vezes de uma reclamação de apolitismo relativamente aos assuntos coloniais. Talvez por essa razão escolham a fase da infância e da adolescência como momentos de eleição para narrar o passado, lugares na memória onde não existiam territórios colonizados, nem exploração colonial, mas vivências felizes

em liberdade, prosperidade e harmonia, de acordo com o repertório de referências políticas e culturais disseminado pelo estado colonial. Esta reclamação de inconsciência estende-se às circunstâncias em que se fez a descolonização e a própria tomada de decisão de abandonar os territórios colonizados. Ana²⁷ conta-nos:

Foi uma descolonização muito feita assim... e depois as pessoas começaram a sentir-se perdidas... muita gente nem percebia o que era política. Eu, por exemplo, sabia lá o que era a esquerda e a direita! Eu pensava que as coisas como estavam tinham de ser mesmo assim, embora eu tivesse já um bocadinho de escolaridade. Mas a gente não tinha acesso a política, não tínhamos acesso a nada! Depois aqui é que eu comecei a ver e a compreender por aquilo que eu lia, que eu via. Porque nós lá não tínhamos televisão, aquilo era mesmo para ficarmos às escuras... Quer dizer, podia ter sido de outra maneira, escusavam as pessoas todas terem saído de lá corridas, ou pelo menos a correr. Que as pessoas dizem, ah não foram corridos..., mas tivemos medo...

Além do medo justificável perante a escalada de violência que se verificou no período de transição para as independências, sobretudo em Angola, com o precipitar da guerra civil que se inicia em 1975, a rápida alteração da situação política foi também um fator importante para o êxodo dos colonos. Este terá sido certamente o fator preponderante em Moçambique. Percebendo que as suas condições de vida, juntamente com o privilégio social e racial que outrora gozavam, seriam profundamente alterados no novo país independente, num Estado governado por uma maioria negra e de feição marxista, começaram a sair em grande número. Socorremo-nos de novo das palavras de Luísa:

Nós tínhamos quatro carros na nossa casa e só deixaram trazer um, que era um Fiat 500. O resto, diz que eram necessários para o governo de Moçambique. Nem se tens casa, nem se não tens casa. Tinha de andar com uma carta em como era casada. Tinha de ter emprego. Porque se não fosse casada, era prostituta. Se não tivesse emprego, era vadia. Os meus filhos tinham de ter uns cartões em como eram meus filhos. Porque senão iam presos, não eram filhos de ninguém. Vão para um campo de recuperação. Acha que isso era viver?

Conclusão

A descolonização portuguesa resultou no inevitável êxodo dos colonos: mesmo que quisessem permanecer, só desejavam fazê-lo se o seu mundo colonial permanecesse inalterado. Como aponta Verachini: "Os colonos

27 Ana nasceu em Novo Redondo, Angola (Sumbe após a independência de Angola em 1975) em 1937. Faz parte de uma família resultante de sucessivas uniões mistas entre portugueses e angolanos, iniciadas ainda no século XIX. Chegou a Portugal na ponta área de 1975. Entrevista realizada em maio de 2015.

não têm, portanto, interesse em construir relações descoloniais e o êxodo provocado pela descolonização apenas evidencia o exclusivismo da relação colonial” (Veracini, 2010, p. 106). A posição dos retornados em relação à descolonização dos territórios portugueses em África resulta do não reconhecimento do direito dos povos africanos a estabelecerem seus próprios estados. Tal é evidenciado pelas suas alegações de que a descolonização foi “malfeita” e que “poderia ter sido conduzida de outra forma”, nomeadamente com a entrega do poder a uma feição partidária que acomodasse melhor os interesses e as aspirações das populações de origem europeia ou, preferencialmente, com a constituição de um governo de minoria branca, federado com Portugal, mas que não impliqueasse a independência total (Pimenta, 2005).

O momento da tomada de consciência da impossibilidade de continuação da vida em África é relatado pelos retornados como um colapso, veiculando uma ideia de “fim do mundo” (Veracini, 2010, p. 104). Estes relatos são frequentemente hesitantes, confusos e paradoxais, evidenciando uma dificuldade na estruturação da memória dos acontecimentos que acompanharam o fim da ordem colonial (Peralta, 2022c). Dão conta do desmoronamento de um sistema de referências mental, validado pelo estado colonial, mas que foi ilegitimado pela nova ordem política e social que acompanhou as descolonizações (Peralta, 2022a). Indicam também a desintegração do seu mundo social, com abandono da terra e a perda da casa (Ferreira, 2021) e das suas redes sociais, situação agravada com a chegada a Portugal, onde enfrentam relações marcadas pela desconfiança mútua e hostilidade com os portugueses metropolitanos, apesar da suposição comum da sua bem-sucedida integração (Kalter, 2022a).

Muitos colonos haviam partido para as colónias africanas com a intenção de aí se estabelecerem permanentemente, movidos pela crença de que a vida em África lhes proporcionaria maiores oportunidades e prosperidade do que aquela oferecida pela metrópole. Apesar do início das Guerras de Libertação Nacional em Angola em 1961, esta expectativa tornou-se ainda mais vincada nos últimos anos do império, alimentada pelo grande crescimento da economia colonial nesse período. Em Angola e Moçambique, as promessas de prosperidade e estabilidade ressoavam no acelerado crescimento das suas cidades. Os recém-chegados, muitas vezes oriundos das áreas rurais e mais pobres de Portugal, rapidamente adotavam um estilo de vida urbano, inserindo-se num mundo vibrante e moderno, com acesso a opções de lazer, música e cinema comparáveis às oferecidas nas grandes cidades do mercado internacional.

Ainda assim, os portugueses das colónias não deixavam de ser fortemente socializados na cultura e nas tradições portuguesas. Festas religiosas da tradição católica, touradas ou sessões de fado eram comuns nas colónias, refletindo costumes idênticos aos do Portugal metropolitano. A portugalidade estava presente no quotidiano, reforçando a identidade portuguesa dos colonos, mesmo a milhares de quilómetros da metrópole. Nomes de cidades e vilas homenageavam localidades e personalidades portuguesas e estátuas glorificavam navegadores, militares e governadores coloniais, enquanto o aparelho escolar perpetuava a história do império. Eram portugueses com hábitos portugueses, com a diferença de que viviam em cidades jovens em plena modernização, onde podiam desfrutar de produtos internacionais, como a famosa Coca-Cola, que era proibida em Portugal e de que as suas vidas eram marcadas pelo privilégio inerente à branquitude. Mesmo sem qualificações escolares ou profissionais, ou recursos financeiros significativos, os brancos das colónias podiam quase sempre contar com oportunidades que os mantinham num patamar económico inacessível à maioria dos africanos, ascendendo a níveis sociais superiores à média nacional, especialmente em termos de escolaridade e qualificações profissionais.

As suas memórias são marcadas pela vida urbana em bairros predominantemente brancos, onde os portugueses mantinham uma convivência quase exclusiva entre si e com alguns mestiços e negros assimilados. A maioria da população negra, classificada como indígena até 1961, vivia nos bairros periféricos. A segregação racial, ainda que não institucionalizada, era evidente na organização espacial das cidades – a clássica dualidade entre a cidade do “cimento”, habitada pelos colonos, e a cidade dos “musseques” ou do “caniço”, onde vivia a maioria negra (Domingos e Peralta, 2013). Os relatos dos retornados são, contudo, marcados pela negação da existência de segregação racial nas colónias, apontando a presença de africanos e indianos nas escolas, locais de trabalho e espaços de lazer como evidência de uma suposta integração racial, ainda que essa percepção não reflita a realidade das profundas desigualdades e exclusão social presentes na sociedade colonial. Rejeitando a existência dessas desigualdades, preferem destacar o esforço e trabalho árduo na construção das suas vidas em contexto colonial.

A mudança repentina da ordem social e a escalada de violência que acompanhou os processos de descolonização não terá levado a uma reflexão crítica por parte da maior parte dos colonos sobre o sistema colonial do qual faziam parte ou sobre as razões que levaram à luta anti-colonial. Preferem sublinhar a sua surpresa e alegada inocência perante

o desenrolar dos acontecimentos, isentando-se da responsabilidade pela manutenção do sistema colonial (Peralta, 2022c). Este seu posicionamento foi, contudo, desafiado pelo retorno involuntário a Portugal, onde tiveram de enfrentar uma realidade distinta e em profundo processo de transformação social e política, onde o seu estatuto de colono, que antes lhes conferia privilégios, se tornou um estigma e foi abertamente confrontado. Obrigados a reconstruir suas vidas neste ambiente novo e muitas vezes hostil, o regresso a Portugal tornou-se, para muitos, uma experiência de desintegração social e cultural. Essa experiência foi particularmente difícil para aqueles sem laços familiares em Portugal, os mais pobres, e especialmente para os retornados não brancos, que enfrentaram não apenas dificuldades materiais, mas também discriminação racial (Góis, 2023).

As suas memórias do retorno são permeadas por sentimentos de perda, desorientação e por uma resignação silenciosa perante um destino que rapidamente se mostrou irrevogável, levando à sua gradual e discreta dissolução na sociedade residente (Peralta, 2022a). Para tanto, os retornados beneficiaram do reconhecimento de uma cidadania plena e do facto de, na sua maioria, serem brancos e falarem a língua portuguesa, encontrando na afirmação da sua identidade enquanto portugueses um meio de facilitar a integração. Para eles, Portugal, embora existisse em diferentes geografias, era um só, mesmo perante o colapso do império. Muitos continuam largamente a sustentar uma visão da sociedade colonial moldada pela perspetiva do colonizador, relutando em problematizar essa visão como forma de proteger as suas identidades e biografias pessoais.

Deste modo, relegam-se também para o campo da diferença,²⁸ operando um processo de auto-indigenização que se revela nas esferas privadas e nas socializações dos retornados, onde as suas identidades de «portugueses de África» são afirmadas e reproduzidas.

28 Situação também notada por Michèle Baussant em relação aos *Pieds-Noirs* (Baussant, 2021, p. 98).

Este quadro genérico, delineado a partir dos principais tópoi narrativos que marcam as memórias dos retornados, não deve, no entanto, servir para homogeneizar a experiência desta população. Embora a sociedade colonial fosse estruturada pela desigualdade, os portugueses retornados constituem um universo heterogéneo, atravessado por muitas assimetrias sociais e diferenças etnoraciais, moldadas por fases distintas da migração e experiências de retorno variadas (Góis, 2023). O desafio investigativo que agora se coloca reside em explorar essas diferenças, especialmente considerando as experiências dos retornados que habitaram as margens da sociedade colonial e que continuam a ocupar posições periféricas na

sociedade pós-colonial, onde residem memórias que desafiam as representações predominantes entre os retornados.

Bibliografia

- Åkesson, L. (2018). *Postcolonial Portuguese Migration to Angola: Migrants or Masters?* Londres: Palgrave Macmillan.
- Baussant, M. (2012). "Caught between two worlds: The Europeans of Algeria in France after 1962", in *History, Memory and Migration: Perceptions of the Past and the Politics of Incorporation*, ed. Irial Glynn e J. Olaf Kleist. Londres: Palgrave Macmillan, pp. 87-105.
- Castelo, C. (2007). *Passagens para África. O Povoamento de Angola e Moçambique com Naturais da Metrópole (1920-1974)*. Porto: Edições Afrontamento.
- (1999). «O Modo Português de Estar no Mundo»: *O Luso-tropicalismo e a Ideologia Colonial Portuguesa 1933-1961*. Porto: Afrontamento.
- (2012). "O 'branco do mato de Lisboa': a colonização agrícola dirigida e os seus fantasmas", in *Os Outros da Colonização*, ed. Cláudia Castelo et al. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, pp. 27-50.
- (2017). "Migração colonial para Angola e Moçambique (séculos XIX-XX)", in *Retornar: Traços de Memória do Fim do Império*, ed. Elsa Peralta, Bruno Góis e Joana Oliveira. Lisboa: Edições 70, 2017), pp. 63-84.
- Choi, S. (2016). *Decolonization and the French of Algeria: Bringing the Settler Colony Home*. Londres: Palgrave Macmillan, pp. 134-139.
- Cooper, F. (2000). "Conditions analogous to slavery: imperialism and free labor ideology in Africa", in *Beyond Slavery: Explorations of Race, Labor, and Citizenship in Postemancipation Societies*, ed. Frederick Cooper. Chapel Hill e Londres: The University of North Carolina Press, pp. 107-149.
- Delaunay, M. (2024). *Les Retornados: Accueil et Integration des Rapatriés de la Décolonisation Portugaise*. Rennes: PU de Rennes..
- Domingos, N. (2022). "Historical reflexivity and artistic reflexivity: the colonial society in the film *Tabu* and the naturalisation of the settlers' gaze", in *The Retornados from the Portuguese Colonies in Africa: Memory, Narrative, and History*, ed. Elsa Peralta. Abigdon e Nova Iorque: Routledge. pp. 225-242.
- (2021) "A experiência da ida ao cinema nos subúrbios de Lourenço Marques", In *Cultura Popular e Império*, ed. Nuno Domingos. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, pp. 363-424.

- Domingos, N. e Peralta, E. (2013). "A cidade e o colonial", in *Cidade e Império: Dinâmicas Coloniais e Reconfigurações Pós-Coloniais*, ed. Nuno Domingos e Elsa Peralta. Lisboa: Edições 70, pp. IX-L.
- Ferraz, R. (2019). "Grande Guerra e Guerra Colonial: Quanto custaram aos cofres portugueses?", *GEE Paper* 122.
- Ferreira, E. S. (1985). "A lógica da consolidação da economia de mercado em Angola, 1930-74", *Análise Social*, III Série 21 (85): 83-110.
- Ferreira, P. M. (2021). *Órfãos do Império. Heranças coloniais na literatura portuguesa contemporânea*. Lisboa: Impresa de Ciências Sociais.
- George, J. P. (2022). "Retornadiana: the writing of the retornados and the memorialisation of the return in postcolonial Portugal", in *The Retornados from the Portuguese Colonies in Africa: Memory, Narrative, and History*, ed. Elsa Peralta. Abingdon e Nova Iorque: Routledge, pp. 193-222.
- Góis, B. (2023). *Portuguese retornados de Angola: trajetórias e memórias com classe, género e «raça»*, Tese de doutoramento em Antropologia. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais.
- Hoefgen, L. (1985). *The Integration of Returnees from the Colonies into Portugal's Social and Economic Life*, Dissertação de Doutoramento em Antropologia. Florida: University of Florida.
- Kalter, C. (2022a). "Traumatic Loss, Successful Integration. The Agitated and the Soothing Memory of the Return from Portugal's African Empire", in *The Retornados from the Portuguese Colonies in Africa: Memory, Narrative, and History*, ed. Elsa Peralta. Abingdon e Nova Iorque: Routledge, pp. 35-60.
- (2022b). *Postcolonial People. The Return from Africa and the Remaking of Portugal*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Leal, J. (2005). "Tradição e tradução: festa e etnicidade entre os imigrantes açorianos nos EUA", *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas* 17: 87-108.
- Lewis, J. e Williams, A. (1985). "Portugal's retornados: reintegration or rejection?", *Iberian Studies* 14, n.º 1/2: 11-23.
- Lourenço, I. S. (2009). *Retorno da África Portuguesa. Imagem na Imprensa, 1974-1975*, Dissertação de Mestrado em História, Relações Internacionais e Cooperação. Porto: Universidade do Porto.
- Lubkemann, S. C. (2003) "Race, class and kin in the negotiation of 'internal strangerhood' among Portuguese retornados, 1975-2000", in *Europe's Invisible Migrants*, org. Andrea L. Smith. Amsterdão: Amsterdam University Press, pp. 75-93.
- (2005) "Unsettling the metropole: Decolonization, migration and national identity in postcolonial Portugal", in *Settler Colonialism in the Twentieth Century: Projects, Practices, Legacies*, org. Caroline Elkins e Susan Pedersen. Nova Iorque: Taylor & Francis, pp. 257-270.
- Machado, B. (2011). *Os filhos dos «retornados»: a experiência africana e a criação de memórias, pós-memórias e representações na pós-colonialidade*, Dissertação de Mestrado em População Sociedade e Território. Lisboa: Universidade de Lisboa.
- Machaqueiro, M. A. (2015), "Memórias em conflito ou o mal-estar da descolonização", in *O Adeus ao Império: 40 Anos da Descolonização Portuguesa*, org. Fernando Rosas, Mário Machaqueiro e Pedro Aires Oliveira. Lisboa: Nova Vega, pp. 227-245.
- Mata, M. E. (2020), *The Portuguese Escudo Monetary Zone: Its Impact in Colonial and Post-Colonial Africa*. Cham: Palgrave MacMillan.
- Monteiro, J. P. (2018). *Portugal e a Questão do Trabalho Forçado: um Império sob Escrutínio (1944-1962)*. Lisboa: Edições 70.
- Murteira, M. (1997). *A Economia Colonial Portuguesa em África (1930-1975)*. Lisboa: INDEG-ISCTE.
- Nazareth, J. M. (1985). "A demografia portuguesa do século XX: principais linhas de evolução e transformação", *Análise Social*, III Série, Vol. 21 (87/88/89): pp. 963-980.
- Oliveira, P. A. (2017). "As condições políticas e sociais da descolonização", in *Retornar: Traços de Memória do Fim do Império*, ed. Elsa Peralta, Bruno Góis e Joana Oliveira. Lisboa: Edições 70, pp. 45-62.

- Ovalle-Bahamón, R. (2003). "The wrinkles of decolonization and nationness: white Angolans as retornados in Portugal", in *Europe's Invisible Migrants*, org. Andrea Smith. Amsterdão: Amsterdam University Press, pp. 147-168.
- Pires, R. P. coord. (1987). *Os Retornados: um Estudo Sociográfico*. Lisboa: Instituto de Estudos para o Desenvolvimento.
- (1999). "O regresso das colónias", in *História da Expansão Portuguesa*, ed. Francisco Bethencourt e Kirti Chaudhuri, Vol. V. Lisboa: Círculo de Leitores, pp. 182-196.
- Peralta, E. (2011). "Fictions of a creole nation: (re)presenting Portugal's imperial past", in *Negotiating Identities: Constructed Selves and Others*, ed. Helen Bonavita. Amsterdam e Nova Iorque: Rodopi, pp. 193-217.
- (2022a). "The return from Africa: Illegitimacy, concealment, and the non-memory of Portugal's imperial collapse", *Memory Studies*, 15(4): pp. 52-69.
- (2022b). *The Retornados from the Portuguese Colonies in Africa: Memory, Narrative, and History*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- (2022c). "Remembering the Return: Personal narratives of paradox and bewilderment", in *The Retornados from the Portuguese Colonies in Africa: Memory, Narrative, and History*, ed. Elsa Peralta. Abigdon e Nova Iorque: Routledge, pp. 78-100.
- Peralta, E. e Góis B. (2021). "Os Moinheiros da Caála: a micro-história de uma família madeirense na colonização, descolonização e retorno de Angola". *Etnográfica*, 25, pp. 47-72.
- Pimenta, F. T. (2005), *Branços de Angola: Autonomismo e Nacionalismo (1900-1961)*. Coimbra: Minerva.
- Portelli, A. (1998). "What makes oral history different?", in *The Oral History Reader*, ed. Robert Perks e Alastair Thompson. Londres: Routledge, pp. 63-74.
- Smith, A. L. ed. (2003), *Europe's Invisible Migrants*. Amsterdão: Amsterdam University Press.
- Tengarrinha, J. (2016). "O Estado Novo em Portugal, o controle da imprensa e a Guerra Colonial", *Revista Brasileira de História da Mídia (RBHM)*, 5 (1), pp. 185-194.
- Thiesse, A. (1997). *Ils Apprenaient La France: L'Exaltation des Régions Dans le Discours Patriotique*. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- Veracini, L. (2010). *Settler Colonialism: A Theoretical Overview*. Londres: Palgrave Macmillan.

Lugar de memória

A revolução do 25 de Abril: memórias e sua transmissão^{1, 2}

Nazaré Torrão

Université de Genève

• nazare.torrao@unige.ch

DOI

<https://doi.org/10.34913/journals/lingua-lugar.2024.e1909>

1 Agradecemos a cedência gratuita de imagens à Biblioteca Nacional (Biblioteca Nacional Digital de Portugal), ao Museu do Aljube, a Bordalo II, à Câmara Municipal de Viana do Castelo e à Câmara Municipal de Lisboa.

2 Este artigo é uma versão alargada e modificada da comunicação apresentada nos festejos dos 50 anos da revolução, organizada pela FAPS (Federação das Associações Portuguesas da Suíça) em Prilly e Rennens.

As comemorações dos 50 anos da revolução que trouxe a democracia a Portugal ocasionaram uma discussão pública sobre a revolução e o modo como diferentes setores da sociedade a recordam e interpretam. Meio século depois do golpe de estado que derrubou um regime ditatorial de 48 anos, o chão comum que se poderia esperar estar consolidado, é ainda percorrido por dissensões que fazem eco ao momento político e social que se vive no presente. Mas não foi sempre assim? Se o dia é recordado de modo bastante consensual como uma festa, como descreve Sophia de Mello Breyner Andresen: “Esta é a madrugada que eu esperava / O dia inicial inteiro e limpo / Quando emergimos da noite e do silêncio [...]” (2015, p. 668), os relatos dos dias turbulentos do processo revolucionário e do seu final são muito menos convergentes, porque as ideologias que se confrontaram na altura ainda defendem versões diferentes desses acontecimentos. Na memória coletiva, esses tempos permanecem confusos. Qual foi a memória que prevaleceu e quando? Por quem foi transmitida? Por que meios? Através do cinema, da literatura, e de algumas incursões na ocupação do espaço público, tentaremos ver quais são as diferentes narrativas que se cruzam na memória colectiva.

Palavras-chave: 25 de Abril; memória; cinema português; literatura portuguesa; revolução.



Les commémorations du 50^e anniversaire de la révolution qui a apporté la démocratie au Portugal ont suscité un débat public sur la révolution et sur la manière dont les différents secteurs de la société s'en souviennent et l'interprètent. Un demi-siècle après le coup d'État qui a renversé

196

un régime dictatorial de 48 ans, le terrain d'entente que l'on pourrait s'attendre à voir consolidé est toujours traversé par des dissensions qui font écho au moment politique et social que nous vivons aujourd'hui. Mais n'en a-t-il pas toujours été ainsi ? Si la journée est commémorée de manière assez consensuelle comme une fête, comme le décrit Sophia de Mello Breyner Andresen : « C'est l'aube que j'attendais / Le premier jour plein et clair / Quand nous émergeons de la nuit et du silence [...] » (2015, p. 668), les récits des journées turbulentes du processus révolutionnaire et de sa fin sont beaucoup moins convergents, car les idéologies qui se sont affrontées à l'époque défendent encore des versions différentes de ces événements. Dans la mémoire collective, ces temps restent confus. Quelle mémoire a prévalu et quand ? Par qui a-t-elle été transmise ? Par quels moyens ? A travers le cinéma, la littérature et quelques incursions dans l'occupation de l'espace public, nous tenterons de voir quels sont les différents récits qui se croisent dans la mémoire collective.

Mots-clés : révolution des œillets ; mémoire ; cinéma portugais ; littérature portugaise ; révolution.

LIBERDADE!

*Liberdade, Liberdade, gritava-se em todas as bocas,
a quilo crescia, espalhava-se, num clamor de alegria cega,
imparável, quase doloroso, finalmente a Liberdade!, cada pessoa
olhando-se aos milhares em plena rua e não se reconhecendo
porque era o fim do terror, o medo tinha acabado, ia com certeza
acabar neste dia, neste abril, abril de facto, nós só agora é que
acreditávamos que estávamos em primavera aberta depois de
quarenta e sete anos de mentira, de polícia e ditadura. Quarenta
e sete anos, dez meses e vinte e quatro dias, só agora.*

José Cardoso Pires³

*Naquela espécie de euforia entre brutal e graciosa que invadira a cidade
e até o próprio recinto da pequena comunidade familiar,
[...], Isabel compreendeu que uma era diferente estava em marcha.
Não se tratava de revolução no sentido que cada um lhe queria dar, um
triunfo, uma aposta sobre uma classe, por exemplo; era alguma coisa de
mais profundo, talvez a extinção de um medo milenário, do desprezo por
si próprio.*

Agustina Bessa-Luís⁴

*Precisamos de matéria para esquecer tanto quanto precisamos de matéria
para lembrar. Uma é a condição da outra. As duas juntas, como conchas,
fazem a nossa alma.*

Lídia Jorge⁵

³ Alexandra Alpha (1987), p. 340.

⁴ Crónica do Cruzado Osb. (2007), p. 48.

⁵ Os Memoráveis (2014), p. 234.

O som dos passos cadenciados que abrem *Grândola Vila Morena*, os primeiros acordes de *A Life on the Ocean Wave*, de Henry Russel, música conhecida como o hino do MFA, a imagem de um cravo vermelho funcionam para a maioria dos portugueses como o cheiro da madalena para Proust, desencadeando um processo de associação de diferentes memórias: tanto para os que eram nascidos em 1974 e acompanharam o golpe de estado pela rádio ou nas ruas de Lisboa, como para os que nasceram depois. Para todos, as memórias desse dia estão ligadas à forma como viveram o dia da revolução ou o dia em que ouviram falar dela. Estas memórias misturam-se ainda com outras posteriores, relatos do acontecimento feitos por outras pessoas ou infundidas por produtos culturais, como programas de rádio ou de televisão, entre outros. Qualquer memória é sempre composta por uma mistura de memórias pessoais combinadas com as de outras pessoas e influenciadas pela nossa própria experiência, esse processo dará origem a uma narrativa pessoal dessa recordação ainda que se trate de um facto que integre a memória coletiva, num “processo espontâneo de transformação da memória em narrativa” (Freeman, 2010, p. 263).⁶

Quem criou as memórias que temos e que contamos uns aos outros sobre a revolução do 25 de abril?

50 anos depois do acontecimento, muitos testemunhos foram recolhidos, alguns dos homens que fizeram história ainda vivem e continuam a dar testemunho, historiadores e sociólogos investigaram, autores escreveram romances e poemas, cineastas fizeram filmes, jornalistas noticiaram, outras pessoas, gente comum que viveu nessa época, deram testemunho e contaram aos seus filhos e netos esses tempos de grande mudança, de mudança abrupta e, para alguns, drástica. Porque uma revolução não é apenas uma inversão da estrutura política e social de um Estado, de um grupo que toma o poder de outro, uma revolução é também uma súbita transformação económica, moral e cultural. E quando muitas coisas mudam ao mesmo tempo, há entusiasmo por essas mudanças, mas também há sempre resistência. Uma revolução, mesmo no caso muito feliz da revolução portuguesa, que foi uma revolução em que correu pouco sangue, pensando no que poderia ter acontecido,⁷ é um acontecimento que envolve vencedores e vencidos, cujos sentimentos e memórias não são os mesmos. As memórias da geração que a viveu

6 Consider in this context the fact that much of what we remember about the personal past is suffused with other's memories – which are themselves suffused with other other's memories. Consider as well the fact that much of what we remember is also suffused with stories we have read and images we have seen, in books and movies and beyond. And, not least, consider the fact that all of this extraneous «second-hand» material will be folded into whatever «firsthand» material there may be through a process of narrativization, that is, a quite spontaneous process of transforming memory into narrative.

7 Cinco mortos e quarenta e cinco feridos, no único confronto em que as forças do regime (no caso, agentes da polícia política) chegaram a disparar contra os revoltosos.

influenciam muitas vezes as perspectivas e os sentimentos das gerações futuras. De facto, segundo Paul Ricoeur,

199

O que celebramos como acontecimentos fundadores [na história de um povo, e a revolução de 25 de abril é o acontecimento fundador da nossa sociedade democrática] são essencialmente atos violentos legitimados a posteriori por um precário Estado de direito. O que foi glória para uns, foi humilhação para outros. À celebração, por um lado, corresponde a repulsa, por outro. É desta forma que as feridas simbólicas são armazenadas nos arquivos da memória coletiva, apelando à cura (Ricoeur, 2000, p. 96).⁸

O processo revolucionário em curso (PREC), como é conhecido o período entre o 25 de abril de 1974 e o 25 de novembro de 1975, foi turbulento, como qualquer processo revolucionário, passando por diversas fases,⁹ em que diferentes correntes se defrontaram, cada uma contando uma história diferente e tendo cada uma delas de encontrar uma forma de conviver e de curar as suas mágoas de vencidos num ou outro momento.

No tempo decorrido entre estas duas datas muitas mudanças ocorreram na sociedade portuguesa. Com a abolição da censura e a conquista da liberdade de expressão, as pessoas perceberam o que tinham o direito de esperar do Estado e ousaram falar e exigir o que antes lhes era negado. Perceberam que tinham uma palavra a dizer sobre o curso da história do país e da sua própria história, mais pequena mas igualmente importante. E as reuniões plenárias para a tomada de decisões coletivas generalizaram-se (escolas, universidades, jornais, fábricas, herdades, etc.). As reivindicações de melhores condições de vida explodiram e o primeiro aumento salarial ocorreu um mês após a revolução. Ao mesmo tempo, foram expulsos os diretores de empresas, escolas, jornais e outras instituições, suspeitos de terem ajudado o regime e de partilharem os mesmos ideais. As ideias de igualdade de género, que tinham sido apanágio da élite intelectual de esquerda, foram divulgadas e discutidas (e mesmo adotadas) em muitos lares e na sociedade em geral. Surgiram movimentos espontâneos de base para melhorar a situação das camadas mais desfavorecidas da população: sendo as comissões de moradores

⁸ Ce que nous célébrons sous le titre d'événements fondateurs sont pour l'essentiel des actes violents légitimés après coup par un état de droit précaire. Ce qui fut gloire pour les uns, fut humiliation pour les autres. À la célébration d'un côté correspond de l'autre l'exécration. C'est ainsi qui sont emmagasinés dans les archives de la mémoire collective des blessures symboliques appelant guérison.

⁹ É mais ou menos consensual dizer que o período revolucionário vai de 25 de abril de 1974 a 25 de novembro de 1975. Habitualmente os historiadores dividem o processo revolucionário em três fases marcadas por golpes (ou tentativas de golpes) militares: a primeira de 25 de abril a 28 de setembro de 1974; a segunda de 28 de setembro de 1974 a 11 de março de 1975; e a terceira de 11 de março de 1975 a 25 de novembro de 1975. O 28 de setembro e o 11 de março foram duas tentativas de golpe diferentes, mas ambas levadas a cabo por forças ligadas ao General António de Spínola, que fracassaram e fizeram com que os movimentos da esquerda ganhassem ainda mais poder. A parte da população que apoava a ala do General Spínola nunca se sentiu representada pelas forças democráticas e parte dela chegou a criar partidos de extrema-direita, enquanto outra parte se absteve de qualquer ação apesar do descontentamento. Uma nova tentativa de golpe, desta vez pela esquerda, em 25 de novembro de 1975, fracassou e foram as forças que reagiram à tentativa de golpe, representando as forças moderadas do movimento militar e dos partidos políticos, que saíram vitoriosas.

para melhorar as condições de vida nas aldeias sem água corrente ou eletricidade, ou nos bairros populares das cidades, as ocupações de casas desabitadas para criar creches, jardins de infância ou clínicas, as campanhas de alfabetização nas quais jovens estudantes organizaram cursos noturnos para ensinar a ler e escrever a quem não sabia, as de maior relevo. Todas estas iniciativas populares foram seguidas de legislação que as legalizou e, nalguns casos, as organizou após o seu início espontâneo, mesmo as mais polémicas como a reforma agrária, com a ocupação de grandes propriedades agrícolas e a sua gestão pelos camponeses, ou a ocupação de fábricas. Muitas vezes, mas nem sempre, os trabalhadores tentavam simplesmente evitar perder os seus empregos, porque os patrões se tinham assustado e fugido do país, deixando os locais de trabalho e as suas propriedades abandonados.

Estes movimentos espontâneos da população foram acompanhados de grandes mudanças políticas levadas a cabo pelo governo: o fim de todas as instituições de controlo do regime – como a polícia política, a Mocidade Portuguesa e a Legião Portuguesa –, a prisão de agentes da polícia política, a demissão dos membros do governo, o fim da censura a todas as publicações e a introdução da liberdade de expressão, a libertação de presos políticos, o início das negociações para o fim da guerra colonial na Guiné, em Angola e Moçambique, a realização de eleições livres pela primeira vez na história do país, com a participação de 91,2% dos eleitores. Todos estes acontecimentos suscitaron reações muito diferentes, consoante o campo a que se pertencia.

Diversidade de vivências

Imediatamente após a revolução, numa altura em que a condenação do Estado ditatorial e a esperança de mudança ganhavam terreno na opinião pública, o campo mais mediatisado era claramente o dos que se regozjavam com a revolução. Todos os jovens condenados a combater na guerra colonial, a perder dois anos da sua vida, ou mesmo a vida, ou a regressar inválidos, as suas famílias que se alegravam por estes já não terem de partir, todos aqueles que tinham lutado pela liberdade e pela democracia e que tinham sofrido o exílio, a clandestinidade, a prisão, ou que, muito simplesmente, queriam viver em liberdade como outros países ocidentais jubilavam. É preciso lembrar que o divórcio era praticamente proibido,¹⁰ condenando muitos ao estigma social se terminassem a sua vida em comum, a ascensão social era muito

¹⁰ O divórcio era proibido para todos os que se tinham casado segundo o rito da Igreja Católica e era permitido para os casamentos civis. No entanto, dado o número muito reduzido de casamentos não religiosos, o divórcio era proibido para a esmagadora maioria da população portuguesa. Em 1960 mais de 90% da população que se casava realizava um casamento católico, em 1970 era quase 90% e em 1975 era ainda 80% (Almeida, 2011, p. 85).

limitada e a reprodução social era a regra: a minoria que nascia rica continuaria rica e os que nasciam pobres continuariam pobres. Para os povos das colónias, a possibilidade de uma independência mais rápida e o fim das guerras de independência eram também motivos de alegria. Para eles, o 25 de Abril foi, nas palavras de Sophia de Mello Breyner Andresen, "O dia inicial inteiro e limpo / Quando emergimos da noite e do silêncio" (Andresen, 2015, p. 668).

Os intelectuais na sua grande maioria aderiram espontaneamente a este espírito de festa e de exultação da liberdade. Na Associação Portuguesa de Escritores houve uma reunião para preparar a primeira manifestação livre do 1º de Maio e se escolherem as frases para o desfile. É nesse contexto que surge a frase "A poesia está na rua" da mesma poetisa, que virá um ano mais tarde a inspirar a criação de um dos cartazes mais conhecidos dos festejos do 25 de Abril, com uma pintura de Maria Helena Vieira da Silva¹¹ [imagem 1].

11 Numa entrevista publicada no site da Biblioteca Nacional (<https://purl.pt/19841/1/1970/1970.html>) Sophia conta como surgiu essa frase e no site da Fundação Calouste Gulbenkian (<https://gulbenkian.pt/biblioteca-arte/read-watch-listen/a-poesia-esta-na-rua/>) é narrado todo o processo de criação do cartaz, que teve duas versões, sendo a mais conhecida a segunda, mais figurativa com pessoas nas ruas de Lisboa, em vez da primeira versão com as ruínas do Carmo (igreja situada no Largo do Carmo, onde decorreu o cerco do quartel do mesmo nome com a consequente rendição do governo do Estado Novo).



imagem 1

Primeira versão do cartaz de Vieira da Silva com as ruínas do Convento do Carmo, Biblioteca Nacional Digital de Portugal

202

Exemplo desse espírito coletivo de celebração democrática da liberdade recém conquistada é a pintura coletiva de um mural no Mercado do Povo, sendo a parede dividida de forma aleatória pelos 48 artistas, tantos quantos os anos de ditadura, e a sua execução acompanhada por performances artísticas várias. A iniciativa intitulada *Festa*, teve lugar na data habitual da celebração do dia de Portugal, 10 de junho, testemunho maior da nova era que o país vivia. O sentimento de liberdade e de empoderamento da população fez-se sentir pela mesma ocasião, dado que os populares, crianças e adultos, inspirados pelo exemplo dos artistas e do assalto às paredes das cidades, que se tinham tornado numa galeria pública e num espaço de troca de informação política, decidem iniciar eles também a pintura coletiva duma torre de tijolos e de um outro muro. Infelizmente um incêndio em 1981 destruiu o painel coletivo de artistas, de que nos resta um filme *Pintura Coletiva*, de Manuel Costa e Silva. O cinema foi aliás uma das artes que se empenhou também de imediato na revolução, registando os acontecimentos, filmando a história em bruto através de coletivos de realização¹² e mais tarde organizando essas imagens através da montagem de filmes, documentários ou ficções que integram imagens de entrevistas a populares, de manifestações, de todo o tipo de acontecimentos que compuseram a revolução, cujos intervenientes deixaram de ser apenas os tradicionais atores políticos, para integrar a população na sua grande diversidade. São estas imagens que constroem grande parte da nossa memória coletiva da revolução, tanto auditiva (canções, slogans, vozes...), como visual (paredes pintadas, punhos brandidos, marchas de tratores, etc.).

Por outro lado, há a franja da população dos que foram derrotados, aqueles que estiveram do lado errado da história: os dignitários do regime, aqueles que viram as suas casas, fábricas e propriedades ocupadas, aqueles que fugiram do país, mas que, na sua maioria, regressaram depois de 1978, ou mesmo antes. Os seus pontos de vista estão menos presentes nos filmes realizados na altura, mas mesmo assim podemos ouvir alguns dos expatriados da época exprimirem-se, como é o caso do Duque de Lafões, no famoso filme de Thomas Harlan sobre a ocupação da herdade Torre Bela. Em *Crónica do Cruzado Osb.*, Agustina Bessa-Luís representa também esse espetro da sociedade.

Muitos daqueles que tinham primeiro ficado incrédulos do desastre da sua carreira e da sua fortuna, outros que tomavam como ardor pátrio o desaire da sua magistratura na sociedade e se comprometeram em pequenas tramas logo dissuadidas e cortadas pela base, esses acabaram por partir. Levavam móveis e jóias, e algum houve que, na avidez dos últimos escudos,

12 Podemos referir o Grupo Zero, a Cinequanón, a Cinequipa, a Vir Ver, Coletivo de Trabalhadores da Atividade Cinematográfica, entre outras organizações.

até carregou de arroz a mala do carro, de mistura com palha fina onde aconchegava pratos da Índia ou calçado usado. E, ao contrário desses, havia quem vendia ao desbarato objectos raros, tocheiros, quadros, coleções de caixas e moedas, vestidos com marca de Paris, peles de grande preço. Fundiam-se pratas antigas como se fosse estanho, produto de roubos, de negócios escuros com ourives recetadores (Bessa-Luís, 2007, pp. 46-47).

Após a tentativa falhada de golpe de estado do Presidente General António de Spínola, a 28 de setembro de 1974, vários partidos de extrema-direita (Movimento Federalista Português-Partido do Progresso, Partido Liberal, Partido Nacionalista Português, entre outros) foram ilegalizados pelas autoridades políticas e militares. Os seus militantes radicalizaram-se ainda mais e, alegando lutar por um regime democrático pluralista, criaram três organizações terroristas que incendiaram e ensanguentaram Portugal: o Exército de Libertação Português (ELP), o Movimento Democrático de Libertação de Portugal (MDLP) e o Plano Maria da Fonte. Estes atos violentos prolongaram-se até 1978.

Esta não era seguramente a fação maioritária da população, mas mesmo se uma larga maioria aderiu à revolução, digamos que nem sempre o fez de forma consciente, refletida ou generosa. Havia uma parte da população, esmagada por anos de frustração, que via a revolução simplesmente como uma solução para todas as carências que sentira ao longo da vida e que, ao mesmo tempo, temia que o pouco que possuía pudesse desaparecer com as mudanças súbitas que se avizinhavam. Agustina Bessa-Luís expressa o sentimento desta camada da população no seu romance *Crónica do Cruzado Osb.:*

A revolução acordava nele a luta acobardada duma vida inteira, a sua preguiça contrariada pelos horários de trabalho, os superiores, as obrigações do cargo. Apetecia-lhe renegar tudo o que até aí o oprimira e vencera; e também um medo, a que condicionava o seu bem-estar adquirido, o nome feito, as pequenas confabulações profissionais, vinha gelar-lhe as mãos e pôr-lhe na garganta um soluço, uma secura (Bessa-Luís, 2007, p. 37).

Não devemos esquecer uma grande parte da população que, pura e simplesmente, nunca tinha tomado partido contra a ditadura, mas que, no contexto das novas informações sobre o que se passava sob o regime, perante as novas opiniões finalmente expressas publicamente, se decidiu e apoiou a revolução. Seriam essas pessoas que, alguns dias antes do 25 de Abril, se fechavam atrás das suas portas e janelas para não ajudarem os estudantes de Lisboa que fugiam da polícia política, e que, nesse mesmo dia, observaram, por detrás das suas janelas, os movimentos das tropas

204

para verem quem venceria. Também eles, dias depois, a 1 de maio, saíram à rua para gritar em uníssono "O povo unido jamais será vencido".¹³

Uma diferença no modo de viver a revolução e da sua memória terá sido não só a classe social em que cada um se inseria, mas também, de forma determinante, o lugar onde se vivia. O filme *Bom Povo Português*, de Rui Simões [imagem 2], um testemunho pungente sobre esse período e as suas contradições, mostra de forma contundente as divisões que perpassavam a população, colocando em evidência a sua diversidade: do norte, do sul, camponesa, urbana, operária, intelectual, nascida na política ou vivendo à margem dos acontecimentos preocuentes, uma população atravessada por diferenças gritantes ou, como diz a voz-off, "um país de níveis arqueológicos sucessivos que coexistem no tempo". Os ritos de uns não são compreendidos por outros: os ritos do poder e da política são incompreendidos pelos campões do norte do país, tal como os seus rituais religiosos e rurais são incompreendidos pelos habitantes das cidades e do sul rural. Assim, uma camponesa do norte afirma no filme que a revolução há-de ter melhorado a vida de alguns, mas que na dela não sente qualquer diferença: se não plantarem, não comem.

13 Muitos testemunhos sobre a ditadura e sobre a revolução vieram a público durante o ano de 2024, um deles foi o do cronista do Expresso, Miguel Sousa Tavares, disponível em <https://leitor.expresso.pt/semanario/semanario2671/html/primeiro-caderno/a-abrir/opiniao/a-voz-do-povo-1> 04.01.2024, consultado a 24.03.2024, em que faz referência a essa manifestação de estudantes e à reação da população.

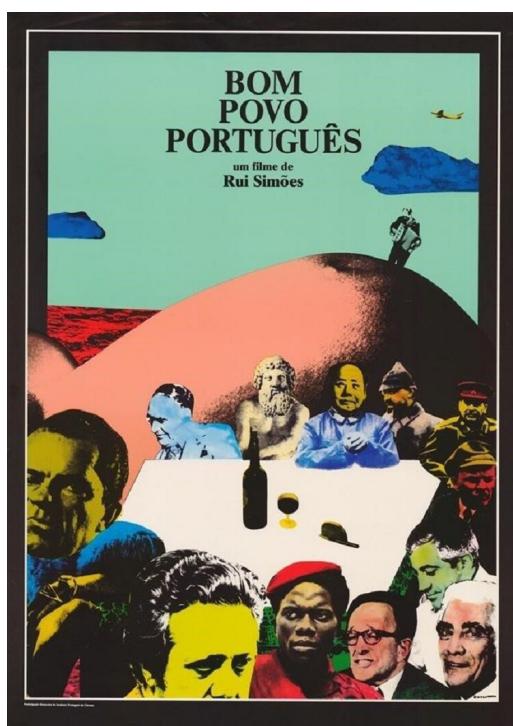


imagem 2

Cartaz do filme *Bom Povo Português* de Rui Simões.

Em 2006, outra mulher do norte rural, Belmira Correia, em *Cartas a Uma Ditadura* [imagem 3], quando perguntada sobre o que é a democracia não sabe responder e quando questionada sobre a liberdade, em resumo, considera que é poder comprar o necessário para comer, sem ter medo que o sustento venha a faltar. Sabe contudo fazer a diferença entre os tempos de fome, privações e obscurantismo do Estado Novo e o novo regime que lhe permitiu “dar um curso” a todos os netos.

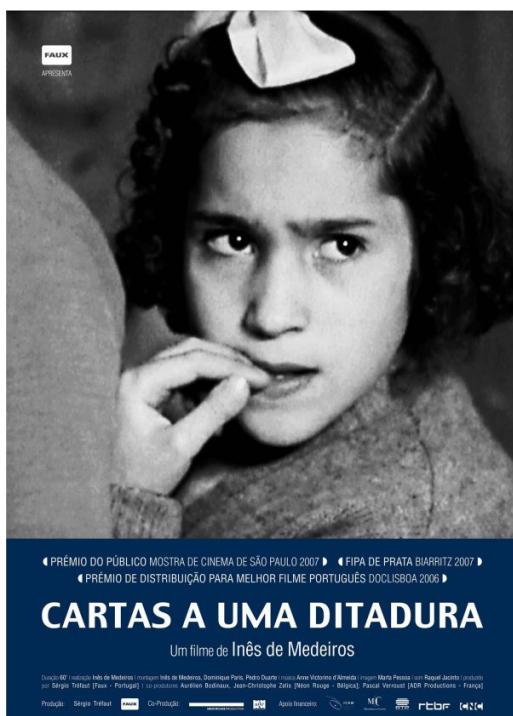


imagem 3

Cartaz do filme *Cartas a Uma Ditadura* de Inês de Medeiros

Essa falta de esclarecimento de conceitos políticos mais comuns no mundo urbano, mas um conhecimento profundo da vida, guiado pelo instinto, é também representado em *O Dia dos Prodigios* de Lídia Jorge. Perante a boa nova da revolução que os soldados, numa das frequentes sessões de esclarecimento, vêm trazer a uma aldeia algarvia, o sentimento suscitado é o de desencontro e de certa forma defraudamento perante a incompreensão entre os dois mundos:

Todos os presentes se entreolharam e sentiram alguma vergonha de si próprios. Os soldados tinham abalado, encarregados sem dúvida de levar a visão a outros sítios. Viam. Olhando-se nos olhos uns dos outros. Que se tinham alvoroçado por um nada. [...] Esses que aí vieram mostrarse nem chegaram a ouvir a voz da gente. [...] – Quiseram ensinar. En si nar. Mas ninguém compreendeu as palavras tio José Jorge. Também ninguém

reconheceu o estandarte. Eles vinham de repelão. Nem prantaram seu pezinho em terra. Foi só de vivas. Parecia que traziam fogo nas rodas. A princípio eu também chorei. Era uma voz. Uns gestos. Umas palavras. Toda a gente que ainda aí mora pelos monturos a chegar. Fazia estremecer a carne. Pôr nervosa a alma. Mas não houve tempo para nada. No fim eu disse. Isto foi mangação que aqui vieram fazer (Jorge, 1995, pp. 186, 191).

Todavia se há grupo social que se sentiu particularmente defraudado com a revolução, com perfeita consciência política do que lhe acontecia, foi, no seu conjunto, o dos portugueses que viviam nas colónias. Estima-se que entre 500.000 e 800.000 pessoas tenham regressado a um país com 8 milhões de habitantes na altura. Uma grande parte dessa população continua a ver Mário Soares como um traidor, pois foi quem negociou as independências, apesar de a maioria dos retornados se ter integrado na sociedade e de haver vozes do grupo a denunciar o colonialismo.¹⁴

Esta diversidade de experiências, algumas claramente sentidas e manifestadas, outras enterradas e envergonhadas, mas que também estavam lá, pode dar uma outra perspetiva ao que parece ser uma viragem recente na imagem e na memória da revolução numa percentagem considerável de portugueses, ou, dito de outra forma, uma revalorização do regime anterior, expressa sem peias.

Evolução da memória institucional da revolução

Estas vivências diversas do momento revolucionário, se por um lado influenciam a memória de cada um, não têm que permanecer ao longo do tempo. As mudanças de perspetiva e de opinião fazem parte da natureza humana. A história avança, a sociedade muda e nós mudamos com ela. A sociedade que nos rodeia e a nossa evolução enquanto indivíduos alteram a nossa forma de ver o mundo e também a história e a memória. Segundo Maurice Halbwachs, não existe um pensamento puramente individual: as nossas ideias provêm dos outros. Segundo Halbwachs, a memória é uma construção social. A memória individual do homem é construída com a ajuda da memória coletiva e esta por sua vez é enquadrada pelas estruturas sociais.

Quando recordamos, partimos do presente, do sistema de ideias gerais que está sempre ao nosso alcance, da linguagem e dos pontos de referência adotados pela sociedade, ou seja, de todos os meios de expressão que ela

14 Dulce Maria Cardoso (*Retorno*) e Isabela Figueiredo (*Caderno de Memórias Coloniais e A Gorda*) são duas autoras que pertencem a este grupo de pessoas nascidas em África e que regressam a Portugal na adolescência. As suas obras abordam a problemática da geração dos pais que se sentem despojados de todos os seus bens e direitos, e da geração mais nova que se sente primeiro sem terra, depois rejeitada pela sociedade de acolhimento, e que acaba por sofrer o trauma do regresso, reprimindo a sua dor e o seu trauma. Aida Gomes com *Os Pretos de Pousaflores* (2011) é uma representante dos repatriados de origem africana, um grupo que se sente duplamente rejeitado pela sociedade. A *Noite das Mulheres Cantoras*, de Lídia Jorge, e *Até que as Pedras se Tornem Mais Leves que a Água*, de António Lobo Antunes, são exemplos de romances de autores portugueses exteriores a este grupo social que também abordam esta questão.

coloca à nossa disposição, e combinamo-los de forma a recuperar este ou aquele pormenor de figuras ou acontecimentos passados e, em geral, dos nossos estados de consciência no passado (Halbwachs, 1925, p. 34).¹⁵

Ainda segundo o mesmo autor:

Todas as recordações, por mais pessoais que sejam, mesmo as de acontecimentos testemunhados apenas por nós, mesmo as de pensamentos e sentimentos não ditos, estão relacionadas com um conjunto de noções possuídas por muitos outros, com pessoas, grupos, lugares, datas, palavras e formas de linguagem, com raciocínios e ideias, ou seja, com toda a vida material e moral das sociedades de que fazemos ou fizemos parte (Halbwachs, 1925, p. 51-52).¹⁶

Assim não admira que Manuel Loff afirme que “o processo social de reconstrução da memória coletiva tem acompanhado (...) a cronologia da evolução política, social e cultural” (Loff, apud Ruivo, 2024, p. 2). Ou seja, podemos concluir que, ainda que ligada ao passado, a memória é sempre influenciada pelo presente e que esta é também eminentemente política. Se por um lado os dados que temos para construir a memória individual e coletiva estão ao nosso dispor na sociedade, esta tem também o dever de nos fornecer os elementos para que possamos ir alimentando essa memória e não a deixar desaparecer. A memória histórica, ou de forma mais geral, cultural, deve ser transmitida à sociedade contemporânea e às gerações futuras, porque sem a memória da sua história, um povo não pode pensar-se a si próprio e projetar-se no futuro. Esta memória é, em princípio, transmitida principalmente de forma institucional (através das escolas, dos museus, das comemorações oficiais, dos monumentos, etc.), mas também de forma mais difusa, como as referências aos acontecimentos através de produtos culturais (literatura, cinema, escultura, monumentos evocativos no espaço público, programas de televisão, etc.). Todavia a escolha dos elementos privilegiados e do ponto de vista de como eles são apresentados à sociedade é um elemento essencial nessa construção da memória, que é claramente influenciado pelos indivíduos que tomam essas decisões, mas também pelas instituições estatais e pelas ideologias que as enformam. Tanto se pode ter como objetivo cultivar a memória de determinados factos como o seu esquecimento.

Formas habitualmente utilizadas pelo estado para perpetuar a memória são intervenções no espaço público, através da construção de monumentos e

15 Quand nous nous souvenons, nous partons du présent, du système d'idées générales qui est toujours à notre portée, du langage et des points de repère adoptés par la société, c'est-à-dire de tous les moyens d'expression qu'elle met à notre disposition, et nous les combinons de façon à retrouver soit tel détail, soit telle nuance des figures ou des événements passés, et, en général, de nos états de conscience d'autrefois.

16 Tout souvenir, si personnel soit-il, même ceux des événements dont nous seuls avons été les témoins, même ceux de pensées et de sentiments inexprimés, sont en rapport avec un ensemble de notions que beaucoup d'autres que nous possèdent, avec des personnes, des groupes, des lieux, des dates, des mots et formes de langage, avec des raisonnements aussi et des idées, c'est-à-dire avec toute la vie matérielle et morale des sociétés dont nous faisons ou dont nous avons fait partie.

da toponímia.¹⁷ Durante o período revolucionário foram (parcialmente) substituídos na toponímia os nomes mais diretamente ligados à ditadura, sendo o exemplo mais evidente a alteração do nome da primeira ponte sobre o Tejo, de Ponte Salazar para Ponte 25 de Abril. O poder autárquico é responsável pelos monumentos que foram sendo erigidos em memória da revolução, dos seus valores ou daqueles que lutaram por eles. A importância concedida a esse aspeto depende em grande medida da orientação política das autoridades camarárias e do momento histórico-político que o país vive.

17 Sentido etimológico de “monumento” é precisamente fazer lembrar, fazer pensar (do latim *monumentum*, de *monere*).

imagem 4

Homenagem a Salgueiro Maia no Largo do Carmo, Nuno Correia / CML; Praça da Liberdade de Fernando Távora em Viana do Castelo.



Como referi, as narrativas dos dias turbulentos do processo revolucionário e do seu final não são consensuais. Precisamos, por isso, de refletir sobre quem transmite uma determinada imagem da revolução e quando, porque sabemos que a imagem ou narrativa da revolução que nos é apresentada pelas instituições é também o resultado de uma luta entre narrativas e que estas podem variar na escolha do que querem destacar em função dos atores que têm o poder de fazer essa escolha. O historiador Luís Farinha afirma-o claramente:

Na atualidade o direito à memória é uma reivindicação de dois campos radicalizados – um sustentado pela historiografia vinculada à condenação da Ditadura e valorização da democracia social; o outro sustentado pela historiografia que iniciou a revalorização de certos aspectos da Ditadura e que se repercute pela valorização dos regimes fortes e autoritários (Farinha, apud Ruivo, 2024, p. 14).

Historiadores como Manuel Loff ou Luís Farinha identificaram três fases na forma como a memória da revolução é apresentada (Ruivo, 2024, pp. 14-15). A primeira fase coincide com “o período revolucionário de 1974-1975 em que, a par do desmantelamento do Estado autoritário se verifica um consenso relativamente à condenação política e simbólica do passado ditatorial” (Ruivo, 2024, p. 2). O segundo momento iniciou-se após estes dois anos e coincidiu com a vitória das forças moderadas que tomaram o poder após o 25 de novembro de 1975, cujo espírito se traduz na expressão de “normalização”. Segundo vários historiadores, este período foi marcado precisamente por um movimento de cicatrização colectiva das feridas infligidas pelos momentos violentos dos momentos fundadores da história, o que designam por um momento “marcado pela prioridade dada à pacificação da sociedade e à reconciliação com o passado” (Raimundo, apud Ruivo, 2024, p. 3). Os caprichos da história fizeram com que as forças políticas que chegaram ao poder depois do 25 de novembro de 1975, embora democráticas, coincidissem com a direita e a extrema-direita na condenação dos excessos revolucionários da esquerda comunista e da extrema-esquerda, o que facilitou, segundo alguns historiadores como Francisco Bairrão Ruivo, Fernando Rosas e Manuel Loff, por exemplo, o facto de os excessos que dominaram as narrativas da revolução terem sido os da esquerda, silenciando os excessos da extrema-direita, que causaram mais derramamento de sangue que os acontecimentos de 1974 e 1975.

O papel de manter a memória viva no espírito da coletividade cabe ao Estado no seu conjunto, mas a comunidade também tem uma palavra a dizer, corrigindo ou propondo perspetivas diferentes das dos deten-

210

tores do poder. O terceiro ciclo da memória da revolução começou na viragem do século XXI e corresponde exatamente a um ciclo influenciado pela sociedade civil. Nasce da indignação daqueles que lutaram contra a ditadura durante o Estado Novo e que sentem que a memória da resistência está a ser apagada (Farinha apud Ruivo, 2024, p. 3). Sob o seu impulso, foram criados o Museu Nacional da Resistência e da Liberdade, em Peniche, antiga prisão de presos políticos (cujo edifício estava prestes a ser vendido para a construção de um hotel de luxo) e o Museu Municipal do Aljube, em Lisboa, também antiga prisão de presos políticos, no centro histórico de Lisboa [imagem 5].



imagem 5

Museu do Aljube, Lisboa (2023).
Fotografia de José Frade.

Mas também se manifestam através da sociedade civil as tensões não resolvidas daquilo a que António de Spínola chamou a maioria silenciosa, daqueles que não se reconheceram na revolução e na evolução democrática e igualitária da sociedade. A tensão era grande e continuou a crescer. Para além da violência física cometida contra as instalações e os membros do PCP e dos partidos de extrema-esquerda, até 1978, estes elementos da sociedade continuaram a tentar apagar os males da ditadura e a denegrir ou mitigar os benefícios de uma sociedade livre

e democrática. Uma das formas de que se reveste essa negação dos valores democráticos que a revolução instituiu é a veneração da figura do ditador. Francisco Bairrão Ruivo explora o tema no seu artigo “Entre a revolução e a ‘normalização’: A cabeça de Salazar” (Ruivo, 2024) em que trata o modo como se lidou com a estátua de Salazar em Santa Comba Dão, vila natal do ditador, entre 1975 e 1978, numa luta entre os que a queriam derrubar e os que a queriam repor. Mas a polémica em torno de Salazar não se fica por aí: em 2019, foi apresentada uma candidatura para a construção de um museu em memória do ditador na mesma vila. A candidatura foi rejeitada em 2019 e depois aceite, como centro interpretativo do Estado Novo, com inauguração anunciada para 2023 (que não ocorreu). Salazar foi, aliás, eleito pelos telespectadores como o maior português de todos os tempos, com 41% dos votos, num concurso televisivo intitulado "Grandes Portugueses" (Público, 26.03.2007). A 23 de abril de 2024, durante as comemorações do cinquentenário, o artista plástico Bordalo II age em sentido contrário, colocando uma caixa de medicamento chamado *Liberdade*, com a indicação “probiótico antifascista” e “gratuito” sobre a campa do ditador **[imagem 6]**.

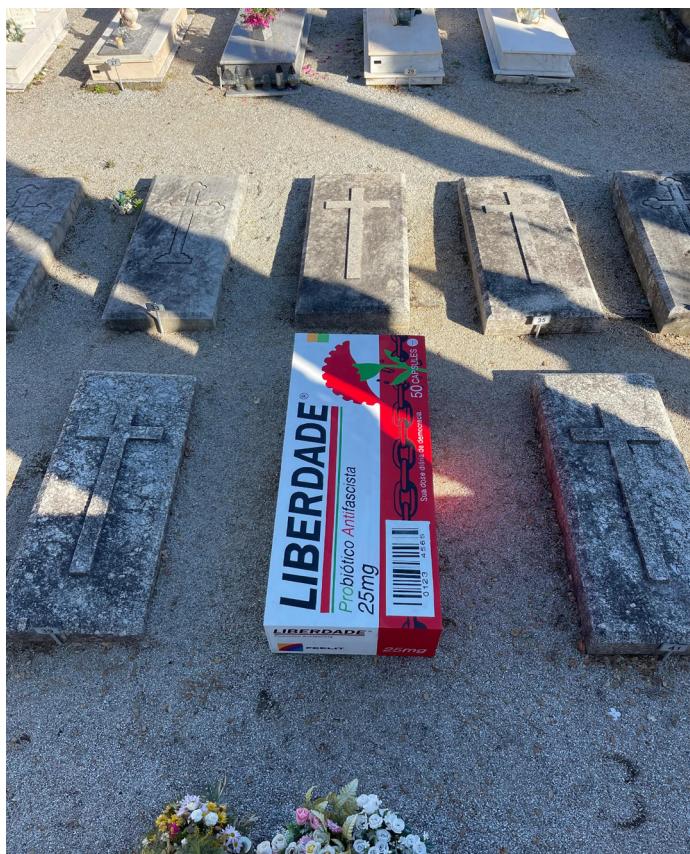


imagem 6

Liberdade: Probiótico Antifascista (2024).
Obra de Bordalo II.

212

O *slogan* do Estado Novo, “Deus, Pátria, Família”, foi retomado pelo partido de extrema-direita, com o acréscimo de “Trabalho”. Um inquérito recente financiado pela FCT (Fundação para a Ciência e Tecnologia)

[...] tentou medir a nostalgia do antigo regime entre os eleitores dos vários partidos. Concluiu que os apoiantes do Chega, o partido de extrema-direita, são os que mais acreditam que Portugal estava melhor até 1974, que Salazar foi um dos melhores líderes da história, que os políticos portugueses devem seguir os ideais de Salazar e que havia mais liberdade antes da revolução de 25 de abril. Com o tempo, a “vacina” contra os legados autoritários desvanece-se [...] (Expresso, 08.03.2024).

Alerta o autor do estudo, Luca Manucci, que dirige o projeto de investigação POLAR (Back to the future? Populism and the Legacies of Authoritarian Regimes).

Outro episódio revelador destas tensões não resolvidas foi o episódio da não atribuição de uma pensão ao herói principal da revolução, Salgueiro Maia. Este tinha pedido uma pensão por atos meritórios prestados ao país e o governo em função (do centro-direita, dirigido pelo primeiro-ministro Cavaco Silva) nunca lhe deu uma resposta (que é outra forma de responder) e atribuiu depois o mesmo tipo de pensão a dois antigos agentes da polícia política (PIDE).¹⁸ No seu romance *Os Memoráveis*, dedicado precisamente à memória da revolução, Lídia Jorge trata o tema com grande ironia, indicando um motivo para essa diferença de procedimento:

“O conselheiro disse entre dentes. Sussurro. É que os primeiros defenderam o Império, enquanto aquele rapaz desfez o Império. Só que este argumento existe mas não deve constar por aí. Depois em voz bem audível, pois havia um cortejo à espera, tinha dito.” (Jorge, 2014, p. 254).

Este excerto introduz outro tema sobre o qual ainda não existe na sociedade um consenso isento de polémicas: o antigo império colonial a que a revolução pôs fim¹⁹ e o discurso sobre a história do império, glorioso para uns, condenável para outros. A divisão política que acompanha essa fratura social é facilmente identificável grosso modo entre a direita, os primeiros, e a esquerda, os segundos, ainda que haja seguramente exceções nos dois campos políticos.

A mais recente polémica sobre a memória da revolução incide na data do fim do processo revolucionário, o 25 de novembro de 1975, que alguns

¹⁸ Salgueiro Maia veio a receber postumamente a referida pensão, atribuída à viúva, por um primeiro-ministro socialista, António Guterres.

¹⁹ Na sequência das guerras de independência travadas em Angola, Moçambique e Guiné.

setores da direita querem elevar à mesma importância histórica que o 25 de Abril de 1974. Este ano, pela primeira vez, a data foi comemorada oficialmente pelo Presidente da Câmara Municipal de Lisboa, Carlos Moedas (PSD).

Conclusão

Em jeito de conclusão gostaria de salientar que a transição democrática do país, apresentada por uns como incompleta, pois o 25 de novembro e todo o contexto internacional de guerra fria vieram impedir que o processo chegasse ao termo que desejavam, apresentada por outros como momento de caos e confusão em que vingaram as pulsões de vingança e a inconsciência generalizada de políticos e população que levaram as reservas de ouro do país e o colocaram numa posição económica lamentável, é vista, apesar destas diferenças extremadas de opinião, por 85% dos portugueses como motivo de orgulho, ou seja, parece que uma percentagem importante da população portuguesa encontrou um chão comum na forma de ver esse acontecimento maior da história nacional.²⁰ Gostaria ainda de salientar que os programas comemorativos do cinquentenário permitiram a discussão alargada do tema e vieram lembrar a quem nasceu depois que aquilo que hoje se toma por adquirido – igualdade de oportunidades (pelo menos legal) sem discriminação de género, classe ou etnia, liberdade para exprimir a sua opinião e militar pelas causas que lhe são caras, acesso generalizado à saúde e à educação, melhoria substancial do nível de vida – é relativamente recente. Sobretudo tornou-se claro que só no último meio século foram tomadas em consideração a dignidade e o futuro de todos os cidadãos e cidadãs. Por outro lado, esse período conturbado foi uma exceção na história recente do país, em que muitos se abstêm de lutar por desígnios comuns a todo o povo, pois foi um momento de esperança coletiva, de ação frenética, embora talvez nem sempre bem coordenada, em que se tentou “inventar a existência segundo a fantasia de superar a distância que vai do fundo da caverna ao sol” e em que “H[ouve] vontade de escancrar as portas do impossível”.²¹

20 Inquérito encomendado pelo jornal Expresso e pelo canal de televisão SIC, realizado por uma equipa do ICS/ISCTE, em parceria com a comissão comemorativa dos 50 anos da revolução e publicado nesse jornal a 18.04.2024.

21 Voz off de Bom Povo Português.

Bibliografia

- Almeida, A. N. (2011). *História da Vida Privada em Portugal: Os Nossos Dias*. Maia: Círculo de Leitores.
- Andresen, S. M. B. (2015). “25 de Abril”, *Obra Poética*. Porto: Assírio e Alvim. (*O Nome das Coisas*, 1997).
- Bessa-Luís, A. (2007). *As Chamas e as Almas. Crónica do Cuzado Osb.* Lisboa: Guimarães Editora (1ª ed. 1976).
- Freeman, M. (2010). “Telling Stories: Memory and Narrative”, In Susannah Radstone & Bill Schwarz (eds.), *Memory: Histories, Theories, Debates*. Fordham University Press. pp. 263-280.
- Halbwachs, M. (1925). *Les Cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Félix Alcan.
- Jorge, L. (1995). *O Dia dos Prodigios*. Lisboa: Publicações Dom Quixote (1ª ed. 1980).
- Jorge, L. (2014). *Os Memoráveis*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Pires, J. C. (1987). *Alexandra Alpha*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Medeiros, I. (2006). *Cartas a Uma Ditadura*. Documentário. Produção Sérgio Tréfaut.
- Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil.
- Ruivo, F. B. (2024). “Entre a revolução e a ‘normalização’: A cabeça de Salazar”, *Cadernos do Arquivo Municipal*, 2ª série, nº 21, pp. 1-19.
- Simões, R. (1981). *Bom Povo Português*. Documentário. Produção VirVer.
- “Sondagem Expresso/SIC : 25 de Abril é o dia mais importante da história de Portugal /e resiste à polarização”, Expresso, 18.04.2024. <https://expresso.pt/50-anos-25-de-abril/2024-04-18-sondagem-expresso-sic-25-abril-e-o-dia-mais-importante-da-historia-de-portugal--e-resiste-a-polarizacao--88d0cd0b>
- [https://gulbenkian.pt/biblioteca-arte/read-watch-listen/a-poiesia-esta-na-rua/](https://gulbenkian.pt/biblioteca-arte/read-watch-listen/a-poesia-esta-na-rua/)
- <https://purl.pt/19841/1/1970/1970.html>
- <https://leitor.expresso.pt/semanario/semanario2671/html/primeiro-caderno/a-abrir/opiniao/a-voz-do-povo-1 04.01.2024>

Entrevista

Entrevista com Carlos Barahona Possolo

Conduzida por Octavio Páez Granados

CECH – Universidade de Coimbra
• octavio.paez.granados@gmail.com

DOI

<https://doi.org/10.34913/journals/lingua-lugar.2024.e1910>



imagem 1
Carlos Barahona Possolo.

218

Carlos Barahona Possolo é licenciado em pintura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (instituição na qual também foi professor), frequentando, ainda, o curso de arquitetura na Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa. Em 2008, pintou o retrato oficial do então presidente de Portugal, Aníbal Cavaco Silva, exposto desde 2016 na coleção permanente da Galeria dos Presidentes do Museu da Presidência da República Portuguesa. Foi colaborador nos CTT – Correios de Portugal, produzindo imagens originais para a emissão de selos, e participou nos nove primeiros números da edição portuguesa da revista *National Geographic*.

A sua extensa produção pictórica, caracterizada por um cuidadoso domínio técnico e pela erudição no tratamento das temáticas desenvolvidas, encontra-se espalhada por diversas coleções privadas localizadas na Argentina, na Espanha, nos Estados Unidos, na França, na Itália, nos Países Baixos, em Portugal, no Reino Unido e na Suíça, destacando, por exemplo, a sua presença na coleção do príncipe Jonathan Doria Pamphilj-Landi, uma das coleções de arte privada mais importantes da Itália.

É igualmente possível encontrar obras de Barahona Possolo em diversas coleções públicas: no *Istituto per le Opere di Religione – IOR*, na Cidade do Vaticano; na Casa Branca, nos Estados Unidos; no Museu Português das Comunicações, no Museu de Setúbal e na União das Cidades Capitais de Língua Portuguesa – UCCLA, em Portugal.

* * *

LL: Julgo que um dos elementos mais marcantes do seu figurativismo é o barroquismo (no *lato sensu* do termo) que caracteriza uma boa parte da sua obra. Como situa a sua relação com esta estética tão marcante no nosso contexto cultural?

CBP: Como reação ao neoplatonismo renascentista, o Barroco é, creio eu, uma astuta operação de captação de público através da exploração do efeito sensorial da Arte. Desde aí, a sedução através da exacerbação das emoções está sempre presente no nosso quotidiano. Se muitos lhe chamam uma forma de manipulação, eu vejo o barroquismo apenas como uma ferramenta para fazer passar uma mensagem, especialmente adequado às artes plásticas. Sem esquecer os limites do respeito pelo Ser Humano, a exploração das sensações não pode ser esquecida nem desprezada, por fazer um contraponto subjetivo ao domínio do Racional.

LL: O seu (neo)barroquismo é uma escolha premeditada ou trata-se do resultado de um processo técnico e estilístico que foi surgindo ao longo do seu percurso criativo?

CBP: Além da perfeita adequação da estética barroca ao universo do drama emocional (não me assusta o rótulo de “Drama Queen”, se alguém o aplicar), nas artes visuais revela-se um método infalível para estabelecer uma ligação instantânea ao observador: a visão é imediata, o efeito é indelével – “you cannot unsee what you have seen”. Isto cria uma grande intimidade entre autor e público: ao provocar uma reação emocional, aproxima as formas de sentir dos dois intervenientes. Talvez por isso muitas pessoas, nas minhas exposições, me venham contar questões emocionais íntimas das suas vidas. É uma forma de comunicação muito poderosa. Ao longo do meu percurso, essa “técnica” foi intermitente, mas sim, pode-se dizer que está quase sempre presente, algumas vezes em óbvio domínio da imagem. Creio que por ter sido sempre muito impactado pelo barroquismo na arte que vi, percebi que era algo muito querido ao meu temperamento, e que eu deveria perseguir e explorar.

LL: Movimento, teatralidade, sinestesia, alegorias, símbolos, planos representacionais paralelos, perspetivismo, tratamento da luz e das cores... são vários os aspetos barroquizantes inerentes ao seu trabalho que podem ser salientados. Por exemplo, uma parte da sua produção pictórica consiste na representação de elementos arquitetónicos, ruínas e paisagens variadas. A exploração deste tipo de imagens funciona em qualidade de teatralização de atmosferas emocionais?

CBP: É exatamente isso: a teatralização dos temas, como se fosse um laboratório de emoções. As alegorias recuperam referentes da nossa cultura e os símbolos ajudam na conciliação de paradoxos profundos que, no discurso da Razão, seriam insolúveis e dilacerantes. Acredito que os dramas das nossas vidas se centram em paradoxos: inofensivos ou aterradores, eles castigam a nossa lógica, que não resiste a tentar resolvê-los. Ora isso é impossível por definição. O palco da imagem, com todas as incríveis liberdades que a Arte permite, é um espaço de ensaio, de vertigem e risco, sem ser verdadeiramente fatal, porque é mediatisado. Como uma experiência extra-corporal, convida à contemplação de si mesmo dum modo seguro: é um tempo meditativo, em que os jogos de ilusão podem revelar as facetas ocultas da realidade.

LL: Ruínas, vanitas, paisagens longínquas, melancolia, desencantamento, o efémero, o além: conceitos e elementos muito explorados

pela sensibilidade barroca e por Carlos Barahona Possolo. De onde vem o seu interesse e atração por este tipo de elementos e temáticas?

CBP: Talvez fosse mais profícuo fazer essa pergunta a um psicanalista, mas posso referir um fascínio inato (será assim?) pela finitude, pela decadência e a Morte. É como uma vertigem na atração do abismo. Possivelmente o maior paradoxo de todos, “para que vivemos, se todos vamos morrer?...”, o caminho nesse fio da navalha, onde tudo é posto em causa, onde a nossa essência se parece manifestar, é fascinante; é mais forte que nós. Não sei se o “culto” da ruína, do cadáver pretende subliminarmente atingir a ressurreição, a superação desse drama aterrador. A meditação sobre a Morte é um clássico mais que estafado, mas que não envelhece. Mesmo as formas de fuga negacionista, que a contemporaneidade oferece a cada esquina, a cada anúncio, a cada desafio hedonístico, parecem criar um contrapeso cada vez maior: a ausência pode apenas fazer crescer um problema, que se torna mais agudo pela falta de forma. Não pensar nas coisas retira-lhes a forma e, então, elas podem tomar as formas monstruosas que bem entenderem.

LL: Será que podemos entendê-lo como pintor-arquiteto-cenarista que propõe um género de “imagens em movimento”?

CBP: Não me posso chamar de arquiteto senão num universo de fantasia. Mas é disso que estamos a falar, sim. Pode ser um ato muito infantil, construir uma narrativa a partir das peças figurativas; recriar lendas e inventar outras histórias, baseadas numa linguagem de realismo verosímil. Essa verosimilhança referida à realidade material em que existimos é fundamental para o estabelecimento da conexão: é a linguagem matricial, onde todos os seres humanos se relacionam, porque temos um corpo e vivemos num mundo tangível.

LL: Centrando-nos agora numa das principais linhas temáticas que desenvolve, o erotismo, penso na série intitulada *All you can eat* (o conjunto de obras que representam sete sabores diferentes) e no grupo denominado *Behind the green door* (cinco quadros homoeróticos inspirados nos cinco elementos da natureza). Em ambos os conjuntos, podemos observar uma clara encenação – representação – teatralização de práticas corporais associadas a subjetividades sexo-afetivas concretas. Pode explicar-nos a maneira como, enquanto criador de cenários possíveis, dimensiona e significa, a partir de uma escolha plástica e representacional concreta, as práticas e subjetividades evocadas?

CBP: Boa pergunta. Seja qual for a construção conceptual da “coisa”, creio que o mais importante é a fonte bruta, subconsciente e direta da intenção de realizar essas pinturas. Voltamos à ideia de encenação laboratorial: confesso que, nestas séries, eu estou mais a desafiar-me a mim mesmo que a desafiar o público. O público é chamado a assistir, assistir em ambos os sentidos: observar e ajudar. Por falta de convicção própria no que respeita a muitas ideias neste campo, eu recorro à encenação como teste, como pergunta. E a resposta do público é útil, até terapêutica. Como todos sabemos, a nossa cultura judaico-cristã impõe a tudo o que se relaciona com a Libido uma carga terrivelmente negativa. Parece-me normal que a maioria das pessoas precise de terapia nesse âmbito. Essas pinturas são uma terapia, especialmente porque me parece que tenho uma tendência “voyeurística” que revela uma problemática complicada: como não sei “desarmadilhar” essa carga de culpa, eu tenho tendência a subtrair-me à ação, passando a observador atento. Ora essa posição é ela mesma a morte da prática sexual, que exige uma presença total, uma entrega completa. Neste turbilhão de dúvidas (que para muitas pessoas, que vivem tudo isto com completa naturalidade, é um absurdo quase patológico), eu identifico paradoxos existenciais, como seja a questão da definição do limite entre o material e o espiritual. Agora eu já entendi que não há um limite, uma fronteira desenhada, mas um contínuo: é essencial evitar um maniqueísmo tradicional, que apenas nos leva a fascismos e sofrimentos prolongados.

LL: Continuando com este aspecto da encenação, é interessante observar o diálogo surgido entre a obra e o espaço a partir da exposição do conjunto *Behind the green door*. Os cinco quadros que ilustram práticas homoeróticas, ditas fetichistas, foram expostos num antigo wc público lisboeta. O espaço, no contexto de um percurso histórico altamente repressivo com as formas de masculinidade não heteronormativas, é convocado como lugar de encontro homossexual. O espaço re-significa as obras e as obras re-significam o espaço?

CBP: Aqui estamos num percurso que parte duma problemática psicanalítica e se torna socialmente empenhado. Se, no início, as cinco figurações são um jogo de marionetas que procura um sentido mais amplo que a simples satisfação dos sentidos (como se isso não fosse em si suficiente, que é; trata-se dum preconceito meu), quando o meu grande amigo Pedro Simanita Morais (do departamento de cultura da Junta de Freguesia de Santo António em Lisboa) me diz: “tenho o local ideal para a tua exposição: vai ser uma instalação”, tudo se expande. Isto revela como as artes plásticas têm o potencial de crescer e se desdobrar,

alastrar, unir e relevar mais além. As combinações disparam e a quantidade de contactos faz crescer exponencialmente as significações. Sem querer explicar o mistério do casamento entre a Intenção e o Acaso que, aparentemente, contrários, são apenas cúmplices que animam a nossa existência, estas pinturas transcendem o seu território inicial e ganharam mais sentido. O local da instalação passou a fazer parte das pinturas, tudo se funde num acontecimento de forte significação, o que confere à ocasião um poder muito maior, que se julga irrepetível, já que a dispersão das pinturas no final do tempo de exposição desfaz o mistério que as fez serem mais que a soma de cinco pinturas ligadas por um tema.

LL: *Behind the green door* torna-se então forma de ocupação, memória de um coletivo masculino historicamente perseguido, espaço de re-criação, forma de ocupação, posicionamento político e laboratório dos sentidos?

CBP: Sim, o posicionamento político é inevitável a partir do momento que se pretendem trabalhar as verdades incómodas. Incómodas porque, durante o fascismo, elas punham em risco a própria vida daqueles que ousavam ceder aos seus impulsos naturais e desafiar as regras de comportamento impostas. Creio que é muito importante fazer estas “recapitulações” de como somos humanos, apesar de todos os esforços da “civilização” no sentido de nos desumanizar em face de preconceitos que servem, no fundo, grupos de poder e interesse. A Civilização tem, pelo menos, esses dois gumes: a domesticação da “fera animal” é necessária para permitir uma sociedade pacífica e justa; porém, quando esse pacote de regras se torna, ele mesmo, numa fera, provoca a desumanização e apenas exerce violência, passando a ser a antítese daquilo que pretendia ser. Mais uma vez, falamos de paradoxos: a corrente, que limita impreterivelmente o movimento, ou o cinto, que permite o ajuste e a folga necessária à vida? (veja-se a famosa janela do Convento de Cristo em Tomar).

LL: Considero que, aquando da observação atenta das suas obras eróticas, uma primeira impressão é a de que muitas outras coisas, do ponto de vista sensorial e para além do meramente visual, estão a acontecer. Eis a sinestesia tão cara à estética barroca. É Carlos Barahona Possolo atento aos efeitos sinestésicos das suas criações?

CBP: O processo em questão é mais caótico... Não lhes sei explicar aquilo que é intencionalmente programado, aquilo que o tal acaso traz obrigatoriamente e aquilo que é adicionado por cada pessoa que observa.

A minha ação é muito menos inteligente do que pode parecer: não sobrestimar a criatividade do autor nem subestimar a magia inerente às representações.

LL: Ao observar as obras que conformam o grupo de *All you can eat*, é inevitável não sentir odores e sabores e, no conjunto de *Behind the green door*, sentir texturas ou relembrar/imaginar sensações físicas concretas, por exemplo. Quem olha para a arte erótica de Carlos Barahona Possolo é assim simultaneamente estimulado mediante múltiplas vias sensórias. Poderia explicar-nos como formula o seu processo de conceptualização, traduzida logo na sua *práxis*, para assim atingir um efeito erótico e estético sinestésico?

CBP: Não será por acaso que se fala em fantasias, fantasmas, no sentido em que existem em si mesmas. Tantos milhões de anos de erotismo e sexualidade humanos destilararam entidades vivas, vivas no imaginário de todos e cada um. A forma pode variar, mas a essência é universal. Nesta era de comunicação visual global e imediata, essas fantasias foram comparadas, confrontadas e redefinidas: creio que se chegou a um novo léxico de formas eróticas que tem enorme abrangência. O mundo tende para uma entronização de algumas formas prototípicas extensamente partilhadas e disponíveis “online”. É fácil aceder a essas representações com apenas um clique. Comecei por aí. Logo depois, percebi que teria de produzir as minhas próprias imagens, que não poderia usar aquelas por perigo de lesar direitos de autor. Isso foi muito bom, porque ganhou um cunho “doméstico”, atualizou esses fantasmas de uma forma muito pessoal e, por isso, real. Então, posso dizer que o processo se vai construindo a ele mesmo, na medida daquilo que é acessível e possível. Essa verosimilhança só ajuda no objetivo de conseguir uma figuração impactante.

LL: Estímulo do corpo e dos sentidos numa conjunção que, na sua obra carregada de sensualidade e sexualidade, parece sugerir uma dimensão espiritual. Esta apreciação é concordante com a sua intencionalidade?

CBP: É totalmente concordante e legítima! Voltamos, por isso, ao tema do limite entre materialidade e espiritualidade. Neste ponto do caminho, eu acredito que espírito e matéria são duas faces da mesma moeda, totalmente concorrentes e indissociáveis. Eu creio que a matéria tem a tendência intrínseca para se complexificar, recombinar e associar, dando origem à vida. Essa essência já está na matéria, o nosso cérebro é uma consequência inevitável da matéria e da sua estrutura imanente, que

224

se cruza com o Tempo. Torna-se fundamental redefinir uma metafísica, livre de maniqueísmos redutores. O grande triunfo seria aumentar a consciência. Enquanto há vida, há esperança.

LL: Considera o erotismo, o sexo, a experimentação corporal, “formas de misticismo” em prática?

CBP: Sim. Sim. Sim. Sim. Sim. Sim. Sim... Sim!

LL: Retratos: reconhecer um rosto ou projetar uma pessoalidade? Qual diria que é função de um retrato?

CBP: Acima de tudo, é testemunhar uma existência individual. Se pensarmos que a individuação é a maldição da existência, o retrato é a redenção dessa queda na restrição, no fragmento, no ínfimo, no irrelevante. Algo é reconhecido como relevante; essa existência única e irrepetível (por mais reencarnações que se sucedam) é gloriosa na sua irreprodutível originalidade. É a superação de mais um paradoxo: no meio da multidão, de repente, paramos em frente de alguém e, no apocalíptico devir, a identidade única de um ser funciona como resgate de toda a Humanidade. Acho que é um ato sagrado.

LL: Enquanto retratista, quais julga que são os principais desafios na hora de retratar uma pessoa, ou melhor, na hora de tentar capturar a psicologia do retratado?

CBP: Será o de identificar e veicular aquilo que, na aparência corporal, revela o inconfundível que apenas pertence àquela pessoa. Claro que isto coloca grandes questões acerca do modo como as essências se parecem manifestar nas formas físicas, o que tem de se abordar com muito cuidado, para que não caiamos em preconceitos violentos.

LL: Muitas das figuras retratadas são homens. Homens nus. Como entende a masculinidade?

CBP: Eu entendo que a Vida tenha exigido a diferenciação sexual para conseguir uma viabilidade genética que permitisse a existência de organismos muito complexos. Teve que haver essa divisão biológica dos sexos para que pudéssemos chegar onde estamos. Masculinidade é uma palavra que pode adquirir tantos significados, conforme as variáveis socio-culturais em que estamos, que se torna algo de diabolicamente fugidio. Talvez possamos falar em estereótipos de masculinidade definidos

pela nossa cultura, estereótipos que são constantemente denunciados como artificiais, já que apenas servem para análises estatísticas. É um fator que se desmaterializa à escala do indivíduo, que apresenta sempre uma versão única e pessoal. Masculinidade, pensando que é um código de aparências e comportamentos que o homem deve cumprir para ser identificado como tal, existirá como forma absoluta? Muitas pessoas gostariam que isso fosse verdade, apenas porque o medo de não serem conformes à norma as obriga a reagirem com autoritarismo e submeterem os restantes à sua tirania. Acho que a definição de masculinidade não coincide com a definição de homem. Pode mesmo ser-lhe completamente alheia: vejam-se tantos resultados trágicos que o quotidiano nos mostra.

LL: Gostaria agora de falar de uma faceta menos conhecida de Carlos Barahona Possolo, a sua faceta de escritor. Falemos então sobre *As lágrimas de Bibi Zanussi e outros contos* (Lisboa: Editora Bico de Pena, 2006). Este conjunto narrativo foi publicado sob o nome de Pedro Gorski, que, segundo consta na contracapa desdobrável do livro, é o pseudónimo de Bebé Mascarenhas de Menezes “artista plástico, modelo e acompanhante; o último de 15 irmãos, o acólito favorito do pároco da sua freguesia, educado pelo padrinho no Canadá, e que retornou a Portugal aos 22 anos”. Fernando Pessoa afirmava que uma obra pseudónima é do autor na sua pessoa, salvo no nome que assina; enquanto a obra heterónima é do autor fora da sua pessoa, tratando-se então de uma individualidade completa fabricada por ele. É Bebé Mascarenhas de Menezes um pseudónimo ou um heterónimo de Carlos Barahona Possolo?

CBP: Devolvo a pergunta: em que categoria acha que me enquadro se lhe disser que Pedro é o meu segundo nome próprio e Gorski é o nome de solteira da minha bisavó polaca, nascida na Cujávia-Pomerânia? Segundo o meu teste de ADN, tenho 5,6% de genética eslava... o Bebé é uma invenção: o resto do perfil é totalmente imaginado. Mas como toda a invenção parte de algo existente, não sei de que lado do espelho fica cada uma dessas personagens.

LL: Podemos ligar esta questão dos pseudónimos/heterónimos com outra característica do ethos barroco: o gosto pelos travestimentos, as metamorfoses e os jogos de identidade. Aliás, estes elementos são explorados (a vários níveis) em vários dos contos que formam o conjunto. Para além do anterior, considero que é possível detetar outros elementos barroquizantes que caracterizam a escrita de Bebé

Mascarenhas de Menezes. Por exemplo, trata-se de contos muito “visuais”, ricos em descrições pormenorizadas dos cenários e espaços físicos variados. Podemos falar de uma vinculação direta com o tipo de retóricas visuais desenvolvidas pelo pintor Barahona Possolo?

CBP: Podemos. Acho que se aproximarmos as duas produções se percebe que se originam na mesma pessoa. Acima de tudo, há uma coerência temporal: são duas expressões simultâneas da mesma pessoa. Mas o tempo modifica-nos. Não sei o que escreveria agora. Mas não sinto o impulso de o fazer.

LL: Será que Bebé Mascarenhas de Menezes “pinta” quadros narrativos de saturação barroca? (penso, por exemplo, nos contos “As lágrimas de Bibi Zanussi”, na “Crónica de Simão Solis”, no “Colar de pérolas”, na “História do pintor”, no “Êxtase de São Paulo”).

CBP: Tenho de concordar que essas narrativas são muito visuais, têm uma atenção muito grande à imagem, quase obsessiva. A verdade é que fui muito criticado pelo estilo excessivamente barroco e gongórico. Muitas pessoas acham que tenho mau gosto; e estão no seu pleno direito.

LL: Em alguns dos contos, é possível observar momentos narrativos sugeridos em qualidade de composições plásticas: o auto-de-fé onde Simão Solis é assassinado (“A crónica de Simão Solis”) e o apoteótico delírio do padre Nuno (“O êxtase de São Paulo”), por exemplo. Enquanto pintor, como lê e interpreta estes “quadros narrados” cheios de barroquismo?

CPB: Acho que fui freira numa vida passada, e que desperdicei a minha existência entre doces de ovos, talha dourada e roupa triste. E devo ter apanhado com uma pedra da abóbada nos cornos na manhã do dia 1 de Novembro de 1755. Morri virgem e santa. Por estrear. Devo ter pertencido à mesma ordem religiosa a que o Fabián Cháirez pertencia. Carmelitas descalças. Tudo culpa da Santa Teresa.

LL: A pertinência de “As lágrimas de Bibi Zanussi” e outros contos dentro da narrativa curta gay em Portugal é notável, dado que são explorados vários géneros narrativos: ficção histórica, sátira social, assunto amoroso, género erótico, género fantástico... ou, inclusive, uma mistura de géneros. No referente ao género fantástico de temática gay (tanto quanto sei, raramente cultivado em Portugal), podemos destacar os contos “Ao vapor” e “O porteiro matulão”, com cenas de

sexo homossexual explícito; “A História do Pintor”, mais na linha do homoerotismo contido e subtil; e as enigmáticas histórias de “O Intruso e a Terra Negra”. Falamos assim de cinco dos nove contos que formam a coleção. Pode falar-nos deste marcado interesse de Bebé Mascarenhas de Menezes pelo género fantástico?

CBP: É uma tendência infantil, de realçar as cores e acentuar os contornos; é uma busca de magia para quebrar a aparente opacidade do quotidiano. Acredito que muitas pessoas não se revejam nessa busca de sentidos paralelos e dimensões fantásticas. Esse livro pode ser psicanalisável. Até tremo de pensar que alguém o faça. Mas o medo apenas traz desgraça, não é?

LL: Já evoquei várias vezes a questão dos espaços na obra de Carlos Barahona Possolo, um elemento que, desde uma perspetiva marcadamente masculina, também é muito trabalhado por Bebé Mascarenhas de Menezes, o qual também assinou desenhos pornográficos de temática gay. Cito, por exemplo, a sauna na história de “Ao vapor”, o ginásio do “Porteiro matulão”, o mosteiro onde se desenvolve a história de amor de frei Pedro e Simão Solis; ou o ambiente de luxo empresarial no “Intruso”. Pode comentar a contínua apresentação/representação/exploração de espaços masculinos de homossocialização nas narrativas de Mascarenhas de Menezes?

CBP: Pode ser que essas histórias sejam mais um palco, mais uma encenação laboratorial de pesquisa de identidade. É tentador pensar que, se alimentarmos a nossa fantasia, vamos poder aprender algo com os frutos que produz. Ensaio e experimentação, na forma de ficção; é o que me ocorre em face desta pergunta. Acredito que, quando desenvolvemos a nossa imaginação, conseguimos crescer com o processo criativo. Se os ingredientes fornecidos forem pertinentes, estamos sempre a aprender, a completar e a relativizar a nossa identidade.

LL: Outro aspecto que chama a atenção nesta recolha de contos, é a figuração de vários tipos de perfis masculinos não heterossexuais. Temos a hipervirilidade caricatural de Hélder Durão (o “Porteiro Matulão”) num extremo, e a figura de Bibi Zanussi, no limiar da identidade trans, no outro extremo. No meio destes dois extremos, deparamo-nos com muitos tipos de perfis masculinos dissidentes. Poderia comentar este aspeto?

É um desafio experimental lançar as personagens, sejam compostas a partir de dados da realidade (vivida por mim ou por pessoas próximas),

228

ou a partir de “lugares-comuns” que a vida nos oferece pré-digeridos, ou mesmo de fantasias absurdas totalmente improváveis. É muito interessante ver onde elas nos levam, como crescem, que nuances adquirem, como acabam por contradizer os próprios princípios que as criaram. Pode ser que esses “voyages autour de moi-même” sejam apenas as fantasias de um cão acorrentado à sua casota, que imagina como a vida seria diferente se... Nessa diversidade há, também, um esforço de aceitação da natureza humana tal como ela é. Fico sempre com a sensação de que por mais diferentes e inconciliáveis que essas personagens possam ser, elas convergem num lugar comum a todos nós; somos muito mais iguais uns aos outros que aquilo que o teatro da vida nos obriga a representar.

**Fora do
lugar**

Ícaro I e II

Barahona Possollo

<https://barahonapossollo.com>

DOI

<https://doi.org/10.34913/journals/lingua-lugar.2024.e1911>

Ícaro I e Ícaro II, Barahona Possollo
óleo sobre tela, 110 x 110cm, 2024

Neste díptico, pretende-se representar a lenda moralizadora de Ícaro. Suspeitos de terem revelado o segredo do Labirinto a Teseu, Ícaro e Dédalo são encarcerados. Dédalo constrói os aparelhos que lhes permitirão a fuga, deixando um aviso muito claro ao seu filho: nem poderia voar rente ao mar, nem demasiado próximo do sol. Entendo esta fábula como uma imagem pedagógica: é essencial seguir a "Via do Meio", não ser destruído pelo elemento Água, nem pelo elemento Fogo (veja-se a Estrela de Salomão). A Hubris de Ícaro causa a sua morte. Inspirei-me num fóssil famoso de Archaeopteryx, que parece um instantâneo capturado na queda da ave primitiva (seguramente em água), guardado por milhões de anos no sedimento.





Notas biográficas

André Masseno

Doutor em Literatura em Língua Portuguesa pela Universidade de Zurique. Professor de português na Universidade de St. Gallen. Mestre e especialista em Literatura Brasileira pela UERJ (Universidade do Estado do Rio de Janeiro). Organizador das publicações *Antropofagias! Um livro manifesto* (2021, com Pauline Bachmann et al.), *Bioescritas/Biopoéticas: pensamentos em trânsito* (2018, com Daniele Ribeiro Fortuna e Marcelo dos Santos), *Bioescritas/Biopoéticas: corpo, memória, arquivos* (2017, com Ana Chiara et al.), *Filosofia e cultura brasileira* (2012) e *Para ouvir uma canção: ciclo de conferências sobre a canção popular brasileira* (2011, com Tiago Barros). Em 2022, publicou o livro *A trama tropical: capítulos da (contra)cultura brasileira*. Atualmente desenvolve uma pesquisa de pós-doutoramento na Universidade de Zurique.

Alexander Altevoigt

Formação universitária em Estudos Românicos (Francês, Português e Espanhol) em Mainz, Montpellier, Göttingen e Lisboa. Atualmente é doutorando em Estudos Literários Ibero-Românicos na Universidade de Göttingen (Alemanha) e trabalha sobre literatura queer, estudos de género, literaturas africanas de língua portuguesa e literatura e cultura medievais. Tem publicações sobre alteridades nas cantigas de escárnio e maldizer, sobre literatura são-tomense assim como sobre narrativa portuguesa no século XX. Em 2024, editou o livro *Ruturas históricas e reações literárias* que oferece um panorama de ruturas históricas nos países e nas culturas de língua portuguesa e manifestações literárias e artísticas que processam estes momentos.

António Fernando Cascais

Docente universitário de 1990 a 2024 e investigador do ICNOVA – Instituto de Comunicação da NOVA, integra a direção da Associação Cultural Janela Indiscreta, que organiza o Festival de Cinema Queer Lisboa. Publicou *Estar além: A persona queer de António Variações* (Edições 70, 2025), *Masculinidades debaixo de fogo: Homossocialidade e homossexualidade na guerra colonial* (Documenta, 2025), *Mediações da Ciência. Da Compreensão Pública da Ciência à Mediação dos Saberes – Um Reader* (Livros ICNOVA), organizou os livros *Dissidências e resistências homossexuais no século XX português* (Letra Livre, 2024), *Olhares sobre a Cultura Visual da Medicina em Portugal* (Unyleya, 2014), *Indisciplinar a teoria* (Fenda, 2004), *A SIDA por um fio* (Vega, 1997), e, em colaboração, *O vírus-cinema: cinema queer e VIH/sida* (Festival Queer Lisboa, 2018), *Cinema e Cultura Queer. Queer Lisboa – Festival Internacional de Cinema Queer* (Lisboa, 2014), *Hospital Miguel Bombarda 1968 - Fotografias de José Fontes* (Documenta, 2016), *Lei, Segurança, Disciplina. Trinta anos depois de Vigiar e punir de Michel Foucault* (CFCUL, 2009). Tem cerca de duas centenas de artigos e capítulos de livros nas áreas da Mediação dos Saberes, da Bioética, da História da Psiquiatria, da Cultura Visual da Medicina, dos estudos foucauldianos e dos estudos Queer e de Género.

Carla Francisco

Carla Francisco é professora de história da arte na Université du Québec à Montréal (UQAM). Seus trabalhos de pesquisa focalizam a representação da personagem negra na literatura e nas artes em contexto escravista, assim como a litografia e a cultura visual dos mundos atlânticos durante o século XIX. Atualmente ela está preparando o manuscrito de um livro sobre a figura do escravo de ganho na imagética urbana brasileira do século XIX.

Carlos Barahona Possollo

Nascido em Lisboa em 1967, licenciou-se em Pintura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, onde veio a ser assistente. Antes, tinha sido aluno de Lima de Freitas num curso breve no IADE, influência que assume, e frequentado Arquitetura entre 1986 e 1989. Depois de várias exposições coletivas, apresentou o seu trabalho, individualmente, pela primeira vez, em 1992, com a exposição «Regresso à Iconografia», na Casa de Bocage, em Setúbal; seguiram-se muitas outras. A convite dos CTT, produziu inúmeras obras para diversas emissões de selos comemorativos; a título de exemplo: 500 Anos da Descoberta do Caminho Marítimo para a Índia (1996), 300 Anos da Morte do Padre António Vieira (1997), Embaixada de D. Manuel I ao Papa Leão X (2014), 500 Anos do Correio (2016). Colaborou nas primeiras edições portuguesas do National Geographic Magazine. A sua obra está representada nas coleções do Museu de Setúbal, Museu do Banco de Portugal, Museu das Comunicações, Casa Branca (Washington), Istituto per le Opere di Religione (Vaticano).

Elsa Peralta

Elsa Peralta é doutorada em Antropologia e Investigadora Principal no Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CEComp-FLULisboa). A sua investigação situa-se na intersecção entre a antropologia, a história, os estudos de memória e os estudos culturais e centra-se nas culturas, memórias e identidades pós-coloniais. No CEComp, coordena o Grupo de Investigação CITCOM: Cidadania, Cultura e Memória, bem como a “Linha de Investigação Legados do Império e do Colonialismo em Perspetiva Comparada”. No presente momento é também investigadora principal de dois projetos financiados pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT): “Constelações da Memória: um estudo multidirecional das migrações e da memória pós-colonial” e “ARCA: Arquivo Digital da História e Memória das Migrações de Retorno das Colónias Africanas”. Entre as suas publicações mais recentes destacam-se *The Retornados from Portuguese Colonies in Africa: Narrative, Memory, and History* (Routledge, 2022) e, em coedição com Nuno Domingos, *Legacies of the Portuguese Colonial Empire: Nationalism, Popular Culture and Citizenship* (Bloomsbury, 2023). Atualmente, prepara o livro *The Postcolonial Museumscape of Lisbon: Histories, Memory Politics, and Contested Pasts* (Palgrave MacMillan, aceite para publicação) e, com Christoph Kalter e Jonas Prinzel, o volume *Empire and the City. Migrations and Memories in the Lusophone World* (Routledge, aceite para publicação). Para além de livros da sua autoria e volumes editados, bem como de vários artigos

e capítulos académicos, foi curadora da exposição *Retorno: Traços de Memória* (2015), produzida pela EGEAC/Câmara Municipal de Lisboa.

Fernando Curopos

Fernando Curopos é professor catedrático em estudos lusófonos na Universidade Sorbonne Nouvelle. É autor de *António Nobre ou la crise du genre; L'Émergence de l'homosexualité dans la littérature portugaise (1875-1915)*; *Queer(s) périphérique(s) : représentation de l'homosexualité au Portugal (1974-2014) ; Lisbonne 1919-1939 : des Années presque Folles; Versos Fanchonos, Prosa Fressureira*. A sua pesquisa tem incidido sobre questões de género, de sexualidade e sobre temas queer na literatura portuguesa (s. XIX-XXI) e no cinema português. Tem reeditado uma série de obras licenciosas portuguesas na editora Index.

Leonardo Mendes

Leonardo Mendes é Professor Associado de Literaturas de Língua Inglesa do Departamento de Letras da Faculdade de Formação de Professores e Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Brasil. Mestre e Doutor em Letras pela Universidade do Texas, EUA. Trabalha com literaturas de língua inglesa e portuguesa, nos temas: prosa de ficção de 1870 a 1920; naturalismo literário em perspectiva transnacional; pornografia; história do livro e da leitura, tendo publicado artigos e capítulos de livro sobre esses temas.

Maria Araújo da Silva

É, desde 2006, professora associada no departamento de Estudos lusófonos da universidade da Sorbonne (Sorbonne Université). Autora de uma tese de doutoramento sobre Maria Ondina Braga, trabalha sobre literatura portuguesa contemporânea e interessa-se particularmente pela escrita de autoria feminina, questões de género, poéticas e políticas do corpo e estudos queer. Coorganizou vários colóquios internacionais e publicou diversos artigos sobre as temáticas que investiga em volumes coletivos e revistas nacionais e internacionais de estudos lusófonos. Membro integrado do CRIMIC – Sorbonne Université, codirigiu os volumes *Femmes oubliées dans les arts et les lettres au Portugal – XXI-XX siècles* (com M.-G. Besse, 2016), *Exilance au féminin dans le monde lusophone – XIX-XX siècles* (com M.-G. Besse, A. P. Coutinho e M. F. Outeirinho, 2017) e *Paris, Mário de Sá-Carneiro et les autres* (com F. Curopos, 2017). Entre outros, tem em preparação (codireção) o livro *Poétiques et politiques du corps dans les aires lusophones* (2020). Obteve, em 2009, o Prémio Literário Maria Ondina Braga, com um ensaio sobre a obra da escritora. É atualmente presidente das Éditions Hispaniques.

Nazaré Torrão

Nazaré Torrão é docente de língua, literaturas e culturas em português na Universidade de Genebra desde 1995. É diretora da Cátedra Lídia Jorge do Camões IP da mesma universidade desde 2020. Começou a sua docência

universitária como leitora de português na Universidade de Ruão (Université de Rouen Normandie), ao mesmo tempo que obteve um DEA (Diplôme d'études approfondies) na Sorbonne Université em Estudos Portugueses e Brasileiros. O doutoramento em Literaturas Comparadas foi realizado na Universidade de Genebra com uma tese sobre a representação da identidade nacional nas obras de Lídia Jorge, Mia Couto e Manuel Rui. A sua investigação centra-se nas literaturas contemporâneas de Portugal, Angola e Moçambique, contemplando em particular as questões de identidade, género e espaço. Atualmente dirige conjuntamente o projeto do Fundo Nacional Suíço (FNS) *Living in, with, and despite the authoritarian state: everyday life history under the Estado Novo in Portugal's African colonies and in Portugal, 1926-74*, no qual investiga as influências da ditadura no quotidiano expressas na literatura coeva. Fundou com outros membros da Cátedra Lídia Jorge a revista eletrónica *Língua-lugar: Literatura, História, Estudos Culturais* e tem publicado vários artigos em revistas da especialidade. É co-editora da obra *The Power of the Image in the Work of Lídia Jorge* (Peter Lang, 2023).

Octavio Páez Granados

Octavio Páez Granados foi (2018-2024) assistente no Departamento de Línguas e Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Genebra (Unidades de Português e de Espanhol) e investigador do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos (CECH) da Universidade de Coimbra. Doutor em Estudos Lusófonos e Mestre em Estudos Hispânicos (Universidade de Genebra), as suas principais linhas de pesquisa centram-se no estudo das masculinidades e das sexualidades no âmbito literário ibero-americano. Paralelamente à sua formação literária, Octavio Páez Granados é Licenciado em Música Antiga – opção cravo (ESMAE – Politécnico do Porto) e Mestre em Estudos Artísticos – Musicologia (Universidade de Coimbra). Nesta linha, os seus motivos de estudo principais são as formas poético-musicais próprias do barroco ibero-americano.

Sofia L. Borges

É curadora e investigadora dedicada à construção do discurso no âmbito das artes e da política contemporânea, através da teoria política europeia e da prática artística. O cerne da minha investigação reside na análise dos processos sociais de *violência lenta* nas estruturas sociais e nas suas representações. Licenciada em Artes Plásticas (ESAD.CR), obteve um mestrado em Ciências da Comunicação (FCSH-UNL), um MA em Photography (London Metropolitan University) e um MPhil em Cultural Studies (Goldsmiths College, University of London). Actualmente, é doutoranda em História Contemporânea na Université de Genève, com uma tese orientada pelo Professor Alexander Keesee (UNIGE) e co-orientada pela Professora Patricia Spyer (IHEID) sobre a estratégia geográfica e o poder político e violento da imagem em movimento durante a instalação das Casas do Povo pelo regime português nas ex-colónias, no âmbito do projeto do SNSF *Living in, with, and despite the authoritarian state: everyday life history under the Estado Novo in Portugal's African colonies and in Portugal, 1926-74*. Está desde 2018 ligada à Cátedra Lídia Jorge na Universidade de Genebra e, desde 2022, co-direciona o espaço de investigação independente comité em Lisboa.

240

Sónia Rita Melo

Sónia Rita Melo é licenciada em Línguas e Literaturas Modernas, ramo educacional (2001, Faculdade de Letras da Universidade do Porto). É ainda mestre em Teoria da Literatura e Literatura Portuguesa (2005, Universidade do Minho) e doutorada em Construção e Representação de Identidades Culturais (2015, Universidade de Barcelona). Professora de Francês Língua Estrangeira e Português Língua Materna, Língua Estrangeira (PLE) e Língua de Herança (PLH), concluiu em 2023 o curso de Português como Língua Pluricêntrica. Leciona, desde 2015, PLH ao serviço do Camões IP, na Suíça. Desde 2021, co-organiza as Jornadas de Formação de Professores de PLH na Suíça e é ainda co-autora de três manuais de PLE e PLH publicados pela Porto Editora.

