

Universidade Federal do Rio Grande
Instituto de Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Letras
Mestrado e Doutorado em História da Literatura

ANA CLAUDIA BORGES SARAIVA

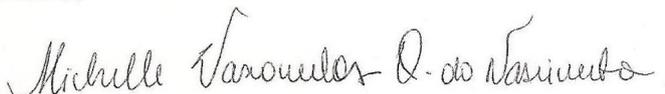
As representações do feminino e do masculino na
poesia de Mário de Sá-Carneiro: permanências e
subversões.

Rio Grande, agosto 2017.

Ana Claudia Borges Saraiva

*As representações do feminino e do masculino na poesia
de Mário de Sá-Carneiro: permanências e subversões*

Dissertação aprovada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de concentração em História da Literatura, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande. A Comissão de Avaliação esteve constituída pelos seguintes professores:



Prof.^a. Dr.^a. Michelle Vasconcelos Oliveira do Nascimento
(FURG) - (Orientadora)



Prof.^a. Dr.^a. Rita de Cássia Grecco dos Santos
(IE-FURG)



Prof.^a. Dr.^a. Aline Alves de Carvalho
(UFRJ)

AGRADECIMENTOS

Agradeço o apoio, sempre presente, da minha família, que junto comigo comemorou as vitórias e ajudou-me nos momentos difíceis desta jornada acadêmica. Sem este apoio teria sido mais complicado e mais solitário este caminho, assim, agradeço a minha mãe Maria, ao meu pai Vitor, as minhas irmãs, Fabiane e Paula, e à minha tia Vera e meu tio Luis.

Agradeço também às minhas amigas, em especial à Bia, Claudia e Danielle, por acreditarem na minha capacidade e se alegrarem com as minhas conquistas, quaisquer que sejam.

Agradeço à minha orientadora, Michelle, pela compreensão, encorajamento, conhecimento, calma e por acreditar que era possível, mesmo quando eu quase já desacreditava.

Agradeço à oportunidade dada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Rio Grande de me aprofundar e estudar um tema que me é caro, onde sempre fui bem recebida.

Agradeço às minhas cachorras Vitória, Valentina e Vida pelo carinho, pela sempre infinita paciência e amor, e por me acompanharem nos meus momentos de estudos, tantas vezes.

RESUMO

Esta dissertação se propõe a investigar as representações de gênero na produção lírica do escritor e poeta português Mário de Sá-Carneiro (1890-1916), através da análise de figuras e elementos femininos e masculinos presentes em suas poesias. Considerando a leitura e releitura da produção poética de Sá-Carneiro, fonte de pesquisa desta dissertação, procurou-se verificar as representações de gênero no conjunto da obra; nos sujeitos representados nesta poesia assim como nos elementos do imaginário social da época sobre o feminino e o masculino, aprofundando assim a reflexão sobre os pressupostos teóricos que serão utilizados na pesquisa do material selecionado, já acima especificado, aplicando os pressupostos teóricos eleitos no referido material. Assim, este trabalho busca identificar como os gêneros são percebidos pelo imaginário social da época do autor e por ele, e em que medida se pode encontrar rupturas e permanências destas representações em sua obra. Sendo um dos precursores do modernismo português, Sá-Carneiro estava inserido num contexto histórico de profundas reflexões sociais, políticas e artísticas, o que torna sua obra uma rica fonte de estudos. Para realizar esta investigação, este trabalho se apoiou na História das Mentalidades, nos Estudos de Gênero, e no conceito de Judith Butler (2013) de performatividade.

Palavras-chave: Estudos Culturais. Teoria de Gênero. Mário de Sá-Carneiro. Poesia. Modernismo.

RESUMEN

Esta tesina se propone investigar las representaciones de género en la producción poética del escritor y poeta portugués Mário de Sá-Carneiro (1890-1916), a través del análisis de imágenes y elementos femeninos y masculinos presentes en sus poesías. Considerando la lectura y relectura de la producción poética de Sá-Carneiro, fuente de investigación de esta disertación, se buscó verificar las representaciones de género en el conjunto de la obra; en los sujetos representados en esta poesía así como en los elementos del imaginario social de la época sobre lo femenino y lo masculino, profundizando así la reflexión sobre los presupuestos teóricos que serán utilizados en la investigación del material seleccionado, ya arriba especificado, aplicando los presupuestos teóricos elegidos en el referido material. Por lo tanto, este trabajo busca identificar cómo los géneros son percibidos por el imaginario social de la época del autor y por él, y en qué medida se pueden encontrar rupturas y permanencias de estas representaciones en su obra. Siendo uno de los precursores del modernismo portugués, Sá-Carneiro estaba inserto en un contexto histórico de profundas reflexiones sociales, políticas y artísticas, lo que convierte su obra en una rica fuente de estudios. Para realizar esta investigación, este trabajo se basó en la Historia de las Mentalidades, en los Estudios de Género, y en el concepto de Judith Butler (2013) de performatividad.

Palabras clave: Estudios Culturales. Teoría de Género. Mário de Sá-Carneiro. Poesía. Modernismo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	07
1. O GÊNERO EM QUESTÃO: O GÊNERO COMO CATEGORIA DE ANÁLISE	12
1.1. O Masculino e o Feminino como construções.....	16
1.2. Problemas de gênero: construção e subversão.....	32
2. MARIO DE SÁ-CARNEIRO EM SEU TEMPO	41
2.1 A transição do século e as Vanguardas artísticas.....	43
2.2. As Vanguardas artísticas europeias e o Modernismo em Portugal.....	53
2.3 Mario de Sá-Carneiro no Modernismo português.....	59
3. AS REPRESENTAÇÕES E SUBVERSÕES DE GÊNERO NA POESIA DE MARIO DE SÁ-CARNEIRO	67
3.1 As representações de gênero: o masculino e o feminino em contraste	72
3.2. Subversão de gênero e performatividade na poesia de Sá-Carneiro: possibilidades de leitura.....	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
REFERÊNCIAS	108

INTRODUÇÃO

A questão feminina já há muito importa à autora deste trabalho de um modo ou de outro, por sempre lhe incomodar qualquer tipo de preconceito ou discriminação, visto que estes possuem suas origens em questões sociais, culturais e históricas. Quando da formação obtida em História houve a aproximação da autora e da temática do feminino, no que resultou na monografia realizada como trabalho de conclusão de curso intitulada “Mulheres e homens, produtos ou modelos? Representações dos ideais de feminilidade e virilidade na propaganda cinematográfica no jornal *Rio Grande* (1934)”¹

Pode-se inferir, com a realização deste trabalho, que as mentalidades, as permanências culturais, mudam em uma velocidade significativamente mais lenta do que as conjunturas sociais e históricas, num dado tempo e espaço, e que as representações² do feminino e do masculino permanecem. Assim, a relação de poder que permeia toda e qualquer relação humana, incluindo-se, notadamente, a relação entre os gêneros, aponta para a contínua hierarquização das relações e papéis sociais³ entre mulheres e homens, nas

¹ A monografia que constituiu o Trabalho de Conclusão de Curso em História Bacharelado foi orientada pela Prof^a. Dr^a. Julia Silveira Matos, e há cópia impressa da mesma no Centro de Documentação Histórica, do Instituto de Ciências Humanas e da Informação, da Universidade Federal do Rio Grande.

² “Representação, como usado nos estudos de gênero, é fazer conhecer as coisas imediatamente ‘pela pintura de um objeto’, ‘pelas palavras e pelos gestos’, por algumas figuras, por algumas marcas – como os enigmas, os emblemas, as fábulas, as alegorias. Ao discorrer sobre os papéis de gênero, na busca de uma definição identitária, os grupos sociais se atribuem valores, símbolos, discursos, comportamentos, definindo e sendo definidos coletivamente pelos outros, em relação a um nós. E esse nós possui uma designação, um nome, um símbolo que comporta significado.” (TEDESCHI, 2005, p.575). Continuando, o autor (2005, 575) aponta que as representações sociais podem ser configuradas como certas respostas que as coletividades dão aos seus conflitos, divisões, violências reais ou potenciais, instituindo uma força normativa da vida cotidiana e comunitária, pois é no centro das representações, dos imaginários, que a questão da legitimação do poder se situa, e como nenhum poder emana de qualquer princípio, por si só, este princípio necessita, para se impor, da legitimação fornecida por um conjunto de relações de sentido.

³ Papel social, em relação ao gênero e a sua teoria, aqui utilizada, refere-se a atributos, ações, sentimentos, pensamentos, emoções, desejos, comportamentos que o indivíduo inserido socialmente deve portar e exercer, perante a coletividade e perante si, dentro de determinado contexto histórico. A sociedade espera que seus componentes assumam e cumpram, em relação ao seu próprio gênero, que lhe é atribuído desde seu nascimento, o que se aspira que eles sejam e façam, sob pena de serem punidos e/ou banidos da comunidade, caso transgridam os limites estabelecidos, ou não se enquadrem de forma satisfatória dentro dos moldes estipulados do que é feminino e do que é masculino.

quais se percebe que a mulher ainda se encontrava em posição inferior em relação ao homem, submissa a este.

Tais mulheres ainda orbitavam ao redor do homem e viviam, na maior parte de suas vidas e de seu tempo, em função das necessidades e desejos masculinos, sem possibilidades, de forma geral, de ascender socialmente ou economicamente, ou de manter tais posições que não fosse através do casamento e da devida adequação ao papel de esposa e mãe.

Igualmente, o gênero masculino, apesar de ser beneficiário direto dos privilégios que a sua posição social e cultural hierarquicamente superior ao do gênero feminino lhe confere, no contexto histórico em questão, também sofreu pressões contínuas na preservação da sua imagem de homem “de verdade” frente à sociedade em geral, e particularmente, frente a outros homens.

A insegurança e o temor de não corresponder ao ideal de masculinidade do homem moderno estava ancorada, na verdade, em valores centenários da cultura ocidental. Esta cultura pregava que ser homem significava não ser como as mulheres, ou seja, somente na negação completa da feminilidade (conforme ela era entendida) é que se poderia obter e exercer de fato a masculinidade. Desta condição é que se originava e se enraizava o medo do feminino.

A orientadora da autora deste trabalho, a Prof^a. Dr^a. Michelle Vasconcelos Oliveira do Nascimento, quando levantadas as primeiras possibilidades de estudo da presente dissertação, apresentou alguns autores possíveis para a análise proposta, na área dos Estudos de Gênero, articulado com a Literatura. Entre os escritores e escritoras apresentados optou-se pelo poeta português Mário de Sá-Carneiro (1890-1916). Após lida sua obra poética, percebeu-se o talento e a riqueza que sua produção de poesias possui, e como poderia se adequar de forma satisfatória à análise de gênero que se pretende empreender nesta dissertação.

Acrescentem-se, ainda, os fatos de Mario de Sá-Carneiro ter feito parte do Movimento Modernista Português, que teve como marco a revista *Orpheu*, da qual ele participou, e a qual, em 2015, completou seu primeiro centenário, com congressos em comemoração tanto em Portugal quanto no Brasil, na

Universidade de São Paulo. Além disso, o centenário de morte do autor lusitano ocorreu no ano de 2016, o que proporciona tanto a retomada de pesquisas como também revisitações às suas publicações. Assim sendo, decidiu-se que este seria o autor analisado, no conjunto de sua produção poética.

A obra de Mário de Sá-Carneiro permanece como fonte de inúmeros estudos, que versam sobre o início do Modernismo em Portugal, assim como sobre a estética decadentista observada em algumas de suas obras, passando pela questão do homoerotismo e do estilo poético, entre outros. De fato, são poucos os trabalhos até o momento encontrados em que o foco esteja no estudo da representação dos gêneros masculino e feminino na obra do autor lusitano.

Essas representações aparecem em suas obras como tema de uma parte significativa de suas poesias e dão a conhecer como estas eram construídas à época da produção poética do autor. Tal enfoque de sua obra permite que Sá-Carneiro seja lido, ou relido, pela comunidade acadêmica sob um novo prisma, ensejando a revisitação de sua obra e a realização de novos estudos sobre ela.

Aliado a isto está o fato de a produção do autor se situar em um momento de grandes transformações históricas e literárias em Portugal, como a queda da Monarquia e a proclamação da República, em 1910. Neste momento os homens portugueses, frente ao restante da Europa, sentiam-se inferiorizados em relação à arte, à sociedade e à cultura de países como a França. Cabe assinalar que, neste período, vivia-se um momento vibrante e original em termos de novas ideias, sobre o que era a arte e como ela deveria ser produzida, e porque deveria ser produzida. Este período constituiu o momento das vanguardas literárias da primeira metade do século XX, que acabaram por influenciar amplamente e de forma duradoura a arte produzida no Ocidente durante e depois de suas vigências históricas.

Propõe-se, igualmente, que ainda que uma obra literária não tenha a obrigação de prestar contas, necessariamente, ao momento histórico em que foi produzida, ela pode, independentemente de seu valor estético, e de forma contingente a ele, ser fonte valiosa de conhecimento sobre a sociedade em que foi produzida. Por conseguinte, apresenta-se, no presente trabalho, a

articulação entre os Estudos de Gênero e a Literatura, enfoque que tem crescido em pesquisas acadêmicas nos últimos anos, propiciando a valorização de sua utilização nas pesquisas de cunho literário.

Desta forma, o objetivo desta dissertação é refletir sobre como as questões de gênero podem vir expressas na produção literária, a partir dos estudos sob o enfoque da Teoria de Gênero e sua relação com a Literatura, no caso, na produção poética de Mário de Sá-Carneiro. Pretende-se realizar uma análise das construções e relações de gênero feminino e masculino na poesia deste autor e identificar como tais construções e relações se dão, assim como a possibilidade da performatividade, conforme conceituada por Judith Butler, presente na produção lírica do poeta.

A metodologia consistiu em ler a produção poética de Mário de Sá-Carneiro, fonte de pesquisa desta dissertação, verificando as representações de gênero no conjunto da obra, nos sujeitos representados nesta poesia, assim como nos elementos do imaginário social da época sobre o feminino e o masculino. Para tanto se realizou a releitura e o consequente aprofundamento da reflexão sobre os pressupostos teóricos que serão utilizados na pesquisa do material selecionado, conforme acima especificado. Após esta etapa, releu-se analiticamente a produção lírica de Mário de Sá-Carneiro aplicando, então, os pressupostos teóricos eleitos no referido material.

Assim, este trabalho está organizado em três capítulos. O primeiro capítulo, intitulado “O Gênero em Questão: o gênero como categoria de análise”, trata da exposição do aparecimento e da evolução dos estudos de gênero e da discussão dos pressupostos teóricos que serão utilizados na análise do material eleito, não apenas nos sujeitos constituídos nas poesias sá-carneirianas, mas também nas imagens e símbolos que remetem às construções sociais e culturais de ambos os gêneros, erigidas a partir do imaginário social herdado pela sociedade europeia de então.

O segundo capítulo, intitulado “Mário de Sá-Carneiro em seu tempo”, trata da contextualização da produção artística de Sá-Carneiro e do seu eu lírico, tecendo uma visão sobre as vanguardas artísticas do início do século XX e dos movimentos literários que floresceram na *Belle Époque* e que acabaram por influenciar a produção dos modernistas portugueses, assim como o papel de Sá-Carneiro no surgimento do movimento modernista em Portugal.

O terceiro e último capítulo, intitulado “As representações e subversões de gênero na poesia de Mario de Sá-Carneiro” trata, por sua vez, da aplicação da teoria de gênero na análise da produção lírica de Sá-Carneiro, nas figuras e elementos masculinos e femininos presentes em sua obra, assim como a aplicação do conceito butleriano de performatividade em parte da sua produção poética, conceito que será explicitado no primeiro capítulo deste trabalho.

1.0 GÊNERO EM QUESTÃO: O GÊNERO COMO CATEGORIA DE ANÁLISE

Nos dias atuais, ao se ler revistas, obras literárias e outros tipos de publicações impressas e virtuais, voltadas aos diferentes tipos de público, pode-se perceber a permanência da representação de papéis sociais estabelecidos como próprios e coerentes com os gêneros feminino e masculino. Nessa perspectiva, nota-se que a sociedade contemporânea ainda entende esses papéis pré-estabelecidos como normais, ou seja, há “coisas de mulher” e “coisas de homem”.

A partir dessa premissa do senso comum, questiona-se: como esses padrões são passados através das gerações, apesar das inúmeras transformações estabelecidas entre os gêneros no século XX e início do XXI? Quanto há de permanências, ou, ao contrário, de renovações no entendimento dos papéis sociais femininos e masculinos na sociedade contemporânea? E como estas permanências e renovações podem servir para desestabilizar a norma sociocultural que determina e regulamenta o papel social de homens e mulheres? A literatura pode trazer importantes contribuições para o entendimento de como os gêneros masculino e feminino têm sido representados, social e culturalmente, na criação artístico-literária, permitindo assim que se lance luz sobre a visão histórica tocante a esta questão. A literatura que Mário de Sá-Carneiro produziu, incluída aí sua produção poética, nas primeiras décadas do século XX, no início do Modernismo português, mostrou-se como um produto de sua época e explorou temas e representações de gênero contemporâneos à sua produção.

O objetivo desta dissertação de mestrado é analisar as representações de gênero masculinas e femininas nas poesias de Mario de Sá-Carneiro, sob a ótica da Teoria de Gênero, como também sob as teorizações de Judith Butler em sua abordagem de gênero como performativo. Objetiva-se, também, observar e identificar as representações que o poeta constrói do masculino e

do feminino, não apenas nos sujeitos constituídos em suas poesias, mas nas imagens e símbolos que remetem às construções sociais e culturais de ambos os gêneros, erigidas a partir do imaginário social herdado por determinada sociedade.

Da Nova História, corrente historiográfica que tem suas origens na Escola dos *Annales*, que se iniciou nos anos 1930, adveio um campo de trabalho inovador em sua época, o da história do imaginário e da história das mentalidades, que também ampliou o sentido do termo “documento” e a necessidade da crítica à aceção corrente. Le Goff afirma que:

(...) o documento é monumento (...) cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo (...) é preciso começar por demonstrar, demolir esta montagem (a do monumento), desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos (LE GOFF, 1984, p.102).

Já Marc Ferro afirma que o(a) historiador(a), ao se propor isento(a) e imparcial ao lidar com suas fontes e objetos de pesquisa, realiza, ele(a) também, uma montagem, ou, como o próprio denomina, “...um truque, uma falsificação” (FERRO, 1988, p. 202). Nessa perspectiva, os escritos literários, mesmo se apresentando em sua roupagem final como algo manipulado, consciente e/ou inconscientemente, feitas as devidas considerações e filtros, poderia se prestar otimamente como fonte histórica. Neste sentido, as imagens literárias de gênero podem constituir material para construção de outra realidade possível, não visível em princípio, mas latente, à espera de um(a) investigador(a) sensível à sua essência e natureza, tais como elas se apresentam a ele(a).

Ainda conforme Le Goff, ao se entrar no aspecto das estruturas mentais que regem, em grande parte, o sistema de crenças e valores de uma dada sociedade humana, qualquer que ela seja, é que se pode apreender com mais verdade esta sociedade. O autor afirma:

O homem não vive somente de pão, a história não tinha mesmo pão, ela não se alimentava senão de esqueletos agitados por uma dança macabra de autômatos. Era necessário dar a esses mecanismos descarnados o contrapeso

de outra coisa. Era necessário descobrir na história uma outra parte. Essa outra coisa, essa outra parte, eram as mentalidades. (LE GOFF, 1988, p.71).

Para Le Goff, os aspectos políticos, sociais e econômicos, embora relevantes, não poderiam explicar completamente o processo histórico. Era preciso descobrir o espírito de uma época, de um lugar, de um grupo social, através do que “(...) escapa aos sujeitos particulares da história, porque revelador do conteúdo impessoal de seu pensamento.” (LE GOFF, 1988, p.71). Assim, a história das mentalidades nutre-se do cotidiano, do impessoal, do quantitativo, do automático, e se localiza na junção do individual com o coletivo, do intencional com o inadvertido, da longa e da breve duração, do estrutural com o conjuntural, do excepcional com o ordinário.

Le Goff (1988) aponta que a mentalidade muda mais devagar que os processos históricos, e mais devagar ainda que as conjunturas históricas. Expõe, também, que tudo é fonte para a História das Mentalidades, mas que há áreas privilegiadas, como a artística, por exemplo, seja a linguagem utilizada pela arte escrita, falada ou imagética, entre outras. O autor (1988) ainda alerta que se deve tentar apreender as transformações dos sistemas de pensamento e a coexistência de mais de uma mentalidade num mesmo tempo e espaço históricos. Mesmo sendo esta uma tarefa delicada, ela se afigura essencial a um trabalho investigativo produtivo e de qualidade. Le Goff (1988) enfatiza, ainda, que a história das mentalidades não se confunde com a história das ideias, mas sim, identifica-se muito mais com a história da cultura, e não pode ser confundida simplesmente com aspectos psicológicos inconscientes das massas. Isso eliminaria um dos aspectos mais notáveis de sua problemática, que é a parte e a intensidade do consciente, e a tomada de consciência desta história.

Os Estudos Culturais, que deram origem, entre outras áreas de pesquisa, aos Estudos de Gênero, devem seu surgimento em grande parte ao advento da Nova História. Esta corrente prega que o(a) historiador(a) deve “educar” seu olhar, para poder “ler” os documentos, para que eles possam, assim, transformar-se em fontes históricas úteis e preciosas, num processo que deve, e muito, ao debate que ocorreu nas décadas de 60 e 70 do século XX, no

Ocidente, mais especificamente na França, à procura de novas fontes, novos objetos e novos métodos de pesquisa histórica.

Joan Scott (1989), umas das pioneiras na utilização e desenvolvimento da Teoria de Gênero, entende “gênero” como uma categoria útil para a análise histórica, enfatizando nesta abordagem que as relações entre o masculino e o feminino estão na gênese da formação social e cultural, e que as relações entre eles permeiam toda atividade humana. A autora (1989) aponta ainda que a simples constatação da presença feminina em todos os aspectos da evolução histórica da humanidade não basta, sendo necessária a inclusão de novas categorias fundamentais. Além dessas categorias, como classe e etnia, também é necessário um questionamento crítico e permanente, de como esta interação entre os gêneros se dá, que significados propõem e onde e como agem. Para tanto é preciso ter em mente que este é sempre um processo histórico e, portanto, instável e passível de ser mudado e redefinido, em termos de relações de poder formais e informais.

Conforme a autora, afirmando a relação entre gênero, política e história:

Em certo sentido a história política foi encenada no terreno do gênero. É um terreno que parece fixado, mas cujo sentido é contestado e flutuante. Se tratamos da oposição entre masculino e feminino como sendo mais problemática do que conhecida, como alguma coisa que é definida e constantemente construída num contexto concreto, temos então que perguntar não só o que é que está em jogo nas proclamações ou nos debates que invocam o gênero para justificar ou explicar suas posições, mas também como percepções implícitas de gênero são invocadas ou reativadas. (SCOTT, 1989, p.28).

Lola Luna (1996), em sua obra *El sujeto femenino en la Historia Literaria*, num pensamento concordante com Scott, expõe que nos anos 70 do século XX ocorreu a introdução do gênero como categoria básica da realidade e da percepção social, cultural e histórica, resultando numa transformação do panorama da investigação historiográfica. A autora (1996) aponta que o silêncio histórico do feminino derivou do seu afastamento por completo da esfera pública, do poder público do Estado moderno, de onde provém a autoridade aceita pela cultura e pela sociedade ocidental. De forma geral, isso

ocorreu através da feitura de uma História atenta fundamentalmente aos feitos do poder público, inclusive a historiografia sobre minorias e marginalizados (em que as mulheres não figuravam como tal) e a historiografia marxista, que não levou em conta o gênero na sociedade de classes, até muito recentemente.

Em consonância com a Teoria de Gênero, Luna (1996) explana que parece impossível localizar o “feminino” sem confrontá-lo com o seu outro, o masculino. O espaço onde estas relações se dão, onde o feminino e o masculino, social e culturalmente construído se encontram, é onde a História de Gênero se dá, ou seja, a história das relações de gênero.

1.1 O Masculino e o Feminino como construções

Aprofundando a questão das relações sociais entre o masculino e o feminino, Rachel Soihet clarifica que a violência imposta às mulheres é tanto concreta quanto simbólica, ao nível dos signos, da cultura e do discurso, falado e escrito. Esta violência é linguisticamente construída, mostrando as diferenças arbitrárias e construídas culturalmente como naturais, irreduzíveis, universais, como pode ser constatado no trecho a seguir:

Definir a submissão imposta às mulheres como uma violência simbólica ajuda a compreender como a relação de dominação - que é uma relação histórica, cultural e linguisticamente constituída - é sempre afirmada como uma diferença de ordem natural, radical, irreduzível, universal.... (SOIHET, 1997, p. 107).

A autora Heleieth I. B. Saffioti, no livro *O Poder do Macho* (1993), também enfatiza que as identidades sexuais, de gênero, masculina e feminina, são atribuídas aos seres humanos através do meio sociocultural, já que se nasce, rigorosamente, macho e fêmea, e que a identidade imposta acaba por delimitar o que cada sexo pode ou não fazer, onde, como, porque, e quando. A autora (1993) aponta que sempre cabe à mulher, rica ou pobre, a socialização dos filhos, em consonância com a ideia de que o espaço doméstico é, em si, feminino. A sociedade opera esta imposição do papel sexual feminino através da naturalização deste processo, ligado às esferas doméstica/materna/privada, à capacidade feminina de conceber e dar à luz. Saffioti (1993) expõe que este processo de ligação da capacidade reprodutiva feminina ao espaço doméstico é um fenômeno cultural, sendo diverso através do tempo e do espaço, da evolução histórica humana.

A autora (1993) ainda aponta que como a sociedade transforma eventos naturais e biológicos em culturais, é difícil, se não impossível, separar o que é próprio da natureza e o que é um processo social e cultural sobre esta natureza. O processo inverso também acontece, quando processos sociais e culturais são naturalizados, como, por exemplo, o espaço privado e doméstico sendo associado à mulher como se este fosse um espaço que ela “naturalmente” deve ocupar. Isso ocorre ao mesmo tempo em que ao homem cabe “naturalmente” a ocupação do espaço público, econômico e político da sociedade, como se isto sempre e em todos os lugares obedecesse a uma lei natural/divina, imutável e eterna, ocultando a real conformação social e cultural da formação destas ideias.

Essa ideia se encontra em harmonia com o pensamento de outras teóricas e outros teóricos aqui referenciados. Saffioti (1993) aponta que em função do espaço durante muito tempo privilegiado da história ser o público e o político, a atuação histórica feminina é pouco ou nada registrada no processo histórico.

Saffioti (1993) atenta para o fato de, ainda nos dias atuais, vários cargos intelectuais e científicos serem ocupados por homens. Isso deriva do fato de que na maior parte da história ocidental foi negado à mulher participar destas atividades, exercê-las, estudá-las e conhecê-las, sobretudo pelo fato da mulher ter que arcar quase que exclusivamente com os cuidados com a prole e com a casa/família.

Em concordância com o exposto acima, a autora (1993) aponta que apesar dos aparatos jurídicos serem importantes na conquista e manutenção de direitos adquiridos pelas mulheres, enquanto não acontecer mudanças na ideologia dominante, ainda sexista e misógina, os próprios agentes da justiça tenderão a interpretar a lei à luz do sistema de ideias justificador do *status quo*, pois “O poder está concentrado em mãos masculinas há milênios. E os homens temem perder privilégios que asseguram sua supremacia sobre as mulheres. ” (SAFFIOTI, 1993, p.16).

A supremacia do poder masculino atravessa todas as camadas e classes sociais e trabalha de forma conjunta com outros tipos de supremacia, como a étnica, associando-se assim ao sexismo e ao racismo, que acabam por atuar ao mesmo tempo e de forma entrelaçada. Aludindo ao patriarcado a

autora (1993) afirma que o mesmo não constitui, assim, o único princípio estruturador da vida em sociedade, mas está presente em toda ela, atuando sob várias nuances e formas, entre ricos e pobres, brancos e negros, etc.

Por estes meios, a inferioridade é construída socialmente, assim como a superioridade também o é, ou seja, a construção social da superioridade masculina necessita da construção social da inferioridade feminina, numa relação de dominação-exploração. Assim, conforme Saffioti (1993), tanto na construção social da “santa” (esposa/mãe virtuosa) como na construção social da “prostituta” (pecadora, decaída, perigosa, mas essencial para dar vazão aos instintos sexuais dos homens, inclusive os “de bem”) a mulher nunca escolhe, é sempre escolhida. Há sempre um componente masoquista, vitimizante, sofredor, na educação social dada à mulher, em que ela deve assumir um papel em geral passivo frente ao homem.

Detendo-se brevemente sobre o processo histórico da produção social da hierarquia entre os gêneros, a autora (1993) explana que, ao que as pesquisas históricas indicam, o homem estabeleceu seu domínio político no mundo, e sobre a mulher, há cerca de seis milênios. Desde então são os homens que tomam as decisões políticas, sociais e econômicas que afetam toda a sociedade, quase que exclusivamente, até os dias atuais, pesados os avanços significativos (mesmo que ainda insuficientes) da participação das mulheres na política formal, na sociedade civil e na economia, e de forma crescente, desde principalmente os anos 1970 (ao menos no ocidente).

Saffioti aponta ainda (1993) que a mulher, em geral, é considerada pelo seu comportamento sexual em termos morais, ou seja, sua moral e sua ética se encontram, quase que literalmente, em seus genitais. Assim, mesmo quando violentada, o sexismo social tende a ver nesta mulher não uma vítima, mas uma sedutora. É desta forma, então, que ela deve ser tratada, posto que o imaginário social identifica a mulher como sendo diabólica, associada ao mal que tenta e seduz o homem, vítima inocente desta sedução.

A grande precursora da questão de gênero foi Simone de Beauvoir, em 1949, com *O Segundo Sexo*, livro no qual lança as bases para se pensar a mulher, ou melhor, a constituição do sujeito feminino na sociedade como uma construção cultural. Beauvoir assenta a identidade feminina na negatividade do

masculino, ela é tudo que o homem não é, ou, melhor dizendo, ela é o não-ser, o negativo do homem, conforme segue:

Ela não é senão o que o homem decide que seja... A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro. (BEAUVOIR, 1970, p.10).

Com a assertiva “Não se nasce mulher, torna-se”, a autora propõe uma nova forma de pensar as relações entre a diferença sexual e a destinação sociocultural das mulheres e homens, não como algo pré-concebido, mas um construto social, produto da relação do contexto político, social, cultural e econômico. A partir daí é que os modelos sociais se estabeleceriam nas sociedades.

As concepções históricas e historiográficas na Nova História, conforme a pesquisadora Andrea Lisly Gonçalves (2006), privilegiaram o fato e a historicidade dos sujeitos anônimos. A partir dessa perspectiva a História de Gênero repensa a distinção das identidades masculina e feminina, historicamente falando, e em que base estas distinções foram/são feitas pelas sociedades humanas.

Gonçalves (2006) nega o determinismo biológico que prega identidades “naturais” para homens e mulheres, essencialistas, inscritas como destino, conforme suas conformações físicas e sexuais. A autora (2006) concebe a construção das identidades de gênero como produto de uma relação dialética, socialmente construída, entre os componentes feminino e masculino, mulheres e homens, dentro de um determinado tempo e lugar, histórica. Esses papéis surgiram de um dado discurso que se instituía sobre eles, o sujeito não tomado em si mesmo, mas sim em seu aspecto relacional, de relações que acabam por constituir identidades, forjadas não somente pelo seu aspecto de gênero, mas também pelas questões sociais, sexuais, étnicas e culturais envolvidas.

Gonçalves (2006), ao negar o determinismo biológico como elemento básico da constituição das identidades masculina e feminina, afirma que o historiador Michelet, em sua obra *A Revolução Francesa*, embora incorporando

as massas como sujeitos históricos — incluídas aí as mulheres do povo — ao destacar as relações de gênero como motores da história, e seu equilíbrio como fundamentais ao equilíbrio social como um todo, não dá a esta relação um caráter de igualdade. As mulheres são associadas à natureza (considerada inferior) e ao seu caráter dual, que vai do selvagem ao maternal, e os homens são associados à razão (considerada superior), à civilização, à cultura.

Essa visão sintetiza a interpretação dominante nesta época e com longa tradição na história ocidental, na qual a natureza teria favorecido o macho, em detrimento da fêmea, seja em força e constituição física, seja em relação ao seu funcionamento biológico (parto, hormônios, menstruação). Quando a mulher se voltava para o seu lado maternal, mostraria a face benéfica da sua natureza feminina. Se não, caso se voltasse ao seu lado selvagem, vermelho como o sangue que sai de dentro de si a cada mês, ela revelaria o lado maléfico de sua natureza, diabólico, perigoso e fatal aos homens e à sociedade de forma generalizada.

Tal interpretação, conforme Gonçalves (2006), teria legitimado, mesmo frente aos filósofos iluministas do século XVIII, que pregavam a razão e a igualdade entre os seres humanos, a não-incorporação das mulheres junto ao espaço público, *lócus* privilegiado para o exercício do poder político formalmente instituído. Durante o século XIX esta bipolarização assume vigor renovado: o mundo doméstico, a família, ligados ao feminino, ao natural; enquanto o mundo político, público, histórico ligados ao espaço de dominação masculina.

Sobre esta separação do mundo público/privado, em relação às construções de gênero, enriquecendo o pensamento acima exposto de Gonçalves, Cristina Molina Didet, em seu livro *Dialéctica femenista da la Ilustración* (1994) demonstra que a filosofia do Liberalismo assinalou a maturidade da razão humana, contexto histórico em que o homem assume sua condição humana, posto que a razão na Era das Luzes foi considerada como especificidade exclusiva da espécie humana, que a distingue das outras espécies animais, que é comum a todos os humanos, e que possibilita a igualdade e a comunicação entre pares. Sendo assim, este novo pensamento

iluminista foi emancipatório, libertador, e teve na Revolução Francesa seu feito icônico, na qual o lema “Liberdade, Igualdade, Fraternidade” foi o hino da nova ordem burguesa que se estabeleceu.

O conceito de liberdade social é indissociável do pensamento ilustrado, em que a perda dos parâmetros sociais anteriores, baseados na revelação divina, colocou o homem sozinho no mundo, munido apenas de sua razão para redefinir sua situação no mundo, em relação à natureza e aos outros, seus semelhantes. Superior à natureza, ao dominá-la, e bastando a si em sua razão soberana, o homem ilustrado tem em comum com outros homens apenas a conveniência racional de uma cooperação para um progresso em comum.

Didet (1994) expõe que apesar da liberação humana do temor aos mitos, da ignorância cegante e da superstição, o temor do retorno ao tempo anterior de obscuridade, do regresso à paixão, permaneceu. Para que isso não acontecesse o homem deveria subjugar o desejo à razão, posto que a paixão desigualava os homens, e a razão os tornava iguais. Para tanto, a liberação da paixão, do incontrolável, do singular, que apesar de todos os esforços racionais ainda teimava por existir no ser humano, deveria ter um local apropriado para se manifestar, e este local, segundo a tradição ilustrada-liberal, é o domínio do privado, do doméstico.

Neste espaço privado foi colocada a mulher, “natureza” em si (gera e dá à luz aos filhos), como oposta à razão. A autora (1994) aponta que a Ilustração colocou “Necessidade e Paixão” (feminina) frente à “Liberdade e Razão” (masculina), daí significando que na Ilustração houve o alheamento do feminino daquilo que se entende por “natureza humana” propriamente dita.

Esta mulher-paixão deveria ser temida pelo homem-razão, por estar sempre o tentando a voltar às não-luzes, ao estado anterior à razão. O imaginário social do feminino se desloca, mas é mantido: não mais a fêmea tentadora da religião, não mais vista como Pecado, mas agora como Natureza, no duplo sentido de uma origem pré-racional e como algo a que se tem que dominar. O reino da mulher é o doméstico: desigual, sem contrato social a regular e autorizar a instauração e manutenção do poder e onde o Estado não interfere para corrigir desmandos.

Detit (1994), citando Carole Pateman, afirma que os teóricos contratualistas deixaram intocado um aspecto do pacto original, ou seja, aquele

que dá poder ao homem sobre a mulher e que Pateman (1994, p.37) chama de “contrato sexual”. Este pacto original cria simultaneamente a família e a sociedade, mas sua evolução histórica é diferenciada, posto que o contrato social é uma história de liberdade, e o contrato sexual é uma história de sujeição. Ambas as histórias tratam do início das relações de poder entre os seres humanos. A condição de que o contrato social depende, para existir, do contrato sexual, é uma ideia que Detit (1994) defende de forma persistente.

A família, nesta sociedade contratualista, é definida pela propriedade e tem suas mesmas características: com John Locke, o pai é o proprietário que pode dispor dos membros da família a seu bel-prazer sem intromissões da esfera pública (por isto, em Rousseau, a infidelidade da mulher, colocando em questão a legitimidade dos herdeiros, é considerada um atentado contra a propriedade privada). O privado torna-se o reino do singular, do próprio, do íntimo: dos sentimentos, dos pensamentos, frente à demanda social de homologação, conformismo e alienação, enfim, do doméstico por definição.

De acordo com a autora (1994), a restrição da mulher ao espaço privado é uma delimitação da sua atuação expressa em proibições de transcender para o espaço público. Conforme Detit (1994), as atividades da esfera pública são inacessíveis para a mulher. Quando não, marca-se socialmente as que ousam adentrar este espaço como não-femininas, evidenciando seu fracasso como mulher, o que acaba por atrair sobre estas a desgraça e o descrédito da sociedade

E isto se dá pelo fato da difusão da ideia de que as tarefas domésticas são afeitas à “natureza feminina”, enquanto que as lides públicas são totalmente inadequadas para elas. Como é a mulher, biologicamente falando, que gera e dá à luz aos filhos, há a construção social e cultural de que, por este fato, a mulher deve também então criá-los, educá-los e, por extensão, cuidar do marido, da casa e de toda a família. A casa, como local privilegiado da família, vai então se tornando a razão de existir da mulher até se chegar ao conceito vitoriano de *lar* e todas suas conotações de refúgio amoroso, no lado de dentro, em contraposição à dura e competitiva vida pública, do lado de fora da casa.

Esta contraposição dentro/fora se amplia até chegar à definição das qualidades femininas por excelência, que representa a casa, o dentro, como

intimidade, devoção, discrição, passividade, sacrifício, entre outras. Segundo Ditet (1994), a biologia é sempre (re)definida pela cultura, num processo contínuo. Sob a égide do pensamento ilustrado-liberal esta redefinição da biologia se dá em três termos principais: a Razão, a Utilidade e a Virtude, que circunscrevem a mulher no âmbito privado, doméstico, e definem seu destino de vida.

A autora (1994), expondo o pensamento de Rousseau, demonstra que este pensador, quando aplicou a ideia de natureza à mulher, quis significar com esta associação um estado pré-político, a situação que antecedeu a aparição do cidadão racional contratualista igual e livre. Conforme Rousseau isto se dá porque a mulher primordialmente sempre foi e é a encarnação da paixão, sendo encarada como sexo, incitando a paixão desordenada nos homens. Para Rousseau, esta força passional deveria ser refreada, controlada e submetida, para que a razão pudesse se sobrepujar e de fato ser a guia do pensar e do agir masculinos.

Para tanto, para submeter a mulher-paixão, só havia um meio: transformá-la em mãe abnegada e esposa virtuosa, ambas sacrificadas em favor do bem-estar e da razão do homem, filho ou marido. Mas mesmo como mãe exemplar e esposa virtuosa, a mulher ainda não consegue, segundo Rousseau, transcender a natureza, vencer a paixão, e chegar à razão, ao humano, pois está cercada dos filhos, da infância, que também é considerada natureza, e por sua escravidão ao princípio reprodutivo da espécie. Conforme Ditet:

Lo interesante de este mecanismo de identificación mujer-naturaleza-esfera privada (que es, por lo demás, un fenómeno transcultural) es constatar cómo se opera en la Ilustración desde el presupuesto de negar a la mujer su participación en la Razón Universal: la mujer no es considerada sujeto de Las Luces, sino que, definida como Naturaleza, es más bien, el objeto que Las Luces deben iluminar, pero *en el sentido de someter y reprimir*, y ello se logra a través de la circunscripción de lo femenino al ámbito de lo privado donde su peligrosidad de pasión no trasciende. (DITET, 1994, p.120, grifos da autora)

Para Rousseau, assim como para a religião cristã, a mulher representa o mal, personifica-o, é a fonte das paixões e dos desejos masculinos, subjugando-o quando a eles o homem se entrega, tornando-o um escravo. Portanto, para este pensador, o homem jamais deveria se deixar levar pelo

amor romântico, mesmo que fosse por sua esposa, pois só assim ele poderia conservar sua independência.

Para conseguir a submissão feminina, dever-se-ia converter a mulher-paixão em esposa e mãe virtuosa, sendo este um processo lento, que deveria ser iniciado logo após o nascimento da mulher, desde sua infância, submetendo-a desde muito cedo ao jugo das leis da razão masculina, para viver em função do e para o pai/irmão/marido e para a família. A verdadeira virtude feminina residia, assim, na sua abnegação, no seu sacrifício em favor dos outros, opinião rousseauiana compartilhada com Stuart Mill.

A vinculação da mulher ao espaço privado se dá em função também do valor liberal da utilidade. Para Rousseau, segundo Ditet (1994), há uma certa utilidade social em manter a mulher no âmbito do privado, sob a supervisão marital e longe dos assuntos públicos. Primeiro, em favor da própria reprodução da espécie, e, segundo, como mãe dos futuros cidadãos. Isto é, a mulher manteria a ordem familiar necessária para o desenvolvimento do mundo público e político. Para que o cidadão exista é preciso existir uma mãe ou uma esposa dentro de sua casa. Esta mulher deve ficar circunscrita a casa, e este é um sacrifício que a mulher deveria realizar em função do bem social maior, requerido pela justiça humana e pela vontade divina.

A autora (1994), referenciando Eli Zarestky, afirma que até o aparecimento do capitalismo, a mulher, mesmo excluída do universo público, ainda assim era considerada uma parte ativa da sociedade, pois esta era entendida como um agregado de famílias. A casa constituía um centro de produção onde todos, pai, mãe, filhos e servos tomavam parte. A casa foi transformada em “lar” quando a família passava a ser nuclear, a partir dos séculos XVII e XVIII. Foi a partir da era vitoriana que a mulher passou a ser considerada “dona de casa”. Esta classificação passa, então, a ser seu ideal e seu destino.

Esta mulher ociosa em casa torna-se um símbolo da riqueza do marido, da classe média burguesa. O lar, graças à mulher, torna-se um refúgio doce e aconchegante para o marido, um modelo de virtudes para o filho e de boas maneiras para a filha. Isso tudo sempre ocorre no âmbito privado, sendo que toda influência de fora poderia ser nociva e potencialmente perigosa. O lar passa a ser, então, o local onde a vida feminina acontece, adquirindo sentido e

importância, e onde a feminilidade se define. A casa-lar adquire um sentido quase ontológico como um “ser-em”. A autora (1994, p.135) parodiando Heidegger, emprega a expressão um “ser-em-sua-casa”. A mulher, assim, nunca está em busca de seu lugar, pois seu lugar está definido desde que nasce: seu lar.

Didet (1994) aponta que como a mulher se define a partir da família, neste âmbito não se poderia dar a mediação necessária para que a mulher se realizasse em sua plena humanidade, através do processo da autoconsciência, permanecendo então na imediatividade do “ser para si”, sem transcender para o “ser para o outro”. O conceito de Mulher para Hegel, conforme a autora (1994) se define simultaneamente como universalidade (gênero) e como singularidade (imediatividade).

Sendo amor-piedade, não pode conhecer o verdadeiro amor e, sem ser autoconsciência individual, define-se por uma singularidade que a impede de compreender os princípios universais de uma lei positiva. O desenvolvimento do espírito da mulher, o caminho do seu espírito rumo ao conhecimento de si não pode ser possível, porque ela é a personificação humana da natureza, faz parte do reino da natureza, que não chega à cultura, e, assim, carece de individualidade e de racionalidade.

Continuando nesta questão, a autora Margareth Rago, em sua obra “Epistemologia Feminista, Gênero e História” (1998) afirma que a História, ao incorporar a teoria de gênero, nega o padrão universal e a racionalidade burguesa ocidental. Isso ocorre na medida em que se valoriza a diferença e não o igualitarismo excludente do modelo masculino, branco, ocidental, heterossexual e civilizado do primeiro mundo.

O referido modelo masculino concebe o mundo privado (identificado com o feminino) inferior ao mundo público (identificado com o masculino), dualismo já evidenciado por Gonçalves e explorado por Ditet, as práticas masculinas hierarquizadas frente às femininas, concebidas dentro de relações de poder, concepções assim estabelecidas pelas práticas disciplinadoras e pelos discursos e saberes instituídos e historicamente determinados. Pode-se concluir que se o discurso não cria o mundo, acaba por se apropriar deste,

dando-lhe significado e inteligibilidade, enquanto produto cultural e social, criando verdades dentro deste universo assim estabelecido.

A pesquisadora Andreza de Oliveira Andrade (2008) enfatiza que a história de gênero pretende analisar mulheres e homens sob ângulos multifacetados, negando a noção simplificadora do homem dominador *versus* a mulher dominada, pensando o poder derivado destas relações culturalmente construídas também de forma multifacetada, multidirecional, e disperso, por vezes, pelas várias instâncias da vida humana.

Ainda conforme a autora (2008) há uma tecnologia de gênero operando na construção do tecido social, onde dispositivos sociais e institucionais dotados de poder para controlar o espaço de significação social produzem, promovem e implantam as representações de gênero. Tem-se, de um lado, o masculino, possuidor de uma genitália, física ou metafórica, que lhe concede espaço onde é possível exercer poder e autoridade reconhecidos oficialmente. Este masculino esboça-se enquanto sujeito universal, sinônimo do humano, transcendente. De outro lado, o feminino, o outro natural, que carrega um corpo, uma fatalidade, que lhe determina o destino, a partir da maternidade e da sexualidade.

Isto acaba por construir uma realidade feita de representações e auto representações por meio da linguagem, da imagem, dos múltiplos discursos teóricos emergentes dos mais diversos campos disciplinares, científicos ou não, de todo um aparato simbólico responsável por configurar e instituir o lugar, o *status* e o papel dos indivíduos no âmbito da sociedade. Andrade corrobora a visão de Rago e Gonçalves, com relação ao determinismo biológico como fonte da instituição do *locus* de ação e existência de homens e mulheres na sociedade na qual estão inseridos, na tradição histórica ocidental.

Em conformidade com a Teoria de Gênero, que aponta a necessária correlação de forças entre o feminino e o masculino na construção do tecido sócio-histórico-cultural, Milena Santos de Jesus, em sua obra, “Os desafios da masculinidade: uma análise discursiva do gênero masculino a partir da obra “*As Velhas*” de Adonias Filho” (2010), afirma que a problemática da masculinidade começou a ser discutida mais fortemente a partir da década de

70, em que até então o homem era visto unicamente como o sexo forte, detentor de poder e legitimidade nas relações sociais.

Isto ocorreu não por acaso no mesmo período em que as mulheres começaram, principalmente através do movimento feminista, a questionar com mais intensidade suas próprias identidades frente às imposições sociais baseadas estritamente no gênero, desestabilizando assim as identidades sociais masculinas. Por conseguinte, acabaram por reafirmar a dialética existente na relação entre os papéis culturais femininos e masculinos, os movimentos de um afetando necessariamente os movimentos do outro; a feminilidade sendo assim entendida como um modelo contrário ao que deve ser seguido na busca pelo ideal de virilidade masculina.

Romeu Gomes (2006), em trabalho realizado sobre o livro de Pedro Paulo de Oliveira, *A Construção Social da Masculinidade* (2004), expõe que Oliveira corrobora esta ideia. Esta obra reforça o movimento que procura entender esta categoria, a masculinidade, como produto de uma construção social. Amilcar Torrão Filho (2004), orientando-se pela mesma linha de pensamento, em seu trabalho “Uma questão de gênero: onde o masculino e o feminino se cruzam”, elucida que a história dos homens ainda não foi contada, posto que eles sempre estiveram nos livros de história como representação de um sujeito universal e transcendental, construídos social e culturalmente. Jamais foram vistos em suas particularidades e especificidades enquanto gênero masculino.

Jesus (2010) reafirmou a ideia de que ser homem, ou mulher, significa ocupar um lugar hierarquicamente construído na sociedade e pela sociedade, um papel cultural, e não necessariamente constituir-se como uma criatura biologicamente oposta à outra. Além disso, salienta que ser homem é estar instalado, de saída, numa posição que implica poderes. A autora (2010) afirma ainda que a masculinidade possui uma formação histórica, ideológica e identitária que fundamenta valores, antecipa comportamentos e certos tipos estéticos. Renato Riffel, em seu trabalho “Retratos de gênero: persona e personagem no estúdio fotográfico” (2010), citando igualmente Bourdieu, e complementando o exposto por Jesus, afirma que a representação da virilidade

deve ser percebida como uma noção eminentemente relacional, construída diante de outros homens, para os outros homens e contra a feminilidade, por uma espécie de medo do feminino, e constituída, primeiramente, dentro de si mesmo.

Gomes (2006) define a masculinidade como o espaço simbólico de sentido estruturante que modela atitudes, comportamentos e emoções a serem seguidos. Aqueles que os seguem não apenas são atestados como homens como também não são questionados por outros que compartilham destes símbolos, onde o medo do feminino justifica ser mais válido ser imaturo que efeminado. A passagem de menino a homem é alcançada pela conquista de determinado padrão físico, e, posteriormente, através de uma conformação moral que deveria ter seu apogeu com o advento do casamento.

Para Jesus (2010), este sujeito social, poderoso, é construído a partir de uma memória discursiva, que lhe permite forjar uma identidade fundamentada em uma vontade de verdade instituída. A autora (2010), ao se referir a Michel Foucault (1997), aponta que a masculinidade foi percebida durante muito tempo como um aspecto natural resultante das diferenças sexuais, as quais também serviam para consolidar a hegemonia masculina com o estereótipo do “sexo forte”.

Estes atores sociais constroem seu discurso por meio do uso de formações discursivas já existentes na sociedade, as quais são alteradas para que ganhem sentido de novas, mas que tem em si toda uma ideologia pré-concebida. O discurso masculino, assim entendido, obedece a uma ordem discursiva legitimada pela sociedade, sendo esta construção discursiva um exercício de poder, no qual os sujeitos, ao reproduzi-lo, apropriam-se de certas verdades que lhes beneficiam.

A autora (2010) prossegue, enumerando fatores históricos que contribuíram para a formação do ideal masculino, ressaltando como fator principal os ideais burgueses baseados na valorização do método racional. Gomes (2006) ressalta que no século XIX, os discursos médicos de corpo são em mente sã ganharam força, ajudando a desqualificar determinados sujeitos, tais como insanos, negros, homoorientados, judeus, e também as mulheres,

incluídas nesta lista de seres inferiores, que não se encaixavam no ideal burguês de masculinidade.

Jesus (2010) continua citando também a influência da formação do Estado nacional moderno e da criação de instituições tais como as forças armadas; o ideal masculino de virilidade projetando valores burgueses, tais como a força (física, moral e intelectual), a disciplina, a responsabilidade, a iniciativa e o autocontrole, sendo herança deste processo a família patriarcal, na qual a figura paterna se tornou inquestionavelmente a fonte da formação do ideal de virilidade masculina.

Dessa forma, o patriarcalismo legitimou a hegemonia masculina e funcionou como meio de manter a ordem social vigente. No término do século XIX e início do século XX o masculino e o feminino estavam definidos em pares dicotômicos, nos quais a mulher representava o “sexo fraco”, ao passo que o homem era representado como o “sexo forte”.

Karen Giffin (2005), em seu artigo intitulado “A inserção dos homens nos estudos de gênero: contribuições de um sujeito histórico”, discorre sobre este esquema binário de organização do mundo social, concordando com o clarificado por Jesus, expondo a oposição e a hierarquização do cultural/natural, social/biológico, científico/artístico, racional/emotivo, produção/reprodução, público/privado, ativo/passivo, mente/corpo, entre outros fatores, consolidando assim a noção, transformada em natural, de dois sexos opostos.

Esse binarismo, conforme a autora (2005), estaria, através das conclusões dos estudos de gênero, expresso em símbolos e normas sociais, estruturando instituições, impregnando leis e incorporando identidades pessoais, como aspectos da ordem social vigente. Entretanto, Giffin (2005) adverte sobre a necessidade de relativizar as dicotomias binárias, sob risco de representar socialmente todos os homens somente como dominadores e todas as mulheres somente como dominadas, posto que há uma dialética entre as estruturas sociais e seus atores, e destes últimos entre si, num processo de construção mútua e constante resistência e acomodação às representações dominantes.

Citando Kaufman, e sem negar a dominação masculina, a autora (2005) aponta que os homens são marcados e brutalizados pelo mesmo sistema que lhes dá seus privilégios e poder. Assim, o homem violento ao investir contra outros homens e mulheres, e contra si mesmo, estaria canalizando e personificando a própria violência social da qual também é vítima, numa sociedade hierárquica, autoritária, sexista, classista, militarizada, racista e impessoal. Torrão Filho (2004) afirma que as mulheres aprendem a ser submissas e femininas, e os homens aprendem a ser dominadores e masculinos, e que ambos são vigiados socialmente na manutenção dos seus lugares sociais.

Continuando e concordando com a discussão sobre esta vigilância social exercida sobre os gêneros na manutenção de seus respectivos papéis sociais, para ser um homem, o indivíduo deve suprimir, ainda conforme Giffin (2005), muitas necessidades, sentimentos e formas de expressão. Isso acaba por configurar uma construção social masculina muito frágil, resultando numa tensão entre ser macho e ser masculino, mantendo o homem numa constante insegurança, o que pode impulsionar tanto a autodesvalorização como a violência contra outros e outras.

Indo adiante, Giffin (2005) citando Kimmel, na mesma direção dos demais autores aqui citados, ressalta o fato de que, apesar das variações internas tais como raça, idade, etnia e orientação sexual, todas as masculinidades têm um ponto básico em comum, qual seja, não ser como as mulheres, levando os homens a condutas exageradamente masculinas.

Torrão Filho (2004) expõe que misoginia e homofobia estão intrinsecamente ligadas, posto que o feminino constitui a grande ameaça ao homem, e que às mulheres estaria interdito o acesso e exercício desta masculinidade, privilégio exclusivo do homem, sob o risco de ultrajar a natureza e corromper a ordem natural das coisas. Assim entendido, este processo leva à conclusão de que homens homossexuais rebaixam o seu sexo escolhendo estar dominados por outros homens, agindo como se fossem mulheres, origem da grande ansiedade dos homens em relação à homossexualidade masculina; e as mulheres lésbicas, por sua vez, sendo vistas como usurpadoras de um

poder que não lhes pertence por direito, e ao qual sequer podem usar, posto serem desprovidas dos meios físicos da consumação da masculinidade.

Isto reforça o binarismo já aqui evidenciado, no qual o masculino e o feminino se opõem e se complementam, podendo conviver um com o outro, *mas nunca um no outro* (grifo da autora deste trabalho). Assim, tais diferenças são naturalizadas e essencializadas, e quaisquer práticas desviantes destes preceitos devem ser tomadas como anormais, categorizadas para assim serem mais facilmente expurgadas da norma, do “normal”.

Levando adiante este raciocínio, Giffin (2005), ao se referir a Victor Seidler (1991), propõe a construção do gênero masculino a partir da sua identificação com a razão, elemento essencial para a competição na esfera pública do trabalho e da política, traduzida em autossuficiência e independência masculina, o que os levaria a desprezar e negar necessidades afetivas, consideradas femininas, em nome desta “razão social”. Isso reforça a já mencionada fragilidade da construção social do modelo de comportamento masculino moderno, fragmentando um sujeito que acaba por ficar dividido contra si mesmo.

Reiterando a ideia de exercício do poder, Torrão Filho (2004), esclarece que o gênero é o primeiro campo no seio do qual, e por meio do qual, o poder é articulado, ou seja, muitas relações de poder na história, como os regimes totalitários e autoritários e os conceitos de classe estão ancorados e constituídos na categoria gênero, e que para entendê-los é preciso primeiro entender o papel social do gênero nas sociedades humanas.

Sendo assim, o poder é exercido sobre o gênero como forma de domínio político. A homofobia surge como irmã do racismo e da misoginia, ao passo que a democracia e a liberdade política são então entendidas como a superação das interdições políticas às mulheres e aos demais considerados desviantes do processo de formação de uma cidadania crítica, para todas e para todos.

Riffel (2010), citando Oliveira, assinala que nos séculos XVIII, XIX e parte do XX, o ideal moderno de masculinidade estava associado às

características tidas como positivas, tais como a valentia, o vigor, a firmeza, a inteligência, a imponência, a potência, o poder, o domínio, a força, a coragem, a atividade, a ousadia, a eficácia, a sagacidade, a robustez, a probidade, a lealdade, a segurança, a solidez, a resistência, a temeridade, a magnanimidade, a intensidade, a competência, a integridade, a invulnerabilidade, entre tantas outras. Estas características eram vistas como qualidades sobre as quais a sociedade gostava de se autoprojetar, concordando com o exposto mais acima também por Jesus.

1.2. Problemas de gênero: construção e subversão

Retomando a assertiva de Beauvoir, já aqui referenciada, e indo mais além, Judith Butler (2013), em seu livro *Problemas de Gênero – Feminismo e subversão da identidade*, analisa vários pensadores, entre eles Simone de Beauvoir, incluindo Foucault e seus estudos sobre as relações de poder implicadas na determinação histórica dos sujeitos em seus gêneros, desejos, corpos e práticas sexuais. A partir das reflexões realizadas, constrói a ideia de que os gêneros, ou sexos, são construções sociais, culturais e linguísticas, que nascem juntamente como o discurso da lei do Pai, sob o signo da cultura, signo masculino por excelência.

É esclarecedora, neste sentido, sobre a relação entre identidade, gênero e *performance*, a afirmação de Butler, conforme segue:

(...) o gênero não é um substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos flutuantes, pois vimos que seu efeito substantivo é *performativamente* produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência de gênero. Consequentemente, o gênero mostra ser *performativo* no interior do discurso herdado da metafísica da substância – isto é, constituinte da identidade que supostamente é. Nesse sentido, o gênero é sempre um feito, ainda que não seja obra de um sujeito tido como preexistente à obra. No desafio de repensar as categorias de gênero fora da metafísica da substância, é mister considerar a relevância da afirmação de Nietzsche, em *A genealogia da moral*, de que “não há ‘ser’ por trás do fazer, do realizar e do tornar-se; o ‘fazedor’ é uma mera ficção acrescentada à obra – a obra é tudo”. Numa aplicação que o próprio Nietzsche não teria antecipado ou aprovado, nós afirmaríamos como corolário: não há identidade de gênero por trás das expressões de gênero; essa identidade é *performativamente* constituída, pelas próprias “expressões” tidas como seus resultados. (BUTLER, 2013, p.48).

Assim considerados, os gêneros são atos performativos, conjuntos e públicos, inscritos nos corpos dos sujeitos (corpos estes que também são construções culturais), reguladores, ritualísticos e repetidos, até o ponto de serem internalizados como naturais e pré-discursivos, pelo indivíduo e pela sociedade de forma geral. Sendo atos performativos, são representações em que os atores sociais e a sociedade, sua plateia, creem na veracidade destes atos como verdades inquestionáveis, tornando invisível à lei, ou seja, à cultura (masculina) que de fato os institui e os regula.

Tais asserções ficam claras nos trechos da obra referida da autora, conforme segue:

(...) se o gênero é instituído mediante atos internamente descontínuos, então a *aparência de substância* é precisamente isso, uma identidade construída, uma realização *performativa* em que a plateia social mundana, incluindo os próprios atores, passa a acreditar, exercendo-a sob a forma de uma crença. (...) O fato de a realidade do gênero ser criada mediante *performances* sociais contínuas significa que as próprias noções de sexo essencial e de masculinidade ou feminilidade verdadeiras ou permanentes também são constituídas, como parte da estratégia que oculta o caráter *performativo* do gênero e as possibilidades *performativas* de proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculinista e da heterossexualidade compulsória. (BUTLER, 2013, p.200).

Percebe-se a construção do gênero como um produto social e cultural, dentro de um determinado tempo e lugar, sendo assim histórico, portanto. As criações literárias, como produtos sociais e culturais que também são, podem espelhar estas construções, nelas influir e por elas serem influenciadas, de forma continuada, permitindo vislumbrar performances dos papéis sociais masculinos e femininos em seu contexto de produção.

Sara Salih (2015), em seu livro *Judith Butler e a Teoria Queer*, aponta que Butler estudou filosofia nos anos 1980, debruçando-se sobre Hegel e sua influência sobre os filósofos franceses do século XX. Debruçou-se, também, largamente sobre teorias psicanalíticas, feministas e pós-estruturalistas, todas apontando “para suas exaustivas formulações sobre a questão da identidade.” (SALIH, 2015, p.9). Suas teorizações sobre a identidade “generificada” e

sexuada aparecem como uma de suas mais importantes contribuições sobre os campos do conhecimento acadêmico sobre os quais atuou e/ou atua, em destaque no seu livro *Gender Trouble*, já aqui referenciado, com o título em Português, *Problemas de Gênero – Feminismo e subversão da identidade*. Entre seus escritos encontram-se temas relevantes para os estudos literários, entre outros.

Em variados graus, suas obras apontam e põem em evidência aspectos da formação da identidade e da subjetividade, descrevendo os processos pelos quais nos tornamos sujeitos ao assumir identidades sexualizadas/”generificadas”/racializadas que são construídas para cada ser humano, e pelos próprios, em certa medida, dentro das estruturas de poder existentes. O sujeito *butleriano* “não é um indivíduo, mas uma estrutura linguística em formação” (SALIH, 2015, p.11) na qual o sujeito está envolvido em um processo de devir virtualmente infinito. Através do processo dialético de reflexão sobre a formação do sujeito, do por que ele ser como é, Butler buscou possibilidades alternativas de construção deste sujeito, dentro das estruturas de poder em ação na sociedade.

Em 1980, quando Butler adentrou no campo teórico-filosófico, a teoria feminista iniciava a questionar (assim como Butler) a categoria “o sujeito feminino” como uma entidade fixa e manifesta. Sob influência de Foucault, teorias passaram a rejeitar a ideia de que o sexo era, como até então se acreditava, uma entidade biologicamente determinada, mas, ao invés disto, apontavam que o sexo e a sexualidade são discursivamente construídos, no decorrer do tempo e das culturas humanas.

A teoria *queer* surgiu, conforme Salih (2015), de uma aliança de teorias feministas, pós-estruturalistas e psicanalíticas sobre a investigação da formação do sujeito. Um termo que antes tinha potencial ofensivo, como o *queer*, é apropriado e ressignificado, empoderado, e seu radicalismo vive, em parte, da sua resistência à definição fácil, sendo provisório, múltiplo e contrário à absorção.

Para Butler, conforme Salih (2015), a investigação genealógica da formação do sujeito propõe que sexo e gênero são efeitos, e não causas, de

instituições, discursos e práticas, apontando a performatividade dos sujeitos generificados, ou seja, mulher ou homem são algo que “se faz”, mais do que algo que “se é”.

Apoiada fortemente pelas formulações de Hegel sobre a natureza do sujeito, sobre o desejo e sobre o reconhecimento, Butler, ao longo de seus trabalhos, questiona se a subjetividade depende necessariamente da negação do “Outro” pelo “Eu”, uma ideia que atravessa todas as suas reflexões sobre o assunto.

Dentro deste espírito, Salih (2015) expõe que Butler apoiou-se em Derrida, nos estudos que o último realizou sobre a obra do linguista estruturalista Ferdinand de Saussure, onde, ao desenvolver as teorias linguísticas saussurianas, a partir do *Curso de linguística geral*, de 1916, Derrida produz o conceito da *Differance*, que versa sobre o modo pelo qual o significado nunca está presente por si mesmo, mas é dependente sempre do que está ausente.

Sendo assim, na linguagem só há diferenças, não termos positivos ou negativos. Isto significa que existem polos contrários que se definem exatamente por sua oposição. Não há “referente puro”, palavras que possuem significados em si, mas sim sempre umas em relação às outras, numa cadeia significante; assim, o signo não pode alcançar, nunca, a sua completude, e o alcance do saber absoluto é um objetivo impossível de ser atingido. O sujeito hegeliano, na visão derridiana, assim, não pode nunca ser completo, nunca irá atingir o saber absoluto sobre si mesmo.

Ainda conforme Salih (2015), Foucault considera as estruturas de poder difusas mais do que concentradas, produtivas mais do que coercitivas. Desse modo, considera que a História não é unificada, mas sim caracterizada por divisão, divergência e por uma luta de forças sociais, sem origem nem fim.

Assim, no dizer da autora, referenciando Butler:

Pode-se dizer que ambos, Derrida e Foucault, romperam com a dialética hegeliana: o primeiro pela afirmação da multiplicidade do signo; o último pela afirmação da multiplicidade e do excesso tanto do poder quanto da história. Para ambos os

pensadores, a diferença e a divergência solapam qualquer tentativa de instaurar uma identidade, e a *Aufhebung* de Hegel, a suprassunção da diferença na mesmidade, é vista com uma negação da diferença e uma estratégia de ocultação através da qual se instaura um sujeito fictício e idêntico a si mesmo (SD, p. 182). (SALIH, 2015, p.55)

De acordo com Salih (2015), para Lacan, pensador que influenciou fortemente as teorias de Butler, assim como para Derrida, o sujeito é concebido em termos de sua constituição linguística. A “Lei do Pai” age ao impor o tabu contra o incesto, recalçando os desejos primários do bebê. Esta interdição é assimilada pela criança quando ela está entrando no domínio da linguagem, com a mudança de uma ordem pré-linguística ou imaginária para outra, linguística, simbólica.

Estes dois fatos, em conjunto, instauram uma existência que se caracteriza pela falta e pelo desejo de reaver o que foi perdido, dos seus desejos proibidos. Tal ideia mostra-se fundamental para as teorizações de gênero, sexo e sexualidade *butlerianas*. Para Lacan, todo desejo é linguística e culturalmente construído, e Foucault aponta que a lei contém a proliferação e a possibilidade de subversão em si mesma.

Gender Trouble é, conforme a autora (2015), provavelmente o livro mais conhecido de Butler até o momento e abrangentemente abalizado como o seu trabalho mais importante. As reflexões *butlerianas* sobre a identidade performativa têm sido consideradas como fundamentais ao feminismo pós-moderno. A mulher, assim como o homem, assim como o sujeito, ou o Espírito hegeliano, pode ser concebida como um ser-em-processo, um devir, construída no discurso pelos atos que realiza, que põe em prática. Pode-se construir esta identidade de forma que irá perturbar ainda mais quem está interessado em manter o *status quo*, as oposições binárias como masculino/feminino, ativo/passivo, hetero/gay, e assim por diante.

Conforme Salih (2015), Butler afirmou que a identidade, inclusive a de gênero, é uma sequência de atos, ideia que se apoia no existencialismo, mas sem a presença de um ator preexistente que pratica tais atos (a performance pressupõe um ator, a performatividade não), o sujeito não é o fazedor, mas o efeito de suas práticas, de seus feitos; na verdade, ele só passa a existir conjuntamente nos atos sequenciais que executa de forma organizada e

reiterada. Os atos da identidade de gênero estão sempre e necessariamente ocorrendo, já que ninguém pode existir socialmente fora da sua identidade generificada.

A autora aponta, na análise que Butler realizou de Foucault, que os discursos agem como “grandes grupos de enunciados” (2015, p.69) que comandam a maneira como nos comunicamos através da fala e como percebemos momentos históricos específicos, sendo que os enunciados são reiteráveis, ligados por seus contextos históricos; juntos, eles produzem “formações discursivas” (2015, p.69), tais como “medicina”, “loucura”, “homem”, “mulher”, podendo ser analisados no domínio do contexto ou da transformação histórica própria em que aconteceram.

Salih (2015) expôs que Butler enfatizou que o sexo é tão construído culturalmente quanto o gênero, que o corpo, não negada sua faticidade biológica, é marcado pela cultura e pela sociedade, que o definem. Portanto, sexo é gênero. Numa sociedade heterossexista, as identidades de gênero que não se conformam ao padrão estabelecido demonstram como as normas de gênero são culturalmente instituídas e mantidas. O gênero, na sua condição performativa, constitui a identidade que pretende ser.

A escolha de gênero é sempre uma interpretação das normas sociais de gênero que cada indivíduo realiza, com um repertório limitado por esta mesma sociedade, assim como a subversão possível, realizada dentro do sistema, também é restrita, se for possível. O corpo, assim, é apresentado como uma construção legislativa, jurídica e discursiva, para além da sua materialidade física, que não é negada, mas não define, sozinha e nem de forma principal, a identidade de sexo e gênero deste corpo.

Foucault, segundo Salih (2015), afirma que o sexo é uma construção discursiva, e a lei, ao se fazer esta construção, faz ao mesmo tempo a sua produção e o seu controle, apontando igualmente que não existe posição que possa ser assumida fora do sistema social, fora da lei, e toda subversão possível só pode acontecer no interior das estruturas discursivas de poder existentes. A autora (2015) afirma que Butler, nesta linha de pensamento, pode sustentar que a lei é geradora e plural, e que a subversão, a paródia e o *drag* acontecem no interior da lei, que proporciona oportunidades para a re-

apresentação das identidades subversivas que ela, simultaneamente, produz e reprime.

Continuando, Salih (2015) explica que Butler entende o corpo como discursivamente construído, e esta construção se dá através da exclusão, do tabu e da abjeção (este último termo vem da pensadora Kristeva). Os corpos descritos pela ciência seguem uma matriz heterossexual, que determina, de forma significativa, a formação discursiva destes corpos. Assim como o conceito de naturalidade, o corpo não é uma “faticidade muda”. Para a autora (2015) citando Butler, não é um fato da natureza, é construção, assim como gênero.

Não há um “Eu” fora da linguagem, e os sujeitos não precedem a mesma, ou seja, a construção de identidade de gênero não precede a linguagem. É, assim como outras identidades, antes um efeito da linguagem, e através destes efeitos se tornam inteligíveis socialmente e legitimadas pela coletividade, através da adaptação ao molde identitário de gênero de uma dada cultura. Neste sentido, as identidades de gênero são performativas. Segundo Salih (2015), Butler não aceita o dualismo cartesiano entre corpo/alma, superfície/interioridade. A lei é escrita no corpo, através da “estilização corporal do gênero” (GT, 135), a lei não é internalizada, e este corpo generificado é inerente aos atos que o estabelecem.

Dentro da perspectiva de gênero como performance, seria verdadeiro dizer que o gênero de forma geral é uma forma de paródia, mas que algumas performances de gênero tem um caráter mais parodístico do que outras, como o *drag*, por exemplo, sem pressupor uma origem de gênero, sendo que esta própria “origem” é que está sendo parodiada.

Mas esta paródia não é completamente livre, ela é condicionada pelos instrumentos que o(a) *performer* possui, ou seja, pelos discursos instituídos generificados, sendo que a agência e a subversão são possibilitadas e limitadas pela lei que as institui, na sua sanção e/ou proibição. A paródia por si não é sempre subversiva, dependendo, para tanto, do tipo de paródia realizada e seu contexto como um todo, que serviriam para borrar e embaralhar os limites estabelecidos pela norma heterossexista, como distinções entre macho/fêmea, masculino/feminino, gay/hetero.

Assim, o corpo é significado e significação, construído através do discurso e da linguagem, e suscetível, por isto mesmo, à *ressignificação*. A linguagem e a materialidade não se opõem, pois a linguagem possui materialidade, e aquilo que é material nunca foge inteiramente do processo pelo qual é significado.

Conforme Salih (2015), Lacan se debruça, diferentemente de Freud, sobre um corpo que é construído pela linguagem, não pela experiência. A autora (2015) aponta que Butler expõe que o corpo e o ego são projeções simultâneas um do outro, não podendo ser pensados de maneira separada. No corpo fanstasmático, certas partes adquirem um especial significado, e Butler mostra o masculinismo de Lacan ao apontar o falo como o significante corporal favorecido, e argumenta que é possível se apropriar do falo e pô-lo em circulação de forma que ele não esteja mais necessariamente e intrinsecamente ligado ao pênis, e que tanto o pênis quanto o falo são construções discursivas sociais, ou seja, eles são performativos.

O falo é o símbolo do pênis, não o próprio. Nisso concordam Lacan e Butler. Desse modo, ele pode significar qualquer outra parte do corpo material, e ele pode ser re-localizado de forma subversiva. Portanto, ninguém “tem” ou “é” o falo, posto que ele é um símbolo, e pode ser realocado por quem não tem o pênis.

Salih (2015) volta a Derrida, expondo que o mesmo argumenta que a suposta “fragilidade” do signo linguístico é na verdade uma característica básica de todos os signos linguísticos, sempre sujeitos a serem expatriados de seus contextos originais, e serem reapropriados, reiterados, ou seja, re-citados. O signo não pode ser contido ou controlado por nenhum contexto, convenção ou intenção autoral.

Esta possibilidade de fracasso, na visão de Derrida, é inerente ao signo. Necessária, ela faz parte do que o signo é e ao que ele serve. Butler, conforme a autora (2015), vê na citação fora do contexto e no fracasso constitutivo do signo uma possibilidade de prática de gênero subversiva, que possa deixar clara a ideia que todos os performativos de gênero, sendo citações e re-citações sem origem nem fim, são sempre cópias de cópias, e são sempre construídos social e culturalmente, podendo, assim, serem reconstruídos,

através do tempo e do espaço, amplamente e de formas diversas das já sancionados coletivamente.

Salih (2015), ao referenciar Butler, explana que os falantes não são os únicos responsáveis por suas falas, eles são constituídos por elas. Os indivíduos falantes não são soberanos sobre o que proferem, posto que estão inseridos numa cadeia citacional histórica, ideológica, que os ultrapassa, mas que ainda assim não os exime, necessariamente, da responsabilidade sobre o produto de suas falas, uma vez que ele também as constituem, num processo sempre reiterável e mútuo.

Mas mesmo a recitação com intenção subversiva não pode abstrair completamente a carga histórica dos símbolos, incluídos aí os linguísticos, que por vezes carregam uma bagagem difícil de ser superada e reapropriada. Desse modo, mesmo que, em teoria, isto seja possível, nem sempre acontecerá, até mesmo em virtude de que os falantes não podem alterar unilateralmente o significado dos signos.

Salih (2015) afirma que a influência das teorizações de Butler, sobre o sujeito em relação à sua identidade, articuladas ao gênero, sexo e linguagem, têm atingido vários campos do conhecimento, destacadamente a teoria *queer* e a teoria feminista, como também os estudos fílmicos, os estudos literários, a sociologia, a política, a filosofia, entre outros espaços do saber acadêmico.

Sua ideia de construção sociocultural de gênero tem se mostrado útil para uma análise literária feminista, visto que oferece uma referência para pensar a literatura como uma área cultural da construção de gênero, na interpretação de textos de ficção que refletem a formação do sujeito e a autoconstrução, assim como o pensamento da natureza exclusiva e excludente das categorias de identidade e de gênero.

2. MARIO DE SÁ-CARNEIRO EM SEU TEMPO

A obra de arte, a obra literária, como toda produção humana, está inserida num determinado contexto histórico, social e cultural. Com a obra de Mário de Sá-Carneiro se dá, naturalmente, o mesmo. Dentro desta ótica, este capítulo pretende situar o autor dentro do seu contexto de produção, indicando quais os principais movimentos que estavam acontecendo na literatura europeia no início do século XX, e como tais movimentos influenciaram a produção literária portuguesa daquele tempo. Considera-se de significativa importância que esta contextualização se desse, para que se possa compreender melhor e mais profundamente a produção poética de Sá-Carneiro, sobretudo no que tange às construções de gênero em sua obra a partir do contexto cultural.

Conforme a cronologia sobre a vida de Mário de Sá-Carneiro, do livro *Mário de Sá-Carneiro – Poemas*, editado por Fernando Cabral Martins (2007), o poeta nasceu em 19 de maio de 1890. Sua mãe morreu aos 23 anos de idade, em 1892, quando ele contava apenas dois anos de idade. Em 1900 foi matriculado no Liceu do Carmo, em Lisboa, e já em 1903 começou a escrever num caderno de poemas e traduções, tendo iniciado sua produção artística em torno dos treze anos de idade. Em 1904 teve seu primeiro contato com Paris, cidade que viria a ser seu sonho artístico, numa viagem que fez junto com o pai, e percorreu parte da Europa. Neste mesmo ano, em dezembro, publicou o conto “A Cilada” em uma revista que publicou no Liceu, já então com quatorze anos de idade. No ano seguinte teve sua primeira peça teatral encenada em Portugal, intitulada *O Vencido*.

Em 1907 viajou para Paris novamente com o pai, possivelmente alimentando ainda mais o seu fascínio pela cidade-luz. Em 1909 matriculou-se no Liceu Camões, onde conheceu seu amigo Tomás Cabreira Júnior. Um ano depois os dois escreveram a peça teatral *Amizade*, em 1910. Em 1911 Tomás suicidou-se com um tiro de pistola no recreio do Liceu, o que causou forte

impacto no jovem Sá-Carneiro. Logo após a tragédia, Mário escreveu em homenagem ao amigo uma poesia bela e insuspeitadamente madura — em termos literários — para a idade que contava então, onde lamenta sua morte, expressando pensamentos que haveriam de seguir junto de seu eu lírico até o fim de sua produção poética. Neste mesmo ano, em outubro, partiu para Coimbra para estudar Direito, mas em dezembro retornou a Lisboa. Em 1912 a peça *Amizade* foi representada e publicada, assim como o livro *Princípio. Novelas*. Em outubro deste ano, foi para Paris estudar Direito, sendo que em final de 1913 regressou a Lisboa, no final de junho. Neste mesmo ano, escreveu dois livros, *Dispersão* (livro composto por 12 poemas) e *A Confissão de Lúcio* (narrativa), sua mais importante e conhecida obra em prosa e considerada uma das mais expressivas e significativas do modernismo português.

Em junho de 1914 retornou a Paris. Contudo, em decorrência do começo da Primeira Guerra Mundial, voltou para Lisboa em setembro daquele mesmo ano. Em maio de 1915 foi publicado *Céu em Fogo* (oito novelas) entre os dois números da revista *Orpheu*, onde atuou também como um dos diretores (cargo também ocupado por Fernando Pessoa). Esta revista contava com uma seleção de poemas de *Indícios de Ouro* e o poema *Manucure*, de feição futurista. Partiu novamente para Paris em julho, sem avisar ninguém da sua partida, já possivelmente frustrado consigo e com a intelectualidade e a crítica portuguesa, que não compreendia a si, e tampouco as expressões artísticas modernistas de então. Em 1916, supostamente, apaixonou-se por uma mulher misteriosa.

Escreveu até o último dia de sua vida, produzindo, neste período, algumas das suas melhores obras poéticas. Suicidou-se com estricnina em 26 de abril, num quarto de hotel de Nice, próximo da praça *Pigalle*. Na noite de sua morte, trajava um *smoking*, num final digno dos heróis de suas histórias, do artista que abandona a vida para se manter fiel à sua arte, ao seu destino que é extraordinário, mesmo que espinhoso e difícil.

Este fim trágico, conforme afirma Alexei Bueno (1995) em *Mário de Sá-Carneiro: Obra Completa: volume único*, já poderia ser adivinhado na alma artística de Sá-Carneiro. Bueno (1995) cita um pequeno conto de autoria de Mário, intitulado “Páginas de um suicida”, publicado no jornal *Azulejos* em 1909,

e aponta que neste texto já aparece o pensamento predominante e característico do escritor/poeta, que seria também comum a vários artistas deste contexto histórico, expressando uma relação perturbada com o que se entende por realidade. Essa relação, de acordo com Bueno, expressa o que seria a “doença espiritual típica da sua geração” (BUENO, 1995, p.19), um tédio existencial e um *spleen* provindos do Romantismo e do Simbolismo, elevados a níveis inimagináveis anteriormente, “na impossibilidade do heroico, no exílio de toda grandeza tradicional, na expulsão científica do Mistério” (BUENO, 1995, p.19).

Assim, nas palavras do autor:

Restava a Morte, fortaleza inabalável do Mistério, ou a Arte, a autêntica, que resistiria à invasão dos processos inautênticos, tornando-se o depósito final da grandeza humana, do heroísmo e da superação possíveis. E foi entre dois signos: A Arte e a Morte – assim com letra maiúscula – que teve lugar a meteórica trajetória de Mário de Sá-Carneiro (BUENO, 1995, p.20).

Desde o final do século XIX, conforme Bueno (1995), existia um clima opressivo sobre a inteligência portuguesa, que teceu uma crítica veemente ao estado de coisas em que se encontrava o Estado português e da produção intelectual e artística nacionais, passando pelo *Ultimatum* de 1890, o regicídio de 1908 e a implantação da república em 1910, que, conjuntamente, independente de fatores pessoais, ajudaram a fomentar uma onda de suicídios de artistas e pensadores notáveis da época, nas quais se pode incluir o suicídio de Sá-Carneiro.

2.1 A transição do século e as Vanguardas artísticas

A “ressaca moral e intelectual”, trágica por vezes, não se abateu somente sobre a inteligência portuguesa daquele contexto histórico, do início do século XX. Esta necessidade e desejo intenso de mudança e renovação artística, política e filosófica também reverberava pelo restante da Europa. Conforme Gilberto Mendonça Teles, em seu livro *Vanguarda Européia & Modernismo Brasileiro* (2012) na Europa, em relação mais especificamente à literatura, no período compreendido entre 1886 a 1914, na chamada *Belle Époque*, houve uma pluralidade de inclinações filosóficas, científicas, sociais e

literárias, oriundas do realismo-naturalismo; grande parte delas não resistiu ao advento da Primeira Guerra Mundial, resquícios que eram de um século já passado, o XIX.

Esta época foi o tempo das boêmias literárias no bairro parisiense de Montmartre e também na cidade de Munique, na Alemanha. Foi a época de transição para as vanguardas tão próprias do século XX, origem dos abundantes “ismos” que foram determinantes no desenvolvimento de todas as artes deste século. Elas provieram do culto à modernidade, do avanço da ciência ocidental moderna, assim como do automatismo, repetitivo, oriundo da revolução industrial, e que acabaram por cunhar técnicas e teorias estéticas novas, neste mundo ainda também tão novo e desconhecido. O primeiro manifesto vanguardista data de 1909, que foi o primeiro manifesto futurista, de Marinetti, publicado em Paris.

Em torno de 1900 a França sentia a inquietação destes novos tempos em seu máximo, e os escritores “(...) já não se contentavam apenas com as soluções simbolistas...” (TELES, 2012, p.61) embora ainda cultuassem Baudelaire, Rimbaud, Verlaine e Mallarmé, entre outros, mas já

Arquitetavam novas teorias culturais, experimentavam timidamente outras fórmulas expressivas, fundavam revistas e redigiam manifestos em que as ideias expostas imatura ou apressadamente seriam logo retocadas e mesmo abandonadas nos manifestos seguintes. Muitas dessas teorias e formas seriam enfatizadas nos manifestos da literatura de vanguarda, por nós aqui entendida, como toda tentativa de ruptura estética feita de maneira radical... (TELES, 2012, p.61-62).

Para o autor (2012), ao se analisar os manifestos destes movimentos, pode-se perceber que eles giravam em torno de duas estéticas fundamentais: a do Simbolismo, que estabelecia afinidades temático-expressivas com o Decadentismo e o Neoclassicismo, e a do Naturismo (ou Naturalismo), ligada aos manifestos socialistas e unanimistas, discussão esta que evolui até o surgimento das vanguardas. Deste período, o Decadentismo e o Simbolismo foram as duas tendências estéticas mais importantes na poesia produzida naquele contexto histórico.

Mário de Sá-Carneiro, como será visto ao longo deste capítulo, embora tenha aderido ao Futurismo na produção de algumas de suas poesias, sendo a

mais famosa delas “Manucure” (que será analisada no terceiro capítulo deste trabalho) parece possuir uma sensibilidade mais afeita ao Decadentismo e ao Simbolismo. De toda feita, mostrou-se um poeta modernista, onde estas influências acabaram por se mesclar, possibilitando que o eu lírico sá-carneiriano se expressasse de forma nova e original.

Acordando com esta formação híbrida do Modernismo, e, em consequência, dos modernistas em Portugal, Fernando Guimarães (1982) no contexto da literatura portuguesa, em seu livro *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, aponta que Fernando Pessoa reconhecia a influência do simbolismo no Paulismo, no Sensacionismo e também no Interseccionismo, movimentos literários modernistas portugueses, identificando uma sensibilidade analítica, alcançada pela consciência de uma sensação, uma racionalização da mesma, ideia cara às vanguardas citadas. Assim, a estética do Simbolismo e do Modernismo português apresentam aspectos, por vezes, em comum.

Guimarães (1982) explana, ao citar Pessoa, sobre a evolução da poesia portuguesa, que acabará por influenciar a produção da poesia portuguesa do modernismo, e que esta é o resultado de três movimentos predecessores, sendo estes, o simbolismo francês, o panteísmo transcendental português e movimentos modernistas, como o futurismo, o cubismo, o surrealismo, entre outros.

Discorrendo sobre o decadentismo na história da literatura, Teles (2012) aponta que o mesmo advém da constatação de que todas as culturas e civilizações, todas as suas crenças e ideais, cedo ou tarde, entram em declínio e caminham para sua ruína de forma inexorável. Esta exaltação do declínio e da ruína evolui para uma crítica da artificialidade da vida social e cria no indivíduo uma dualidade que não pode ser resolvida, entre o bem e o mal, entre a carne e o espírito, como no ultrarromantismo e de forma contraditória na preocupação patológica do naturalismo. Segundo Guimarães (1982), o Decadentismo afina-se com uma sentimentalidade sub-romântica, que comumente se difundiu entre os escritores portugueses do início do século XX.

Indo ao encontro deste pensamento, segundo Bueno (1995), o Decadentismo foi o maior influenciador da obra de Mário de Sá-Carneiro. Essa influência se percebe em função de aspectos encontrados em sua poesia, tais como a apurada riqueza metafórica, cromática e musical perceptíveis em seus

versos. A relação com o Futurismo seria algo mais contemplativo, presente na admiração por obras como “Ode Triunfal” e “Ode Marítima”, de Fernando Pessoa, mesmo tendo criado poemas como “Manucure”, de feições futuristas, conforme já aqui citado.

Ainda em relação à cena artística europeia do final do século XIX e começo do século XX, este espírito decadente estava sendo vivido pela França por volta de 1880, num movimento contra o racionalismo, a burguesia e o cristianismo, sendo expoentes poetas como Mallarmé, Verlaine e Jean Moréas. Em abril de 1886 foi fundado, por Anatole Baju, sob a influência de Verlaine, o jornal “Le décadent littéraire et artistique”, sendo publicado na primeira página do mesmo o manifesto “Aux lecteurs!”, berço de ideias que posteriormente seriam levadas adiante, de forma extrema, pelos futuristas e dadaístas, dado o fato que o movimento decadentista acabou três anos depois, sendo absorvido, como foi, pelo simbolismo, com o qual acabou por se confundir.

O manifesto critica a decadência da justiça, da religião, dos costumes e também a insensibilidade do homem daquele período histórico. Pregava uma arte apolítica, sem partido, onde todas as opiniões e sensibilidades poderiam ser acolhidas livremente. Assim:

Nós seremos as vedetes de uma literatura ideal, os precursores do transformismo latente que desgasta as camadas superpostas do classicismo, do romantismo e do naturalismo; em uma palavra, nós seremos os enviados de Alá clamando eternamente o dogma elixirizado, o verbo demasiado sutil do decadentismo triunfante. (BAJU, 2012, p.82)

Assim, as origens do simbolismo francês se misturam com as origens do movimento decadentista, sendo que Baudelaire (sinestesia), Rimbaud (experimentalismo poético), Mallarmé (magia da linguagem) e Verlaine (musicalidade) constituem os mestres deste novo movimento, a partir de 1885. Na sequência desta ascendência é que vai se dar a gênese do decadentismo e do simbolismo, cada grupo de poetas partidários deste ou daquele fundando sua revista e redigindo o seu manifesto. Jean Moréas, em 1886, publica no jornal francês *Le Figaro* o seu manifesto simbolista, o primeiro de uma série de manifestos que vão aparecer na Belle Époque, e em 1890 o simbolismo teve a maior publicação de sua vida artística, *Le Mercure de France*.

A respeito da influência do Simbolismo no movimento modernista português, Guimarães assim expõe:

Se prestarmos atenção à evolução de nossa literatura nestes últimos noventa anos, verificamos que nela não são raros os momentos – ou movimentos – que se empenham numa muito viva vontade de transformação e inovação. Se quiséssemos simplificar, poderíamos falar na sucessão de três linhas de força, as quais apontam para uma literatura que, servindo-nos das palavras de Fernando Pessoa, ‘representa novidade, quer em seu íntimo conteúdo, quer em sua expressão e os modos dela’⁽¹⁾: o Simbolismo, o Modernismo e o que poderíamos designar por uma vanguarda que sob várias faces e disfarces se revela desde, por exemplo, as correntes de inspiração dadaísta ou surrealista até ao Concretismo ou à Poesia Experimental. Mas – note-se – tal espírito de vanguarda não deixa, como é óbvio, de plenamente se afirmar nos movimentos modernistas e, até, através de algumas opções com que o Simbolismo se extremou numa tradição literária que envolvia, nos últimos anos do século XIX, a nossa literatura. (GUIMARÃES, 1982, p.7).

Percebe-se que é dado grande relevo à influência do Simbolismo na literatura modernista produzida em Portugal, onde fica clara sua influência dentro do cenário literário português. Conforme Teles (2012), pode-se verificar o mesmo em outros lugares da Europa (como na França), o que não invalida a percepção da transformação que as tradições literárias vão sofrendo quando do aparecimento das vanguardas e seus questionamentos artísticos, assim como o advento do modernismo em terras portuguesas, em que aspectos do simbolismo são incorporados pela nova estética, tais como o verso livre e o uso de vocábulos em formas inusitadas.

Guimarães (1982), ao referenciar Pessoa, fala que para este último o sonho seria o lugar ideal para se conquistar a paisagem, num entrevero de imagens subordinadas a uma consciência individual. O sonho, assim, é visto como ponte para a objetividade e a despersonalização e também para uma abertura às coisas do mundo que só a inconsciência do sonho poderia proporcionar. Esta visualização estética já podia ser observada no fazer poético dos simbolistas, o plano do significante adquirindo relevo em relação ao plano do significado.

Ao se analisar a produção poética de Sá-Carneiro percebe-se o uso de vocábulos incomuns, raros, e ainda palavras evocativas, criadoras de

atmosfera, presentes na estética simbolista, na qual vocábulos como “oiro”, “dúbio”, “sonho”, “veludo”, “seda”, “brocado”, entre outros, ajudam a criar uma linguagem lírica rica de possibilidades de interpretação, principalmente a partir do significante. Para Guimarães:

“A intenção, consciente ou não, do poema em si mesmo assumir a sua linguagem, pelo recurso a uma imaginação que acaba por intelectualizar as sensações, esta presente na estética dos simbolistas”. (GUIMARÃES, 1982, p. 40).

Outro movimento vanguardista digno de nota, conforme Teles (2012), foi o Unanimismo, que nasceu com Jules Romains (1885-1972), pseudônimo de Louis Farigoule. O referido movimento surgiu da percepção de seu fundador da agitação dos passantes, dos comerciantes, do povo em seu fazer diário, o que o fez crer na existência de uma alma coletiva, comum, que acabou por originar a teoria do unanimismo. A vida humana, para esta teoria, não é um fato isolado apenas, visto que acontece também em uma dimensão conjunta por afinidades psíquicas e vitais entre todos os seres humanos, e esta alma coletiva é que deveria inspirar e prender a atenção do escritor. Parte desta percepção se deve ao fato de que as cidades estavam em pleno crescimento no mundo ocidental, e havia cada vez mais gente nas cidades, mais concentradas, em todas as suas atividades, de trabalho, lazer, etc.

Em 1905 Romains publicou seu manifesto intitulado “Os sentimentos unânimes e a poesia” no jornal *Le Penseur*. A partir daí, formou-se um grupo em torno de Romains, nesta nova escola literária que combatia o simbolismo e onde Jules pregava que o verdadeiro escritor amava o real, mas não o dos realistas, mas sim o profundo real. Esta ideia de trabalho em grupo acabaria por influenciar outras vanguardas vindouras, como o futurismo. O unanimismo na poesia quer expressar o que não pode ser formulado de forma racional, mas sim a vibração da multidão. Quer trazer à consciência o que está encoberto e só pode ser sentido, não pensado. A partir do Unanimismo a criação artística, poética, passa por um movimento consciente da coletividade urbana, fazendo surgir um lirismo vivo e intenso ou um grandioso ciclo épico, pois, assim, “Livres, apesar de nós, corpo e alma, na cidade, passamos do arrebatamento à revolta. O abandono de si mesmo, que faz o encanto do amor, faz também o encanto da vida social.” (Romains, 2012, p.100).

Tal apreensão desta alma coletiva se pode perceber na obra poética de Mário de Sá-Carneiro, em alguns de seus poemas, como se verá ao longo do terceiro capítulo deste trabalho, como no poema “Simplesmente”, em que o eu lírico discorre sobre a vida proletária. É através da figura feminina em que se pode perceber, no poema, a presença do trabalho feminino assalariado num espaço público, em uma percepção já moderna das mudanças sociais e econômicas que começam no final do século XIX e avançam pelo XX, em relação à configuração familiar e ao trabalho feminino, assim como a questão da expansão da urbanização, por exemplo.

Estas novas e modernas ideias não foram, como se pode aventar, recebidas de bom grado pela maioria das elites artísticas e intelectuais europeias daquele dado contexto histórico, e possivelmente, assim é que deveria ser. No dizer de Guimarães, sobre a definição do termo vanguarda na literatura:

Há uma designação consagrada para referir, no campo literário, as mais significativas mudanças de qualidade em termos de invenção ou, mesmo, de revolução expressiva: essa designação é Vanguarda (GUIMARÃES, 1982, p.9)

O autor (1982) aponta o papel convulsivo que os vanguardismos exerceram no meio artístico europeu no alvorecer do século XX, mesmo que este papel seja, em si, para ser vivido de forma volátil e fugaz, sempre dando lugar ao novo, ao que é revolucionário.

Por outro lado, as vanguardas artísticas europeias do século XX se fortaleceram e repercutiram mais amplamente a partir da Primeira Guerra Mundial, em especial na literatura francesa, e logo se espalharam para outros países, sendo que nesta época o termo já havia adquirido a sua conotação atual, de radicalidade dos movimentos estéticos e literários. Conforme Teles (2012) a vanguarda assimilou e expandiu o experimentalismo da *Belle Époque*, e seus limites de tempo histórico vão do final do século XIX até aproximadamente 1940, marcada historicamente com a Segunda Guerra Mundial.

Quando Mário de Sá-Carneiro, assim como outros artistas, cosmopolitas como ele, regressaram a Portugal, em função da eclosão da Primeira Guerra Mundial, ele e os demais que chegaram naquele momento em

terras portuguesas acabaram por trazer consigo ideias novas em termos culturais e artísticos. Sá-Carneiro, naquela época, frequentava o ambiente de boêmia parisiense e estava inserido neste meio, absorvendo e observando estas novas tendências vanguardistas, o que contribuiu para que sua atuação no surgimento do modernismo português (assim como a de Fernando Pessoa e outros artistas) fosse decisiva e fundamental, sempre considerando a intensa participação do poeta no grupo do *Orpheu*, como se verá adiante.

Segundo Teles (2012), o Futurismo, historicamente o primeiro movimento vanguardista dos 1900, foi liderado por F. T. Marinetti (1876-1944), e teve diversos manifestos (mais de trinta), incluídas aí temáticas literárias, assim como de outras áreas artísticas, sobre a mulher e sobre a moral. Em 1909 Marinetti publicou no *Le Figaro* o primeiro manifesto futurista, “Le Futurisme” lançando o movimento artístico mais notório entre o simbolismo e a Primeira Guerra Mundial. Desde esta data, a vida de Marinetti foi dedicada quase que exclusivamente para aprimorar e divulgar a teoria e a prática do futurismo.

O Futurismo louvou a vida moderna, venerando a máquina e a velocidade, a multidão dinamizada pelo trabalho, pelo prazer ou pela revolução, difundindo ao mesmo tempo a destruição do passado e dos meios de se fazer literatura até então utilizados, com o rompimento da cadeia sintática, por exemplo, onde as relações entre as partes do escrito se faziam por analogia, que era a técnica expressiva escolhida pelo movimento. Era também uma tentativa de escapar da realidade opressora, atrasada e castradora, mas sem deixar de lado a dimensão da vida mundana. O Futurismo foi, entre os movimentos vanguardistas, o que mais influenciou Sá-Carneiro, embora não se possa afirmar que tenha sido o único, tendo em conta a efusão de novas ideias artísticas serem uma constante naquele período.

Embora Sá-Carneiro não possa ter sido influenciado pelas vanguardas que serão assinaladas a partir deste ponto do capítulo, já que morreu em 1916, considerou-se interessante expô-las para que se registre os movimentos vanguardistas que aconteceram na primeira metade do século XX. Neste aspecto, é importante mencionar as correntes que acabaram por influenciar significativamente as artes, seja na literatura, na pintura moderna e pós-

moderna, tanto em Portugal como no restante da Europa, e que impactaram o fazer artístico de forma duradoura.

Ainda que tais vanguardas só se tenham manifestado em anos posteriores à morte de Sá Carneiro, as ideias que nortearam estas vanguardas posteriores ao ano de 1916 já circulavam no meio artístico e boêmio que Mário frequentava, o que pode ter influenciado sua produção poética, tendo em vista o fato de que as vanguardas influenciavam umas às outras, de forma constante e múltipla.

Assim, entendeu-se interessante destacar algumas questões sobre o Dadaísmo. Este movimento internacional, cujo centro irradiador foi Zurique, começou em 1916, e se formou através de um grupo de cinco refugiados de guerra, pacifistas e revoltados contra o sistema. Conforme Teles (2012) o pontapé ideológico inicial foi a incerteza do resultado da Primeira Guerra Mundial, pois pensava-se que a Alemanha ganharia a guerra. Assim sendo, o movimento Dadá apareceu como forma de terrorismo cultural, na intenção de abalar as estruturas culturais sociais, apoiados na ideia do mundo mágico e ilógico infantil. Daí vem o seu nome, Dadá, para ser sentido, ouvido, não entendido de forma racional.

A história deste movimento concentra-se em seus manifestos, em especial os de Tristan Tzara (1896-1963), líder do movimento que levou o mesmo para Paris. O movimento existe enquanto tal de 1916 a 1921, sendo que foi a mais radical das vanguardas da primeira metade do século XX, conforme o autor. Para os dadaístas, havia o nada, a guerra, restando ao artista produzir antiarte, antiliteratura, usando para tanto a improvisação, a desordem, a dúvida, a percepção acentuada, a oposição a todo equilíbrio, irracionalismo, automatismo psíquico, a livre associação de palavras. Em 1921, Breton, Aragon e Soupault, nomes fundamentais do movimento, direcionaram-se ao Surrealismo, e Tzara prosseguiu só, persistindo na ideia de renovação na poesia. O movimento, apesar de carecer de dramatismo e transcendência, assim como o Futurismo, influenciou enormemente a literatura do século XX.

Importante movimento vanguardista, o Surrealismo é, cronologicamente, o último movimento da Vanguarda europeia, surgindo em 1924, quando André Breton (1896-1970) lançou o “Manifeste du surréalisme” e o primeiro número da *Révolution surréaliste*. As origens deste movimento

podem ser encontradas parcialmente no expressionismo, outro movimento vanguardista da época, de grande importância na Alemanha, e no futurismo, em especial no primeiro, com a valorização do passado. Pretendiam a “emancipação total do homem, o homem fora da lógica, da razão, da inteligência crítica, fora da família, da pátria, da moral e da religião – o homem livre de suas relações psicológicas e culturais. ” (TELES, 2012, p.215), um homem ancestral, antes da sociedade entendida como civilizada. Juntamente à psicologia e à psicanálise, à escrita automática e ao pensamento falado, posteriormente também se unindo ao marxismo, este pensamento de fundo romântico chegou a outro patamar, o surrealista, que repercutiu na maioria das literaturas ocidentais.

O Surrealismo buscou uma arte construtiva e organizada. Propunham-se ao conhecimento total do ser humano, e se dedicaram a estas pesquisas, onde a arte seria o meio utilizado para se alcançar este conhecimento, através do sonho, do maravilhoso. O primeiro manifesto surrealista, lançado por André Breton, saiu em 1924, definindo o movimento. Quando Breton voltou dos EUA para a França, em 1946, depois do fim da Segunda Guerra Mundial, tentou reeditar e relançar suas ideias, já com fortes tons marxistas, mas não encontrou repercussão, pois o momento intelectual e histórico era outro, não mais propício ao espírito das vanguardas que tanto vicejaram no alvorecer do século XX, e ele não obteve sucesso.

Esta ampla influência, como seria de se esperar, pode ser sentida também no movimento modernista. Assim, discorrendo sobre o Modernismo, Guimarães (1982) crê que seja importante destacar que se trata da consciência de uma ruptura total. De acordo com o autor (1982), esta ruptura não deve ser confundida com isolamento, dentro de um processo contínuo de renovação no campo literário, aberta anteriormente através de movimentos como o Simbolismo, assim como por autores e ideias já aqui expostos. A mencionada renovação vai ao encontro do pensamento de Teles sobre a questão da evolução das permanências e rupturas que permearam o movimento modernista como um todo, tanto em questões artísticas como também em socioculturais, conforme já aqui apontado.

Assim, é interessante notar, para este trabalho, que no “Manifesto da Mulher Futurista”, Valentine de Saint-Paul, ocorre a defesa da ideia de que

homens e mulheres possuem elementos femininos e masculinos, e que o gênio humano provém do equilíbrio destes elementos, sendo que homens e mulheres são responsáveis pelo sucesso ou pelo fracasso da sociedade e da cultura. O que faltaria às mulheres, tanto quanto aos homens, na visão do autor do manifesto em questão, é a virilidade, atributo notoriamente masculino, sendo a virilidade associada ao masculino algo milenar no Ocidente. Embora valorize as mulheres e o elemento feminino no mundo, o autor ainda liga, tradicionalmente, a fraqueza e a passividade ao feminino e a força e a ação ao masculino. Liga a mulher à natureza e ao instinto (que são suas forças), e o homem à cultura e à razão, como quando diz, sobre o lugar da mulher neste novo mundo futurista: “Livre de todo o controle, seu instinto reencontrado, você retomará lugar entre os Elementos, opondo a fatalidade à consciente vontade do homem.” (SAINT-PAUL, 2012, p.139). Assim, expõe que:

a luxúria é uma força, porque ela destrói os fracos, excita os fortes a esbanjar energia, logo à sua renovação. Todo povo heróico é sensual. A mulher é, para ele, o mais exaltante dos troféus. [...] A mulher deve ser mãe ou amante. As verdadeiras mães serão sempre as amantes medíocres e as amantes, as mães incompletas, pelo excesso. Iguais diante da vida, estas duas mulheres se completam. A mãe recebe a criança, com o passado faz o futuro, a amante dispensa o desejo que arrasta para o futuro. (SAINT-PAUL, 2012, p.139)

A mulher, neste caso, é representada como mãe ou como amante/prostituta, nunca como sendo as duas *personas* ao mesmo tempo, em papéis já tradicionais na sociedade patriarcal ocidental.

2.2. As Vanguardas artísticas europeias e o Modernismo em Portugal

Um dos aspectos das artes no século XX é a aproximação de todas elas, influenciando-se mutuamente, como já mencionado anteriormente, e promovendo, em conjunto, a popularização de novas técnicas e linguagens. As vanguardas do início do século passado, ao menos a literatura, a pintura, a música e a escultura estiveram unidas em suas pesquisas de novas formas de expressão e criação. Teles menciona que “Em Paris, na inquietação intelectual da ‘Belle Époque’, encruzilhada das mais variadas correntes estéticas, os artistas participaram das mesmas boêmias e juntos redigiram às vezes os seus manifestos. ” (TELES, 2012, p.151). Assim, o cubismo, por exemplo, iniciado

na pintura, também inspirou a literatura, um tipo de poesia em que a realidade era igualmente partida e externada através de planos superpostos e simultâneos.

Esta ampla influência, naturalmente, também pode ser aplicada ao entendimento da vanguarda portuguesa. Assim, pode-se apontar que o primeiro manifesto futurista, de 1919, que foi publicado no mesmo ano em Portugal, no *Diário dos Açores*, foi afetado por esta multiplicidade de ideias que vicejavam na cena artística, e mais especificamente literária, de então. A inteligência portuguesa do início do século XX se organizou em torno da figura de Fernando Pessoa, grande influenciador do modernismo português, desde seu início, e o futurismo já começou a ser discutido em Portugal em 1914, influenciando poetas que fizeram parte de *Orpheu*, como Mário de Sá-Carneiro, conforme já exposto anteriormente.

Segundo Guimarães (1982), entre 1915 e 1917, período em que aparecem as revistas *Orpheu* e *Portugal Futurista*, percebe-se a invasão, polêmica, da estética futurista em Portugal. A Primeira Guerra Mundial estava em andamento (1914-1918), e a nação portuguesa se encontrava em uma grande crise, de modo que o campo cultural não poderia deixar de ser afetado por ela. Diante disto, havia um dilema: seguir os caminhos do futurismo, um movimento de vanguarda modernista, atual, contemporâneo, que apontava para a completa renovação cultural e artística, literária, e para o futuro, ou então se voltar para o Saudosismo ou Nacionalismo Literário, prolongamento, de certa forma, do Romantismo, e para a esperança que poderia haver no resgate de valores e ideias do passado, ainda acalentado pelo humanismo revolucionário que provinha da época da implantação da república portuguesa, em 1910-1911. Esta opção representava o renascimento de um espírito da alma cultural portuguesa, difundida pela revista *A Renascença Portuguesa*, no Porto, e a publicação, a partir de 1910, da revista *A Águia*.

Dentro deste cenário, e com a presença de Mário de Sá-Carneiro, que voltou de Paris em 1914, surgiu a revista *Orpheu*, podendo-se afirmar que o modernismo português nasceu através dela, da qual foram publicados apenas dois números, em março e junho de 1915, e o terceiro número previsto ficou na fase da organização, sem vir a ser publicado. Teles aponta que:

Com a chegada, em 1914, de Mário de Sá-Carneiro e Santa-Rita Pintor, vindos de férias de Paris, e com a presença de Luís da Silva Ramos (o poeta Luís de Montalvor), vindo do Brasil, de onde levou não só a ideia mas também o título de uma revista destinada a unir os intelectuais portugueses e brasileiros, organizou-se logo o primeiro número de *Orpheu* que, sob a direção de Luís de Montalvor e Ronald de Carvalho, foi lançado em março de 1915. (TELES, 2012, p.338).

A primeira publicação, em conexão com as influências sofridas pelos artistas que dela fizeram parte, incluindo Mário de Sá-Carneiro, contou com poemas simbolistas, futuristas, poemas em prosa, e principalmente a “Ode Triunfal”, de Fernando Pessoa, sob o heterônimo Álvaro de Campos, onde aparece a glorificação da máquina e do automóvel, a exemplo de Marinetti no seu manifesto futurista. Há um alinhamento com o que é novo e questionador, vanguardista, em termos artísticos, através do Futurismo, assim como também está presente nas obras publicadas na revista o que veio antes e que acabou por motivar, também, as novas produções literárias, como o Simbolismo, já aqui referenciado, assim como seu papel na construção do modernismo português e que acabou por influenciar, também, significativamente, a produção lírica de Sá-Carneiro.

O segundo número da revista se configurou como declaradamente futurista, publicada sob a direção de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, em junho de 1915, com o famoso poema “Manucure”, de Sá-Carneiro, e o tão famoso poema “Ode Marítima”, de Álvaro de Campos. Ambos os textos que, para parte da imprensa portuguesa da época, possuíam componentes de manifestos, sendo considerados pornográficos, posto as vanguardas da época não haverem ainda sido “digeridas” pela intelectualidade de Portugal, o que ainda mais motivou o sentimento de inadequação destes modernistas, na sensação de serem incompreendidos pelo seu contexto histórico.

O terceiro número da revista não chegou a ser publicado em função da crise financeira do grupo em volta da publicação e do suicídio, em abril de 1916, de Mário de Sá-Carneiro, acabando por terminar com a publicação da revista. Uma das características do Modernismo português, conforme Martins (2007) é abarcar contrastes, em que elementos decadentistas de certas obras aparecem ao lado de elementos futuristas de outras, como por exemplo, na revista

Orpheu 1 (exemplos seriam as poesias “Opiário” e “Ode Triunfal”, de Fernando Pessoa).

Guimarães (1982), ao se posicionar sobre o movimento modernista em Portugal e sua relação com o Simbolismo, assim explica:

O surto de nossa Vanguarda literária está, sem dúvida, relacionado com o aparecimento do movimento modernista, sobretudo a partir da publicação em 1915 da revista *Orpheu*. [...] Tal movimento acabou por pôr em questão os processos de expressão tradicionais, os quais se dirigem a um público de gosto conservador – os ‘lepidópteros burgueses’ como lhes chama Mário de Sá-Carneiro –, que logo denunciará como *loucura* o que esses escritores iam realizando. Mas a ênfase posta polemicamente nesta subversão contribuiu também para esquecer as muitas linhas que unem tal movimento a uma renovação que, por volta de 1890, os poetas simbolistas anunciavam e, em alguns aspectos, conseguiram efectivamente realizar. (GUIMARÃES, 1982, p.17, grifo do autor).

Para o autor (1982), ao analisar o posicionamento de Fernando Pessoa sobre a questão, a poesia portuguesa, em sintonia com as vanguardas do início do século XX, oscilam entre dois polos, a objetividade e a subjetividade. Para se alcançar o equilíbrio entre ambos seria necessário um ponto no meio, a emocionalização das ideias ou a racionalização das emoções, em que a presença subjetiva do autor, caso haja, esteja somente na dimensão do texto, ressaltando o reconhecimento dramático dessa despersonalização heteronímica (como acontece com os heterônimos de Fernando Pessoa).

Conforme Guimarães (1982), no postulado por Fernando Pessoa-Álvaro de Campos, em seu manifesto intitulado “Ultimatum”, deveria acontecer a despersonalização do escritor, que não deveria sentir mais por si, mas sim por um certo número de pessoas, de outros. Isto terá um significado marcante na vanguarda portuguesa com a fragmentação rica e produtiva de Pessoa, em seus heterônimos e no seu aspecto vanguardista, possibilitando experimentações no campo da linguagem poética, em intenção declarada pela geração modernista em diversificar os caminhos literários que se constituíram na origem de outras correntes literárias, todas separadas por um fundo comum simbolista e a influência mais contemporânea do Futurismo.

Sá-Carneiro não criou heterônimos como Pessoa, não desdobrando seu eu lírico em outros e outras, de forma declaradamente particionada. Contudo, o poeta viveu liricamente outras possibilidades e outros personagens, tanto femininos como masculinos, como se verá ao longo deste trabalho, quando da análise de sua produção poética sob a ótica da teoria de gênero e do conceito de performatividade de Butler, já aqui referenciados no primeiro capítulo deste texto.

Conforme Fernando J. B. Martinho (1983), em sua obra *Pessoa e a moderna poesia portuguesa – do “Orpheu” a 1960*, foi através de duas cartas de Fernando Pessoa, uma de 1915, endereçada ao diretor do Diário de Notícias por Álvaro de Campos, e outra, provavelmente redigida no ano seguinte, endereçada a um editor inglês, propondo a publicação de uma antologia de poesia Sensacionista, que Pessoa distanciou-se, assim como também seus companheiros do *Orpheu* do que ele intitulou “movimento moderno”, vendo com reserva e cautela a influência que o Cubismo e o Futurismo poderiam ter exercido no movimento modernista português. Mesmo em relação ao Sensacionismo, que o poeta entende como influências o simbolismo francês, o panteísmo transcendental português, entre outras, tais seriam mais de espírito do que de escrita, de expressão literária. Para Pessoa, o Sensacionismo não seria mais uma moda, simplesmente mais um *-ismo* indiferenciado de outros, como o Cubismo e o Futurismo, em suas expressões mais superficiais, destacando a originalidade dos poetas portugueses frente ao cenário literário europeu da época.

Pessoa detinha autoridade para exercitar sua crítica ao movimento modernista português. Martinho (1983), ao referenciar José de Almada Negreiros, aponta Pessoa como o iniciador dos movimentos primeiros do modernismo português, O Paúlismo, o Interseccionismo e o Sensacionismo, esclarecendo que a revista *Orpheu* era recheada de *ismos*, tanto na literatura como nas ilustrações que faziam parte dela. O Paúlismo teve como começo o poema “Impressões do Crepúsculo”, ao passo que o Interseccionismo possui como marco fundador o poema “Chuva Oblíqua”. Em relação ao Sensacionismo cabe mencionar que este movimento surgiu da amizade entre Pessoa e Sá-Carneiro, de forma que seria difícil definir qual dos dois foi o

pioneiro do movimento, pois partilhavam ideias e projetos que acabaram por fundar o movimento.

O Saudosismo, prolongamento do Romantismo na literatura portuguesa, era visto com reservas por modernistas como Pessoa e Sá-Carneiro, por infundir uma subjetividade potente ao internalizar a natureza, posto que esta internalização se dava através de uma consciência pessoal e única, o que a afastava completamente da noção de fazer poesia sentindo por um grupo. Era pessoal, e não despessoalizada, como pregava, por exemplo, Fernando Pessoa.

Sá-Carneiro, inclusive, em certos momentos de sua produção poética, afirma, como no poema “Simplesmente”, que irá ser analisado no capítulo três deste trabalho: “A vida, a natureza, Que valem pro artista? Coisa alguma. O que devemos é saltar na bruma, Correr no azul à busca de beleza.”. Significa que o que realmente importava ao verdadeiro artista era alcançar a grande arte, a arte que falaria por todos e por ninguém especificamente, que se serviria da voz do “gênio”, do homem raro que pudesse fazer esta transição entre o pessoal e o impessoal, até alcançar a despessoalização necessária para poder produzir artisticamente o que expressaria a alma de um grupo social, de uma coletividade.

Esta despessoalização, esta objetividade, seria alcançada, em seu mais alto grau, pela literatura dramática, e nela a presença do autor finalmente se dissolveria. A objetividade poderia fazer o exterior ser transposto ou sentido pelo interior, e vice-versa, posto ser mediação, não ponto de chegada, através do uso da sutileza. Em nota de rodapé, Guimarães (1982) se refere a um trecho da carta de Mário de Sá-Carneiro para Fernando Pessoa, em o que o primeiro expõe o desejo de construir versos que contenham beleza plástica, vendo o poema como construção, o que de certa forma mostra a vontade de objetivar a obra de arte. Para o autor, a intenção da literatura moderna portuguesa era alcançar o equilíbrio entre objetividade e subjetividade, um traço que acabou por identificar a literatura de Portugal daquela época.

Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa são as duas figuras mais influentes e impulsionadoras do primeiro modernismo português, conforme

Alphonsus de Guimaraens Filho (1974), que organizou o livro *SÁ-CARNEIRO. Mário de Todos os Poemas*. O acolhimento, para o público ao qual se destinava, em Portugal, da revista *Orpheu*, foi quase nulo, em geral sendo mal vista a publicação, onde a produção de Pessoa-Álvaro de Campos e de Sá-Carneiro foram desmoralizadas pela mídia impressa da época. O espírito de *Orpheu* era, para Filho (1974), irrequeto, algo arrogante, arrojado, irreverente, identificando-se como revolucionário e modernista, em que a intenção clara era sacudir a burguesia portuguesa, “lepidópteros” pátrios de então.

A Revista *Orpheu* revelou poeticamente Pessoa, seu heterônimo Álvaro de Campos e Mário de Sá-Carneiro, sendo que Sá-Carneiro surge e some com a revista em questão, “cortado da vida”, como define Filho (1974, p.19), ainda na sua imaturidade, renunciando a se tornar um adulto, sem que se possa saber até onde chegaria o escritor/poeta se houvesse persistido na intenção de viver. Porém, um sofrimento talvez difícil de compreender, de muito íntimo, que aflora em sua produção poética, na qual a temática da inadequação e da solidão do eu lírico é constante.

Segundo Martinho (1983), Pessoa, Sá-Carneiro e Almada Negreiros foram mestres para os poetas da revista portuguesa de literatura *Presença* (1927), sendo que a mesma foi muito importante para glorificação do primeiro modernismo daquele país, pregando uma “Literatura Viva” (primeiro manifesto do grupo presencista), por uma arte vibrante, sempre renovada, em evolução, em que o artista dá à obra sua força vital, para que ela exista e viva independente dele. Os três poetas acima citados são reconhecidos como principais fontes inspiradoras desta literatura do segundo modernismo português, dos anos 1920.

2.3 Mario de Sá-Carneiro no Modernismo português

Conforme Filho (1974), estes movimentos literários portugueses vanguardistas, como os citados acima, podem ser conhecidos e entendidos, significativamente, através das cartas de Sá-Carneiro a Pessoa, que foram escritas, quase todas, de Paris, a partir de 1912 até o ano de sua morte, 1916. Nelas, percebe-se sua aderência total aos ismos pessoanos, Paúlismo, Interseccionismo e ao Sensacionismo, este último para o qual contribuiu tão

ativamente quanto Pessoa. Sua frustração final e inexorável com a vida parece ter sido um dos motivos que o levou ao suicídio, mas também se pode aventar que o levou a produzir o melhor da sua obra literária.

Assim, a poesia de Sá-Carneiro, conforme Filho (1974), surge de um espírito que sofre, que vive o seu sofrimento transmutado em poesia, enfatizando a condição de ausente-presente, ou de uma pessoa que buscava sofregamente o Outro, seu duplo, produto de um poeta estranho, perturbado e perturbador. Este poeta mostra-se como construtor de sua própria realidade, já que a que existia não lhe satisfazia nem ele se identificava com ela, em uma íntima e soturna, quem sabe, premonição de que tudo era inconstante, volúvel e passageiro. Com isso, a tentativa de se encontrar na perda da conexão com o comezinho, com o rotineiro e com o tempo do mundo, em uma loucura de inadaptação muito própria e fértil em termos artísticos e compartilhada por outros artistas inseridos naquele contexto histórico específico.

Seu subjetivismo vai se acentuando, ele passa a lamentar não somente o seu Eu nunca plenamente encontrado, mas também a inexistência de afetos mais profundos e verdadeiros em sua vida. Em sua primeira fase, sua poesia é fortemente influenciada pelo simbolismo e pelo decadentismo, a voluptuosidade dos adornos, das pedras, dos brilhos, das imagens cintilantes é própria do estilo, e Sá-Carneiro soube como nenhum outro, na concepção de Filho (1974), utilizar-se destes recursos para expressar sua originalidade artística. Apesar disso, e para além disso, foi um poeta modernista também, pois soube colocar “sentimentos novos em ritmos tradicionais” (FILHO, 1974, p.25).

De acordo com esta ideia, Martins (2007) entende que o período maduro da produção poética de Sá-Carneiro se dá a partir de 1911, a maioria de sua produção poética sendo de cunho decadentista e/ou neo-romântico, ainda assim, fora dos padrões estritos destes movimentos, tendo algo de novo, fora do tradicional. Uma poesia mais carnal, instintiva, com forte carga erótica, de um erotismo encenado de forma mais vívida, intensa e física, sem tantas nuances amenas ou saudosistas, em uma eterna intenção rumo ao encontro de si no outro. Assim, Martins aponta que:

Nela habita a força de uma paixão pelo original e o inaudito que passa pela refundição das palavras, tornando-as capazes de

criar mundos antes impossíveis. Sempre com a realidade em fundo, prosseguindo uma dolorosa investigação dos fundamentos da (in)consciência de si e da ansiedade de se *tornar* o outro. (MARTINS, 2007, p.6).

A partir de 1915, esta intensidade sobe o tom, e também a tragédia de que é revestida. Para Martins (2007), o escritor/poeta tencionava com sua obra, embora nunca tenha de fato conseguido, atingir o outro, alcançar o(a) outro(a)/a si, falando desta impossibilidade de comunicação com seus eus, femininos inclusive, na visão da autora deste trabalho, e com outras individualidades, numa ânsia eternamente insatisfeita.

Conforme Filho (1974), é através de Sá-Carneiro que se dá a completa transição da poesia portuguesa do simbolismo para o modernismo, também apontando que Sá-Carneiro foi influenciado pelos poetas portugueses Camilo Pessanha, Cesário, Antônio Nobre. Isto ocorre juntamente com a influência do Paülismo, que acabou por ajudar a formar o poeta que constrói um verso em que a metáfora substitui a locução lógica e onde o desmembramento do discurso permite à palavra e ao mistério da imagem toda sua amplidão como expressão poética. Embora ainda obedecendo à métrica tradicional, há na obra de Mário uma renovação da prosódia e uma desobediência à gramática.

Segundo Teresa Rita Lopes, em sua obra “Pessoa, Sá-Carneiro e as três dimensões do Sensacionismo” (1971), referenciando Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa, o Sensacionismo surgiu da amizade nutrida entre este último e Mário de Sá-Carneiro, a autora afirma que Pessoa e Sá-Carneiro estavam mais próximos dos simbolistas do que dos modernistas.

Para Pessoa, o Sensacionismo seria como uma bússola, num processo poético percorrido em etapas. Através da correspondência enviada de Sá-Carneiro para Pessoa, entre 1912 a 1916, pode-se perceber o critério estético que os orientava, e este poderia se condensar na palavra “ampliação”, que seria a característica de uma expressão artística que procura ir além de si, que quer tornar seu produto estético final superior a si. Conforme a autora (1971), Sá-Carneiro faz desta ideia sua ambição maior enquanto poeta.

O Sensacionismo a uma dimensão, o Paülismo, onde os estados de alma, conforme Pessoa, são paisagens, seria o estágio em que as sensações sobrevêm uma após a outra na consciência. O Sensacionismo a duas dimensões, o Interseccionismo, seria o estágio em que os estados de alma

não advêm um após o outro, mas interagem, procurando na “sobreposição de imagens, a complexidade do relevo e do movimento” (LOPES, 1971, p. 20), caminhando para uma poesia cada vez mais plástica. O Interseccionismo foi bastante explorado por Sá-Carneiro, de forma consciente, e sua concepção deste tinha muito de teatral na criação de suas personagens. O teatro interessava ao poeta/escritor, e por esta época, conforme cartas enviadas a Pessoa, trabalhou em uma peça em que hesitava entre *Estudo a Ruivo* ou *Crime Perdido* como título, em 1913.

Embora Lopes entenda que a obra de Mario de Sá-Carneiro não tenha atingido a “força maximamente sintética” (LOPES, 1971, p.22) conforme a elaboração pessoal do Sensacionismo Integral, a três dimensões, Pessoa classificou a novela “Confissão de Lúcio” como uma obra integralmente Sensacionista, assim como seu poema dramático “O Marinheiro”. O Sensacionismo integral exige que o artista dê forma à sua obra no mundo, de modo a fazê-la ocupar um espaço definido neste mundo, de forma autônoma, buscando assim a objetividade máxima necessária à dramaticidade pretendida com este movimento, que consistia em criar personagens completamente independentes de seu criador, numa despersonalização que levaria o lirismo ao drama na poesia. Esta intenção, levada adiante, resultou no Pessoa criador de seus heterônimos, realização não atingida por Sá-Carneiro, que, conforme a autora citando Pessoa, foi “o do poeta que, vivendo analiticamente [o seu] estado de alma, fez dele como que a expressão de um outro personagem” (LOPES, 1971, p. 23). Alexei Bueno (1995) aponta também que a separação da vida e da obra de Sá-Carneiro não é algo possível, onde é perceptível uma sensibilidade já moderna, que tem sua primeira expressão manifesta em Baudelaire.

Sá-Carneiro não acompanhou Pessoa nestes desdobramentos variados, sendo que os poemas “Manucure” e “Apoteose” que se guiam pelas ideias do primeiro Futurismo não chegaram a criar uma personagem. Conforme Bueno (1995), o Decadentismo foi o maior influenciador da obra de Mário de Sá-Carneiro, em função de aspectos encontrados em sua obra, tais como a apurada riqueza metafórica, cromática e musical encontrada em seus versos; a relação com o Futurismo seria algo mais contemplativo, presente na

admiração em obras como “Ode Triunfal” e “Ode Marítima”, de Fernando Pessoa.

Conforme Lopes “há em Sá-Carneiro, não só na prosa como na poesia, uma tendência para dar um corpo às suas sensações, alegorizar os seus afectos, a sua alma, descrever-lhes mesmo o evoluir num cenário escrito...” (LOPES, 1971, p. 23). Desde o início de sua produção literária, Sá-Carneiro tem a constante tendência de se ver de fora, tornando-se o outro de si, o que é patente em sua produção lírica. Para Bueno (1995), as experiências pessoais aliadas ao contexto artístico, cultural e social da sua época, fazem surgir em Mário uma personalidade sensibilizada em demasia em relação ao pessimismo e ao tédio existencial que grassava pela elite artística europeia, assim:

O que se vai caracterizando, em todos os passos da sua biografia, é a conjugação de fatores para o surgimento de uma subjetividade ultrasensível, alimentada de Decadentismo e de Simbolismo – fontes imediatas, diga-se de passagem, da parte mais visceral de sua estética – e ambiente comum de muitos de sua geração, todos portadores, como o Roderick Usher do conto de Poe, de uma hiperestesia doentia. (BUENO, 1995, p. 20).

Portanto, embora possa se considerar que mesmo que houvesse uma tendência particular no eu lírico de Sá-Carneiro para o desalento e para a melancolia, este era um estado de espírito que, com o advento da consolidação do modo de vida burguês, com a crescente descrença no progresso social e moral, na felicidade humana, na inteligência, acaba por se traduzir em um ceticismo mais aguado, num cansaço da civilização tal como ela se apresentava e pela busca de novas sensações, mais intensas, obtidas através da extravagância, da morbidez e dos requintes formais, compartilhadas por vários intelectuais e artistas daquela conjuntura histórica.

Conforme Lopes (1971), a primeira fase de sua vida artística, este olhar sobre si ainda é idealizado e idealizador, em uma perspectiva simbolista, onde o autor se vê como gostaria de ser, ou em um terno autossofrimento. Na segunda fase, da qual o poema “Escala” marca a passagem, os cenários esplêndidos vão se transformando em um cenário abjeto que é a decadência do antigo, e seu outro de si é agora grotesco, inspirando compaixão e repulsa ao mesmo tempo, em que o poeta zomba, com ironia e angústia, da sua própria pessoa, refletida então em espelhos deformados e deformantes, a

idealização se desmistifica. Os monólogos da segunda fase são um quase drama, por assim dizer, mas o poeta ainda é ele mesmo/o outro, sem criar uma nova *persona*, apartada de vez de si.

Pode-se perceber esta projeção de-si-sem-sair-de-si, este quase drama, e este desalento existencial em poemas como “Aquele Outro”, conforme segue:

O dúbio mascarado – o mentiroso
Afinal, que passou na vida incógnito.
O Rei-lua postiço, o falso atônito –
Bem no fundo, o cobarde rigoroso.

Em vez de Pajem, bobo presunçoso.
Sua Alma de neve, asco dum vômito –
Seu ânimo, cantado como indômito,
Um lacaio invertido e pressuroso.

O sem nervos nem Ânasia – o papa-açorda,
(Seu coração talvez movido a corda...)
Apesar de seus berros ao Ideal.

O raimoso, o corrido, o desleal.
O balofo arrotando Império Astral:
O mago sem condão – O Esfinge gorda...

Paris fevereiro 1916

(SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 117)

Neste poema se pode perceber a visão do eu lírico sobre si como alguém já derrotado, desgastado com o tempo, vencido pelos próprios embates externos e internos. Ele exclama: “O Rei-lua postiço, o falso atônito – ,Bem no fundo, o cobarde rigoroso.”, em uma alusão à sua figura física e à ilusão própria, desfeita, de que travou embates corajosos pela defesa da verdadeira arte, “Um lacaio invertido e pressuroso.”, sem nobreza, afoito, ao contrário, em que o eu poético afirma: “O sem nervos nem Ânasia – o papa-açorda, (Seu coração talvez movido a corda...), Apesar de seus berros ao Ideal.”, apontando para alguém que não teve, na visão do eu lírico, fibra e firmeza suficientes para lutar pelo que acreditava ser o seu ideal, a produção da grande arte e o reconhecimento de seus pares como artista.

Conforme Lopes (1971), indo ao encontro do exposto acima, a novela de Sá-Carneiro, “Eu-Próprio o Outro”, gira em torno da ambiguidade da personagem que se desdobra de si sem chegar a ser outro, sendo sempre, e ao mesmo tempo, ele próprio, sem saber onde começa um e acaba o outro, sendo este um tema obsessivo de Sá-Carneiro, ideia que pode se aplicar igualmente em relação a sua obra poética, conforme o entendimento da autora da presente dissertação. Para Lopes (1971) isto poderia ser observado em obras como “A Grande Sombra” (o homem acorrentado à sombra de um ato seu), “Asas” (o homem que persegue uma sombra, o absoluto), “Mistério”, “O Fixador de Instantes” (o homem que se torna sombra, irrealidade), “A Confissão de Lúcio” (onde, ao tentar matar sua sombra o personagem destrói a si próprio).

Conforme Lopes, a vida, para Sá-Carneiro, só tinha sentido e valor como cenário onde o imaginado por ele poderia se realizar, a possibilidade de encenar sua auto ficção, ele mesmo/o outro, uma imagem que, ao invés de obedecer ao objeto que reflete, ao contrário, comanda-lhe a ação e os sentimentos. “Sá-Carneiro não foi um poeta dramático como Pessoa, porque nunca se separou dessa personagem: emprestou-lhe o seu corpo, já que ela o não tinha – para a vida e para a morte.” (LOPES, 1971, p. 26).

Para Martinho, Mário de Sá-Carneiro possuía um “dramatismo convulsivo” (MARTINHO, 1983, p. 33), e foi o poeta que soube melhor adaptar as características do Paúlismo às demandas do seu lirismo: composição por justaposição, abundância do uso de maiúsculas, certos vocábulos persistentes, como “Cor”, “Dor”, “Oiro”, “Ser”, “Distância”, “Longe”. “Pauis”, segundo o autor, age sobre Sá-Carneiro de forma inspiradora e libertadora, assim:

O texto de Pessoa age nele como um catalisador que põe em movimento, faz despertar as suas melhores potencialidades, não o forçando a abjurar do gosto decadente da sua 1ª fase e, ao mesmo tempo, pondo à sua disposição instrumentos libertadores a nível de trabalho da linguagem que o simbolismo e o decadentismo não estavam em condições de lhe fornecer tão generosamente. O paúlismo conhece na poesia de Sá-Carneiro, que se requinta em tudo o que definia a *maneira* da corrente, a sua mais alta realização. Nenhum dos poetas do 1º Modernismo levou mais longe que ele os princípios de desorganização, de desarrumação, de transgressão, de liberdade, de desrespeito das ‘gramáticas’, das ‘coerências’, das ‘lógicas’, (pelas regências anômalas, pela ‘sintaxe elíptica’,

pelos 'saltos bruscos [no] plano discursivo', em suma: pelo esticar paroxística e patético da corda tensa da linguagem), na simultânea observância da unidade do texto – “coisa una e orgânica”. (MARTINHO, 1983, p. 38).

O autor (1983) aponta que Pessoa entendia Sá-Carneiro como um gênio incompreendido pelos seus contemporâneos, um inovador cercado de mentalidades antigas e tacanhas (algo que também cercava a revista *Orpheu* e sua produção artística, à época de seu lançamento). Pode-se aventar, pelo aqui já exposto, que a incompreensão e a intolerância, de certa forma, cercavam todas as propostas vanguardistas daquela conjuntura cultural, posto terem um caráter de ruptura radical com o já estabelecido e tradicionalmente aceito em termos de arte, do que seria a verdadeira arte, conforme já mencionado neste capítulo.

Este espírito rebelde e questionador não abarcou, naquele contexto social e artístico em que Mário de Sá-Carneiro estava inserido, a questão dos gêneros masculino e feminino. De fato, a questão de gênero não havia sido ainda formulada, e mesmo a questão do masculino e do feminino e sua significação, assim como dos lugares e papéis sociais de mulheres e homens não faziam parte das preocupações dos intelectuais e artistas daquela época.

Percebe-se que os artistas e intelectuais daquele tempo não nutriam interesse em questionar o papel da mulher e do homem, fossem em termos sociais, culturais ou artísticos. Os papéis de gênero se mantêm, via de regra, inalterados. Entretanto, Mario de Sá-Carneiro, de forma consciente ou não sobre a questão, constrói representações e subversões de gênero em sua poesia, que também são representativas do início do século XX e das rápidas e profundas transformações sociais, políticas e econômicas em relação aos ditos papéis de gênero que estavam em gestação.

3 AS REPRESENTAÇÕES E SUBVERSÕES DE GÊNERO NA POESIA DE MARIO DE SÁ-CARNEIRO

Conforme exposto no primeiro capítulo deste trabalho, o gênero, dentro da visão da Teoria de Gênero, pode ser visto como uma construção social e cultural, intimamente relacional entre o considerado, historicamente, feminino e o masculino. A História de Gênero, ou seja, a história onde este aspecto relacional é analisado, se constitui como o espaço onde estas relações se dão, onde o feminino e o masculino culturalmente e socialmente construídos se alcançam e interagem, num pensamento recorrente entre todos os pensadores que constituem o arcabouço teórico deste trabalho.

Vale destacar o já referido pensamento sobre as relações sociais entre o masculino e o feminino de Soihet (1997), quando a mesma aponta que a violência imposta ao gênero feminino é tanto concreta quanto simbólica, construída ao nível dos signos e do discurso, tanto na escrita quanto na fala dos atores sociais, uma violência linguisticamente construída, onde diferenças constituídas historicamente são tidas como naturais, irredutíveis e universais.

Igualmente, viu-se que se pode inferir que a construção deste discurso identitário dos gêneros atravessa a atividade intelectual e artística humana, em todas as suas apresentações, inclusive nas obras literárias. Portanto, na obra poética de Mário de Sá-Carneiro pode-se identificar certas construções da figura feminina e da figura masculina que são persistentes no imaginário sociocultural ocidental. Essas figuras são tidas como naturais e pré-discursivas. Além de alcançar o contexto histórico em que o poeta se situa, são originárias de séculos de permanência de determinadas acepções do feminino e do masculino.

Retomando aspectos teóricos já abordados neste trabalho, em seu capítulo inicial, assim como os teóricos estudados, cabe apontar construções socioculturais identitárias femininas que são milenares. Focando-se no contexto histórico, com as transformações ocorridas já citadas no capítulo anterior, da passagem do século XIX para o século XX, no Ocidente detectam-se certos aspectos do feminino que são atualizados, mas que possuem suas raízes em séculos de história e permanências do imaginário social sobre o feminino e o masculino.

Dentro desta perspectiva, percebem-se representações do feminino persistentes no imaginário coletivo, onde tem destaque a figura da mulher resignada ao seu lugar no mundo, adequada e adaptada ao que a sociedade patriarcal e masculina exige dela, enquanto criatura feminina, como mãe e esposa. Coexistindo com esta aceção, também existe a figura da mulher que se rebela em relação ao que lhe é exigido socialmente, não se adequando ao seu papel de mãe e esposa exemplar, que almeja independência, satisfação sexual e pessoal, liberdade de ação e pensamento. Assim, há a mulher modelar e a mulher não-modelar. Entre estes dois polos, há diversos graus de variação possíveis.

Pensadoras e pensadores já aqui analisados reiteram a ideia da mulher associada ao lar, ao privado, ao íntimo, à natureza. Safiotti (1993) expôs que a sociedade transforma eventos naturais em culturais, e vice-versa, o tempo todo, e que é quase impossível precisar o que é próprio da natureza e o que seria próprio do humano. Portanto, processos sociais são naturalizados, como quando o espaço privado e doméstico é associado à mulher como se este devesse ser “naturalmente” ocupado por ela, ocultando os processos culturais que de fato formam esta ideia. A autora (1993) ainda indica que em qualquer construção social feita do feminino, a mulher nunca escolhe, é sempre escolhida, sendo que na educação dada à mulher, desde que nasce, há um componente masquista e vitimizante, preparando-a para assumir o papel passivo que se espera que ela ocupe perante o homem.

Gonçalves (2006) mostra que as mulheres são associadas à natureza, considerada inferior, e ao seu caráter dual, que viaja do maternal (modelar) ao

selvagem (não-modelar) e os homens são associados à razão, considerada superior, à civilização e à cultura. Estas definições condensam a interpretação dominante no contexto histórico de Sá-Carneiro e que possui extensa tradição na história ocidental. A mulher modelar, então, é aquela que aperfeiçoa os aspectos benéficos de sua natureza, que se torna mãe, esposa, irmã, santa, e a mulher não-modelar é aquela que se dedica ao lado maléfico desta mesma natureza, que se torna selvagem, sedutora, maléfica, pecadora, perigosa aos homens e ao bom funcionamento da sociedade como um todo. A autora (2006) ainda aponta que no século XIX a polarização entre os papéis sociais dos gêneros se intensifica, as mulheres são cada vez mais associadas ao espaço privado, enquanto os homens sempre associados ao espaço público.

Didet (1994) explicou que o Iluminismo, apesar do lema que embalou sua mais famosa revolução, a francesa, promulgar a “Liberdade, Igualdade, Fraternidade”, não o aplicou ao feminino, a mulher sendo vista como parte do contrato sexual, que funda as bases da família e da sociedade, mas como incapaz de fazer parte do contrato social, entre iguais, livres e racionais, os homens. A paixão, associada ao feminino, promovia a desigualdade entre os homens, a razão, masculina, aproximava-os e os igualava. Portanto, para o contrato social funcionar, a mulher deveria prover as necessidades íntimas masculinas, no espaço privado, fossem estas sexuais, de subsistência, de conforto, de amor ou familiares. Além disso, deveria também prover o nascimento e o desenvolvimento dos herdeiros deste patrimônio familiar, novos cidadãos que possibilitariam a continuação da sociedade, os filhos, abnegando-se nesta tarefa de esposa e mãe, inclusive para o fomento do bem comum.

A autora (1994) aponta, ainda, que o imaginário do feminino se desloca, mas é mantido, posto a mulher não ser mais a encarnação da tentação, de significado religioso, não sendo mais Pecado, mas sim Natureza, no duplo sentido de um princípio que antecede a razão e como algo a que se tem que dominar. A verdadeira qualidade feminina, então, residia na sua capacidade de resignação. A casa, o dentro, passa a ser algo de caráter feminino, sendo associada à intimidade, devoção, discrição, passividade e sacrifício. A mulher que não se resigna é aquela que deve ser punida, reintegrada, e, caso tudo o mais falhe, é a que deve ser expurgada, pelo bem maior social.

Giffin (2005), outra autora já referenciada nesta dissertação, expõe também, sem negar a dominação masculina, que os homens são marcados e brutalizados pelo mesmo sistema que lhes fornece seus privilégios e seu poder, e o que os homens aprendem a ser dominadores e as mulheres aprendem a ser dominadas, e que ambos são vigiados socialmente na manutenção de seus papéis sociais, em uma vigilância que é mútua e que se manifesta de forma interior e exterior. Assim, os homens, para assim serem considerados pela cultura na qual estão inseridos, acabam por suprimir uma série de emoções, sentimentos e formas de expressão, que resulta em uma construção de masculinidade frágil, gerando insegurança e, por vezes, a autodesvalorização e a violência, contra si e contra os outros e outras.

O eu lírico de Mário de Sá-Carneiro parece expressar, por vezes, esta insegurança e autodesvalorização, que provinha de sua percepção de inadequação social, física e artística, e de sua frustração como homem e como artista, que duvidava haver obtido êxito em ambas as questões, em uma sensação de fragmentação constante de si. Em outros momentos de sua produção poética, ele se apresenta confiante na realização do seu destino, em busca da grande arte. Em “Mário de Sá-Carneiro sob a mira do homoerotismo”, José Luiz Foureaux de Souza Júnior reflete sobre a questão da formação do sujeito na obra do poeta:

Entendido como ‘um outro’ (“Je est un autre”, dizia Rimbaud), o sujeito em Mário de Sá-Carneiro, [...], parece dizer, desde o início, que é necessário deixar-se perder, que é preciso continuar, que não se pode continuar, mas que, no entanto, vai-se continuar. (SOUZA JUNIOR, 2011, p.55).

Continuar a escrever, continuar a morrer, continuar a confessar, continuar a procurar, sem fim, a verdade, alguma verdade e coerência, mesmo que no plano da ficção, mais pleno e mais real do que a realidade para Sá-Carneiro, muitas vezes. Souza Júnior (2011) descreve Sá-Carneiro como um escritor em dispersão, em esfacelamento, e neste processo ele parte ao encontro do outro/de si, assim o autor se pronuncia sobre o escritor e sua obra (mais especificamente sobre *A confissão de Lúcio*, mas que pode se afirmar sobre o restante de sua obra literária):

Entre duas mortes, aquela que ele encena em sua obra e aquela encenada na vida – aquela em que o sujeito se constitui e aquela em que o sujeito se dissipa definitivamente –, eis o sujeito na obra de Mário de Sá-Carneiro: moderno com laivos decadentistas: anunciado, preconizado em sua obra. (SOUZA JÚNIOR, 2011, p.58)

A arte de Mário de Sá-Carneiro, em sua totalidade, incluídos aí seus contos e novelas, sua poesia, cartas que escreveu a Fernando Pessoa, e suas atitudes de artista completo – que não aceita distinguir a arte da vida – revelam modo particular de tratamento da linguagem que, embora presente em outros autores e obras, alcançou o paroxismo na dicção do autor referido. [...]. Em outras palavras, a experiência do sujeito projeta-se como experiência do outro, pela linguagem. A ausência de distinção entre a subjetividade e o mundo exterior resulta nisto: a possibilidade de um drama da consciência projetar-se como algo exterior, sob forma de narrativa ficcional. (SOUZA JÚNIOR, 2011, p.61).

O autor (2011) esclarece que a escrita de Sá-Carneiro produz um sujeito que se (re)constrói a partir da/e na linguagem, um sujeito assim construído por um discurso, de forma reiterada. Este sujeito é fragmentado, evadido, mas na sua dispersão encontra outros modos de constituição do real, da representação social do que convencionalmente se chama “realidade”. Conforme já posto no presente trabalho, se o discurso não cria o mundo, termina por se apropriar dele, significando-o e o tornando inteligível, enquanto produto social e cultural, gerando verdades dentro deste mundo assim concebido, como acontece dentro da verdade de uma obra literária de ficção, que acaba por retirar elementos do mundo “real” e os reinventa dentro do seu próprio universo, incluídos os elementos femininos e masculinos desta realidade.

Há intenção no desdobramento do sujeito em várias identidades, femininas inclusive, reveladora da consciência e do artifício que orienta o fazer literário de Mário de Sá-Carneiro. Há modernidade em sua obra, pois que não há como buscar e alcançar o sentido, ou o mais verdadeiro sentido, na história contada, ela se abre a múltiplas interpretações, nenhuma mais certa ou errada do que a outra:

A obra de Mário de Sá-Carneiro, ao problematizar ‘realidade inquietante’, aprofunda o questionamento acerca da representação muito além de simples dicotomia que separa o mundo da representação em polos tão extremos como ‘real’ e ‘imaginário’. *Também os próprios seres e coisas são*

apreendidos para além de sua constituição estabelecida mediante o código social, fugindo a uma gramática da realidade, enclausurando-a em sua própria tela, sacudindo-a em suas malhas. (SOUZA JÚNIOR, 2011, p.66, grifo meu).

Esta apreensão para além das representações sociais que orientam a formulação do feminino e do masculino, também pode ser encontrada na sua produção poética. A multiplicidade de imagens de mulheres, tanto as que se adequam ao molde estabelecido pela cultura, assim como as que fogem dele, estão presentes na sua poesia, às vezes em uma mesma personagem, em momentos diferentes.

O masculino também está representado, ele pode ser o caminho para a glória, para o alcance da verdadeira arte, assim como uma armadura, uma prisão, algo que sufoca e imobiliza, tanto em sua relação com o feminino, como em relação à masculinidade presente em si e em outros homens. Esta dispersão do eu lírico em personagens e cenários e a interiorização da experiência alheia como própria, como formas de viver espectros da própria personalidade, através do discurso de sua arte, aparecem igualmente na sua produção poética.

3.1 As representações de gênero: o masculino e o feminino em contraste

Na obra poética de Mário de Sá-Carneiro podem ser encontrados elementos que remetem ao feminino e ao masculino, sendo que estes são detectados ao longo de sua produção artística, presentes em vários momentos na sua poesia. Eles surgem já na sua fase imatura, quando começou a produzir poesia, na adolescência, e refletem em maior ou menor grau o contexto histórico em que o autor estava então inserido.

Arquétipos históricos femininos, como a santa e a pecadora, emergem de suas poesias, onde a cortesã e a mulher fatal (não-modelares) são o contraponto à mãe e à mulher idealizada (modelares). As figuras da mãe e da mulher idealizada, santas, aparecem na sua fase imatura de produção poética, sendo esta mulher idealizada traçada com conotações românticas, desejada para si pelo eu poético, mas de forma platônica e, em geral, inatingível, em poesias como “Quadras para a Desconhecida”:

Ó minha desconhecida
Que formosa deves ser...
Dava toda a minha vida
Só para te conhecer!

Mais fresca e mais perfumada
Do que as manhãs luminosas,
A tua carne dourada
Como há-de saber a rosas!

Da minha boca de amante
Será o manjar preferido
O teu corpo esmaecido
Todo nu e perturbante

Que bem tu me hás-de beijar
Com os teus lábios viçosos!
Os teus seios capitosos
Como hão-de saber amar!...

Os teus cabelos esparsos
Serão o manto da noite,
Um refúgio onde me acoite
Do sol dos teus olhos garços.

Olhos garços, cor do céu,
Cabelos de noite escura,
Será feita de incoerências
Toda a tua formosura.

Os dias que vou vivendo
Tão desolados e tristes
É na esperança de que existes
Que os vivo... e que vou sofrendo...

3 de setembro de 1911

(SÁ-CARNEIRO, 1995, 239)

Percebe-se uma idealização ainda romântica da amada que tem “o corpo esmaecido, todo nu e perturbante”, “olhos garços”, cabelos que são um “manto” que encobrem o amante, de uma mulher que o eu lírico deseja para si, mas que teme jamais encontrar, uma mulher que só existe na imaginação do mesmo, a esperança de que exista tal amor aparece no poema, mas é melancólica, desacreditada. Há também esta beleza “feita de incoerências”, evocativa, nebulosa, tão ao gosto romântico e simbolista, desta figura feminina feita para ser desejada, admirada, mas não de fato possuída, servindo como ideia, e que como ideia deve nascer e morrer. A mulher idealizada, se realizada, não mais serviria aos propósitos estéticos do poeta.

A figura materna que aparece em suas poesias também possui traços românticos, é burguesa, simboliza o amor puro, o prazer de sofrer e de se doar aos filhos por este amor, de resignar-se a esta missão que é nobre, porque também social, a mulher que se sacrifica para que a nova geração possa vingar, o que se coaduna com o exposto pelas ideias sobre maternidade aqui apresentadas. Saffioti (1993) explicou que à mulher, fosse rica ou pobre, sempre coube a socialização dos filhos, aliada à ideia que o espaço doméstico é essencialmente feminino. Segue o poema “A Mulher Grávida”:

Se teve que sair, na rua toda gente
Olhando para ela, esboça um sorrisinho...
Uma madama opina a outra em tom de escarninho:
“Sair para rua assim, ai filha, acho indecente!”
Um peralvilho tolo – um bacharel formado,
De profissão cretino – os dentes arreganha:
“– Olha praquela gaja... Ena! Como vai prenha!...”
Pra outro néscio diz, julgando-se engraçado.

Por toda a parte o ventre informe é um motivo
De risos e chacota. Estúpida maldade!
Mas esse ventre enorme e duplamente vivo,
Ó súcia, reparai! é a Maternidade!

Sabeis vós por ventura o que isso é, malandros?
Sabeis que é ser mãe, fedúcia viciosa?
Vós conheceis do amor os lúbricos meandros,
Mas não sabeis o que é se mãe, mula asquerosa!...

Ser mãe – doce evangelho – é sentir palpitar
Dentro da sua carne, a carne doutro ente;
Fazer da sua alma, a alma desse ente,
Reconhecer que nem só Deus pode criar.

É cumprir a missão pela [...] exigida,
É dar-lhe mais alguém que a aperfeiçoe e a amanehe.
É ter quem nos estime e nos acompanhe,
É morrer e deixar no mundo a sua vida.

Lá vai por isso a mãe, e sempre imperturbável
Nem ouve os imbecis. Caminha vagarosa,
No rosto uma expressão enternecida, afável:
Pesa-lhe a carga mas transporta-a jubilosa.

E se ouve os risos pensa: “É pra me acostumar
A padecer por ele...” Os risos, os gracejos,
As dores e tudo mais, ele há-de lhe pagar,
Ele há-de lhe pagar e com milhões... de beijos...

Ventre de mãe, fruto maduro,
Ventre de mãe, ventre orgulhoso.
Tu és um cofre precioso,
Tu és o cofre do futuro!

Lisboa, fevereiro de 1911

(SÁ-CARNEIRO, 1995, p.237)

Vê-se que padecer parece ser uma sina para a figura materna, todavia, é uma carga que a mãe “transporta-a, jubilosa”, pois a mãe torna-se a grande figura feminina da resignação no tempo que vai da idade moderna até a contemporaneidade, no Ocidente. A figura materna incorpora a feminilidade por excelência, no sofrimento abnegado pelo bem-estar dos filhos, do outro, posto que “se ouve os risos pensa”: ‘É pra me acostumar, A padecer por ele...’, encarna a submissão aos valores familiares e sociais burgueses e se torna para filhos e marido a “rainha do lar”, devendo ter orgulho pela sua nobre missão cumprida.

Inclusive, a família proletária de valores burgueses, típica de finais do século XIX e início do XX, aparece com uma identidade feminina, onde há a presença da mãe e da filha aliada à falta de uma figura masculina, onde se ressaltam características como a domesticidade, historicamente associada ao universo feminino, como já visto, a ventura, a calma e a decência, mais uma vez a resignação (condição básica para que a mulher assuma suas obrigações sociais e familiares), a limpeza (física, moral), a organização (do espaço, das emoções, dos sentimentos), como se percebe nas primeiras treze estrofes do poema “Simplesmente”. Na sequência seguem-se os excertos mais significativo do poema sobre esta questão:

Em frente dos meus olhos, ela passa
Toda negra de crepes ltuosos,
Os seus passos são leves, vigorosos;
No seu perfil há distinção, há raça
[...]
Perfil perdido... Imaginariamente,
Vou conhecendo a sua vida inteira,
Sei que é honesta, sã, trabalhadeira,
E que o pai lhe morreu recentemente.
[...]
A dor foi muito, muito grande. Entanto
Ela e a mãe souberam resistir.
Nunca devemos sucumbir ao pranto,

É preciso ter força e reagir.
[...]
Para um bairro longínquo e salutar,
Uma casa modesta e sossegada;
Seis divisões (a renda é limitada
Mas que gentil salinha de jantar...)
[...]
Ai que bem-estar, ai que serenidade...
A fé robusta dispersou a dor...
Naquela vida faz calor e amor,
E tudo nela é paz, simplicidade!

Paris – fevereiro de 1913

(SÁ-CARNEIRO, 1995, p.243)

Assim, a moça proletária observada da mesa de um café, em Paris, na imaginação do eu poético, vai “Para um bairro longínquo e salutar / Uma casa modesta e sossegada / Seis divisões (a renda é limitada / Mas que gentil salinha de jantar...)”, onde reina a fé, o amor, a simplicidade, a paz, o calor, realçando uma falta da qual o eu lírico se lamenta. Embora ele reaja a esta nostalgia de algo que nunca teve, de certa forma, ao longo do poema, como será analisado no decorrer deste capítulo, esta falta está lá e pode ser percebido como constante no desenvolvimento de sua obra.

Didet (1994), como já apontado neste trabalho, explanou sobre a questão do “lar” tal como ele é concebido a partir da era vitoriana. Assim como é a mulher que biologicamente gera e dá à luz aos filhos, nota-se a construção sociocultural da “mãe”, a figura feminina que educa os filhos, cria-os, ama-os, e, por extensão, cuida do marido, da casa e da família como um todo. A casa, locus de existência da mãe/esposa/mulher vai se tornando o refúgio amoroso, do lado de dentro, em contraposição ao lado de fora, o público, duro, difícil, até ao ponto de chegar à definição de qualidades consideradas basicamente femininas, como intimidade, devoção, discricção, passividade, organização, sacrifício, modéstia, entre outras, e encontradas no poema analisado, ligadas ao feminino e a casa.

O eu lírico sá-carneiriano, indo contra o pensamento da classe burguesa de seu contexto histórico, celebra esta mulher proletária e operária, que trabalha fora de casa e ganha um salário para tanto, sustentando a si e à sua família com ele, coisa que a sociedade burguesa de então considerava como inferiorizante para uma mulher, sendo passível seu valor social e moral

ser questionado em função deste trabalho assalariado e dentro do espaço público que, como já visto, não era um espaço feminino. Este espaço, pelo contrário, deveria ser vedado às mulheres.

Ao tecer um elogio a esta mulher na sua obra poética, Sá-Carneiro consegue perceber e apontar as mudanças sociais e econômicas de seu tempo, como a crescente urbanização e a expansão das cidades, pois esta moça vai “Para um bairro longínquo e salutar”, assim como a industrialização, que dá emprego a ela, e os rearranjos familiares, pois “o pai lhe morreu recentemente”, o que sugere que ela sustenta a casa, sozinha ou talvez com a ajuda de sua mãe. Nenhuma outra figura masculina é citada no poema, o que leva a crer que o núcleo familiar seja constituído apenas pela mãe e a filha, ou seja, figuras femininas que comandam e dirigem a própria casa.

O eu lírico de Mário, assim, conecta-se com questões sociopolíticas de sua época e com ideias vanguardistas, que, desde que se iniciam, pregam o novo e o futuro como as tônicas para a superação do velho e ultrapassado, na negação do passado e de sua herança social e artística. A máquina, a velocidade, a urbanização, as grandes massas, de pessoas, de mercadorias, de ruas, de construções modernas, de fábricas, o questionamento das relações sociais, sejam públicas ou privadas, também perpassam a percepção dos modernistas. Mário de Sá-Carneiro se encontrava entre eles, assim como as vanguardas daquela conjuntura histórica. O Futurismo foi, dos movimentos vanguardistas do início do século XX, o que mais influenciou a produção artística de Sá-Carneiro, conforme já visto no capítulo anterior.

A princesa, figura feminina que surge em parte da sua produção poética, é também perpassada por feminilidades do ponto de vista histórico. Ela pode se mostrar frágil, insana, sendo a insanidade e a fragilidade historicamente associadas ao feminino. A respeito deste aspecto, é válido apontar o pensamento de Gomes (2006), já referenciado neste trabalho, que expõe que a ideia, no século XIX, nos discursos médicos (de corpo são em mente são), revitalizaram-se, colaborando para inabilitar todos os seres humanos que não se encaixavam no ideal burguês de masculinidade, mulheres aí incluídas, muitas vezes consideradas loucas, histéricas, a loucura sendo um substantivo com forte carga semântica feminina. Igualmente, ao final do século XIX e início do XX, o feminino e o masculino estavam delimitados em pares

dicotômicos, em que a mulher representava o “sexo fraco”, em contraposição ao “sexo forte”, representado pelo homem. Na sequência, segue o poema “Ângulo”, em que se pode perceber esta imagem da princesa, acima descrita:

Aonde irei neste sem-fim perdido?
Neste mar oco de certezas mortas? –
Fingidas, afinal, todas as portas
Que no dique julguei ter construído...

– Barcaças dos meus ímpetos tigrados,
Que oceano vos dormiram de segredo?
Partiste-vos, transportes encantados,
De embate, de alma ao roxo, a que rochedo?...

Ó nau de festa, ó ruiva de aventura
Onde, em Champanhe, a minha ânsia ia,
Quebraste-vos também ou, porventura
Fundaste a Ouro em portos de alquimia?...

.....
.....
Chegaram à baía os galeões
Com as sete Princesas que morreram.
Regatas de luar não se correram...
As bandeiras velaram-se, orações...

Detive-me na ponte, debruçado,
Mas a ponte era falsa – e derradeira.
Segui no cais. O cais era abaulado,
Cais fingido, sem mar à sua beira...

– Por sobre o que Eu não sou há grandes pontes
Que um outro, só metade, quer passar
Em miragens de falsos horizontes –
Um Outro que eu não posso acorrentar...

Barcelona – setembro 1914

(SÁ-CARNEIRO, 2007, p.72)

Assim, a princesa se apresenta associada à derrota, ou representa a anulação, quando associada à morte, não uma morte que liberta, mas uma morte que faz desaparecer, sumir, onde se tem versos como estes: “Chegaram à baía os galeões / Com as sete Princesas que morreram / Regatas de luar não se correram... / As bandeiras velaram-se, orações...”. Percebe-se a presença da aniquilação que a sociedade ocidental há milênios prega como essencial para a condição de existir do feminino.

A princesa, imagem utilizada pelo poeta para personificar a sua alma, em parte de sua produção poética, aqui surge para indicar o fim do sonho da própria grandeza do eu lírico, sublimes tanto um quanto a outra, o fim do destino que julgava que fosse seu e que houvesse construído para si, mas que

vê esta possibilidade naufragar, em uma derrota íntima, de não conseguir vencer dentro e fora de si. Pode-se aventar que esta imagem da princesa se presta a uma representação modelar do feminino, mesmo considerado seu sentido aparentemente negativo, posto que ela se molda ao que a sociedade espera que ela seja e faça. A princesa é frágil, ela se submete, ela morre e de certa forma desaparece, resigna-se, e não é dona da própria vontade e da própria sorte.

Nota-se neste poema, como em vários outros de Sá-Carneiro, a presença do outro/ele próprio do eu lírico, que se desdobra sem deixar de ser o mesmo. Assim, “há grandes pontes, Que um outro, só metade, quer passar”, “Um outro que eu não posso acorrentar...” que, mesmo sabedor da ilusão que persegue, onde há “cais fingido”, “falsos horizontes” e, principalmente, pontes falsas, que não levam a lugar nenhum, fora ou dentro de si, não pode deixar de persegui-la. Neste cenário desolado, princesas não podem resistir.

Em um de seus poemas, “Taciturno”, surgem as figuras da armadura e do capacete de ferro, masculinos. Estas imagens chamam a atenção em função de estarem ali presentes para fazerem calar o feminino, submetê-lo, dentro e fora de si. Além disso, destroem a beleza e submetem a fragilidade. Onde o masculino domina, o feminino está submetido, sem possibilidade desta relação tender à igualdade. Assim, seguem excertos do poema:

No meu mundo interior cerraram-se armaduras,
Capacetes de Ferro esmagaram Princesas.
Toda uma estirpe real de heróis d’Outras bravuras
Em Mim se despojou dos seus braços e presas.
[...]
Percorro-me em salões sem janelas nem portas,
Longas salas de trono a espessas densidades,
Onde os panos de Arrás são esgarçadas saudades,
E os divans, em redor, ânsias lassas, absortas...

Paris – agosto de 1914

(SÁ-CARNEIRO, 2007, p.66)

Há um clima de derrota. A beleza, a juventude, a inocência (representadas pela figura da princesa), são eliminadas pela força bruta (representada pelos Capacetes de Ferro, masculinos), pois “Capacetes de Ferro esmagaram Princesas”, e os heróis que poderiam salvar as princesas estão igualmente derrotados, despojados “dos seus braços e presas”. Tudo isto ocorrendo dentro do mundo interior do eu lírico, no qual existe a princesa, a

esperança de alcançar a grande arte e a tentativa fracassada de dar sentido e propósito ao próprio mundo interior.

Poderia se aventar, igualmente, que quando as princesas e os heróis que as poderiam salvar não mais existem, as figuras feminina e masculina idealizadas, a princesa e o herói, se destroem. Isso reflete a ideia de que o mundo imaginário e onírico da poesia e da arte em geral está sendo esmagado pela realidade, dura, masculina e com suas certezas e suas leis que dominam a sociedade, sem espaço para a diferença.

Esta interpretação se liga ao contexto histórico do eu lírico sá-carneiriano, posto haver uma sensação de inadequação social e artística generalizada entre os modernistas e de tédio existencial entre os decadentes, embora estas atitudes sejam compartilhadas em maior ou menor grau por ambos os movimentos literários. Estas atitudes compartilhadas se presentificam na observação da decadência do *status quo*, social, política e artisticamente considerado, sem encontrar saída possível entre a realidade conforme ela se apresentava e o mundo sonhado pelos artistas de então, como já visto no capítulo anterior deste trabalho. Há uma desesperança compartilhada, que acaba por se refletir na obra de Mário. O poeta, sensível ao mundo que o rodeava expressa sua sensibilidade na poesia que produz.

Por que armaduras e capacetes devem calar a feminilidade? Porque este ser poético feminino é poderoso, perigoso, e pode levar à perdição, mas por ser várias, pois também se associa à mulher fatal, à rainha, à dançarina, permite um leque de possibilidades de vivências e experiências líricas que um ser poético masculino, preso a sua imagem de dominação e razão, não poderia propiciar, sob risco de perder o respeito e o lugar privilegiado que ocupa, enquanto homem, na sociedade e perante outros homens.

A este respeito, retoma-se Riffel (2010) já neste trabalho referenciado, quando o autor afirma que a virilidade é uma representação com um forte teor relacional, construída por e para homens, e voltada contra a feminilidade, constituída primeiramente dentro de si, e que tem como característica principal o medo do feminino e tudo o que a que ele se refere. Complementando esta ideia, Gomes (2006), já também mencionado, definiu masculinidade como o espaço simbólico de sentido estruturante, que regulamenta comportamentos a serem seguidos, pensamentos a serem tidos, emoções a serem sentidas, para

a total adequação do ser masculino à masculinidade, socialmente compreendida, num determinado contexto histórico, e partilhada por todos os homens ali inseridos, onde, mais uma vez, o medo do feminino é a base fundante desta concepção de masculinidade.

Porém, a princesa, que representa parte da sua própria alma, pode ser também, de forma multifacetada, bela, fantástica, rebelde ao não se acomodar ao que o mundo espera que ela seja ou faça, livre das convenções sociais sobre os gêneros, plena, absorvida pelo prazer também corpórea da sensação intensa de estar viva e de pulsar sexualmente, pode ser nobre, erótica, mesmo que evocada como num sonho, como neste excerto de “Distante Melodia...”:

Idade acorde d'Inter-sonho e Lua,
Onde as horas corriam sempre jade,
Onde a neblina era uma saudade,
E a luz – deboches de Princesa nua...

Paris 1914 – junho 30.

(SÁ-CARNEIRO, 2007, p.63)

Neste poema há toda uma atmosfera feminina, onírica, onde o eu lírico é “rei exilado, vagabundo dum sonho de sereia”. Há uma sinestesia vibrante, uma intensidade dos sentidos, uma harmonia entre elementos da natureza, historicamente feminina, e a estética poética, historicamente masculina, um natural que encanta e se molda aos desejos literários do eu lírico, nostálgico, onde “Num sonho d'Íris, morto a ouro e brasa, Vêm-me lembranças de outro Tempo Azul, Que me oscilava entre véus de tule, Um tempo esguio e leve, um tempo-Asa” onde os sentidos do poeta “eram cores, Nasciam num jardim as minhas Ânrias”, onde há luar, “Noites-lagoa”, muito belas. Tudo isto vem em uma reminiscência, de um tempo já passado, glorioso, um tempo que não pode mais ser recuperado, onde a luz da chama artística, vívida ainda, podia ser “deboches de Princesa nua”, segura de si, intensa, promissora.

Pode-se perceber este chamado do feminino, fora e dentro de si, essa “voz-em-cio” pungente, a falar nos ouvidos do poeta, prometendo mundos de prazer, arte, grandeza, beleza, como no poema “Certa Voz na Noite, Ruivamente...”, que segue:

Esquivo sortilégio o dessa voz, opiada
Em sons cor de amaranto, às noites de incerteza,

Que eu lembro não sei d'Onde – a voz duma Princesa
Bailando meia nua entre clarões de Espada.

Leonina, ela arremessa a carne arroxeadada;
E bêbada de Si, arfante de Beleza,
Acera os seios nus, descobre o sexo... Reza
O espasmo que a estrebucha em Alma copulada...

Entanto nunca a vi mesmo em visão. Somente
A sua voz a fulcra ao meu lembrar-me. Assim
Não lhe desejo a carne – a carne inexistente...

É só de voz-em-cio a bailadeira astral –
E nessa voz-Estátua, ah! nessa voz-total,
É que eu sonho esvair-me em vícios de marfim...

Lisboa 1914 – janeiro 31.

(SÁ-CARNEIRO, 2007, p.58)

No poema há fortes referências eróticas, nas quais a relação sexual plenamente realizada é referenciada quando esta voz de princesa está “Bailando meia nua entre clarões de espada.”, a espada o elemento fálico deste relação, onde a sua “carne arroxeadada”, seu sexo, lança-se com abandono, e onde “Bêbada de si, arfante de beleza”, uma beleza que não é somente física, sexual, mas também artística, poética, a verdadeira beleza, a busca da verdadeira arte, este ser feminino “Acera os seis nus, descobre o sexo... Reza”, a arte um verdadeiro sacerdócio.

Esta doação de si à criação artística é de tal magnitude, na expressão lírica de Sá-Carneiro, que ela é comparada a um orgasmo, um ápice sexual físico/espiritual, onde o poeta diz: “Não lhe desejo a carne – a carne inexistente...”, posto a musa, o/a outro/a, o/a outro/a de si, serem inalcançáveis, habitando quiçá somente a imaginação do poeta, havendo o direcionamento da energia vital, sexual, para a criação artística.

Mas a feminilidade nas suas formas plenas e consideradas perigosas, como na princesa, ou na cortesã e na mulher fatal, incitadoras do desejo sexual descontrolado masculino e da prisão que ele pode trazer ao espírito e à mente do homem, não pode passar sem punição social e cultural, através do masculino e do poder que ele representa.

Conforme Jesus (2010), este ser social masculino, que possui o poder de julgar e punir o feminino, é construído através de uma memória discursiva, que lhe permite criar uma identidade que se expressa por uma vontade de verdade instituída. A autora (2010) ainda afirma que os homens constituem socialmente seu discurso utilizando formações discursivas pré-existentes, as quais são reinventadas para ganharem aspecto de novas, mas que carregam em si concepções já estabelecidas e consolidadas sobre o papel social do masculino e do feminino. Esse discurso é legitimado culturalmente, fazendo com que os enunciadores do mesmo, ao se apropriarem dele e ao reproduzi-lo, tomem para si certas verdades, assim construídas, que lhes beneficiam.

Assim, aparecem espadas ou punhais, que matam as princesas, findam a vida das cortesãs e das mulheres fatais, retirando seu poder de sedução, de transgressão do mundo regrado, claro e objetivo do homem. Segue o poema “Bárbaro”, onde aparece a figura da mulher fatal, através da dançarina, que referencia a figura de Salomé:

Enroscam-se-lhe ao tronco as serpentes douradas
Que, César, mandei vir dos meus viveiros d’África.
Mima a luxúria a nua – Salomé asiática...
Em volta, carne a arder – virgens supliciadas...

Mitrado d’oiro e lua, em meu trono de esfinges –
Dentes rangendo, olhar de insônia e maldição –
Os teus coleios vis, nas infâmias que finges,
Alastram-se-me em febre e em garras de leão.

Sibilam os répteis... Rojas-te de joelhos...
Sangue te escorre já da boca profanada...
Como bailas o vício, ó torpe, ó debochada –
Densos sabbats de cio teus frenesis vermelhos...

Mas ergue-te num espasmo – e às serpentes domas
Dando-lhe a trincar teu sexo nu, aberto...
As tranças desprendeste.. O teu cabelo, incerto,
Inflama agora um halo a crispações e aromas...

Embalde mando arder as mirras consagradas:
O ar apodreceu da tua perversão...
Tenho medo de ti num calafrio de espadas –
A minha carne soa a bronzes de prisão...
[...]
Traço o manto e, num salto, entre uma luz que corta,
Caio sobre a maldita... Apunhalo-a em estertor...

.....
.....
– Não sei quem tenho aos pés: se a dançarina morta,
Ou a minh’Alma só, que me explodiu de cor...

*Camarate – Quinta de Vitória.
outubro 1914.*

(SÁ-CARNEIRO, 2007, p.70)

Esta dançarina que faz o eu lírico exclamar: “Como bailas o vício, ó torpe, ó debochada”, a dança uma espécie de encantamento. Novamente a figura da mulher associada à sedução, ao diabólico feminino, que também é capaz de domar serpentes ao erguer-se “num espasmo”, o momento do orgasmo, “Dando-lhe a trincar teu sexo nu, aberto”, em uma alusão ao ato sexual propriamente dito, no qual o sexo feminino consome, por assim dizer, as serpentes, aqui representantes do sexo anatômico masculino (nota-se que há mais de uma), um sexo que se abre, que se desnuda, vulnerável e forte ao mesmo tempo, como o feminino que emerge neste poema. O eu lírico, sabedor deste poder, intimidado por ele, diz “Tenho medo de ti num calafrio de espadas, A minha carne soa a bronzes de prisão...”. O corpo físico é visto como uma prisão em função dos seus instintos, a questão do aprisionamento do masculino pela sedução do feminino, a paixão mais uma vez contra a razão, a última devendo derrotar a primeira.

É interessante salientar que o eu lírico não sabe se matou a dançarina fatal ou se destruiu a própria alma. Pode-se aventar que ele possa ter aniquilado as duas, posto que se refletem, e uma possui características da outra, comungam de qualidades, sensações e sentimentos. Mais interessante notar ainda que o eu lírico apunhala-a “em estertor”, em seus momentos finais, no ápice, lembrando o momento do orgasmo, um final da vida ou em vida, sexual, pungente, poderoso certamente, que faz o lírico pensar que sua alma o “explodiu de cor”, de vida, de energia, um final que poderia apontar para um recomeço, embora isto pareça mais uma esperança fugidia que não se cumpre para o eu lírico.

No trabalho intitulado “A Representação da Figura Feminina em A Confissão de Lúcio, de Mário de Sá-Carneiro”, a autora Greicy Pinto Bellin

(2013) aponta que a literatura, de forma geral, neste contexto histórico em que Sá-Carneiro estava inserido, era fortemente misógina, conduzindo à criação de uma idealização onde a sedução feminina poderia levar um homem à loucura ou mesmo à morte, concepções já apontadas neste trabalho. Os decadentes tornaram a mulher, através da figura da mulher fatal, em objeto estético a ser admirado, temido e evitado, ao mesmo tempo, inacessível.

Daí também advém a ideia expressa na novela de Sá-Carneiro *A Confissão de Lúcio*, conforme Bellin (2013), de que sempre há, houve ou haverá uma mulher como fonte dos problemas e desgraças masculinos. Nesta obra, também aparece a ideia de que o corpo feminino se presta à conjugação carnal, à realização dos desejos sexuais mais vulgares, mais baixos, mais selvagens, enquanto ao homem caberia realizar este amor de forma espiritual, mais elevada, civilizada e nobre. Nesse aspecto, mais uma vez percebe-se a ideia da mulher-paixão, inferior, e do homem-razão, superior.

No poema que segue, aparece, novamente, esta imagem da mulher fatal, selvagem, instintiva, ligada à natureza, ali em uma manifestação perigosa da feminilidade, livre e afirmadora de sua sexualidade, afigurando-se uma ameaça ao masculino, símbolo da razão, da cultura e do intelecto, onde o masculino acaba por sucumbir ao feminino, na imagem altamente sugestiva que já se evidencia pelo título do poema, “Salomé”:

Insônia roxa. A luz a virgular-se em medo,
Luz morta de luar, mais Alma do que lua...
Ela dança, ela range. A carne, álcool de nua,
Alastra-se pra mim num espasmo de segredo...

Tudo é capricho ao seu redor, em sombras fátuas...
O aroma endoideceu, upou-se em cor, quebrou...
Tenho frio... Alabastro!... A minh'Alma parou...
E o seu corpo resvala a projetar estátuas...

Ela chama-me em Íris. Nimba-se a perder-me,
Golfa-me os seios nus, ecoa-me em quebranto...
Timbres, elmos, punhais... A doida quer morrer-me:

Mordoura-se a chorar – há sexos no seu pranto...
Ergo-me em som, oscilo, e parto, e vou arder-me
Na boca imperial que humanizou um Santo...

A mulher fatal apresenta-se sob formas variadas, sendo a figura da Salomé emblemática, conforme o poema transcrito acima, posto ser uma figura mítica valorizada pelos decadentes, entre eles, Sá-Carneiro, como já apontado. Contudo, ela também se apresenta como a atriz, a cortesã ou a dançarina, caso em que se encaixa Salomé. Ela personifica, dentro do mundo judaico-cristão, a figura da mulher-pecado, que seduz através da dança, dos movimentos cadenciados e insinuantes, hipnóticos, para conseguir alcançar o que almeja, ou seja, a mulher manipuladora, dominadora da vontade masculina através da promessa do prazer sexual, que ilude a virilidade do homem e lhe rouba o juízo, a razão.

Este “encantamento” que a dançarina produz em quem a assiste dançar é também uma espécie de sortilégio, este último presente no poema “Certa Voz na Noite, Ruivamente...”, acima analisado, remetendo à ideia do diabólico, que, conforme já visto, está historicamente relacionada com o feminino. Esta mulher é sedutora, cruel, perigosa, que leva os homens a se perderem de si, a perderem a razão, porém faz sentir também emoções intensas, sentimentos profundos, faz com que os homens possam se sentir vivos, vibrantes, transgressores. A dominação se dá pela sexualidade e pela sensualidade, e ela é a grande culpada pela desonra masculina.

A mulher fatal também se recusa a ser dominada pelo masculino, pois recusa o casamento, a maternidade, a domesticidade e mostra-se independente, rica, racional, inteligente, fria, promíscua, antinatural. Na produção poética da primeira juventude de Sá-Carneiro, a mulher fatal deve ser punida através do seu próprio veneno, a sedução, sendo morta ou falida pelo amante mais jovem e criminoso, vingador da sociedade e toda a masculinidade que havia sido esnobada e dispensada por esta mulher, como se pode perceber no poema “O castigo da Cortesã”. Posteriormente esta visão se modifica e se refina, ela se torna parte da alma dele, não sendo mais necessário justicá-la. Todavia, ela ainda é perigosa e deve ser eliminada do mundo e da vida masculina do eu lírico, como já visto acima. Segue o poema:

Vira a seus pés, ajoelhado,
Um príncipe até!...
Milhares de milhões tinha esbanjado
Sem escrúpulos, sem fé!...

Mais do que um jovem fascinado
Pelo seu olhar
Havia-se sem esperança suicidado
Depois de se arruinar!

Era soberta e má, era invejosa;
Pros pobres nunca olhava.
Porém era ela tão formosa
Que a todos encantava!

Levara a pais e mães os ais e o luto,
E nunca se ralara!
Mostrara sempre, sempre o rosto enxuto
E jamais orara!

De dia no bosque ela ostentava
Sua infernal beleza,
À noite na ópera se sentava
Como uma duquesa!

.....
Um dia porém como encontrasse
Um mísero pintor
E como o coração lhe palpitasse
Com grande amor;

Sentindo idolatrá-lo com paixão
Louca delirante
Entregou-lhe para sempre o coração,
Qui-lo para amante!...

Era esse artista um celerado
Que só prezava ouro,
Que até seu pai teria assassinado
Por um tesouro!

Em extravagâncias o pintor
De todo a arruinou
Até que um triste dia (oh! horror)
A apunhalou!

Que teve um fim bem desgraçado
Eu não desdigo.
Porém esse artista ter amado
Foi o seu castigo!...

(SÁ-CARNEIRO, 1995, p.168)

Esta mulher também pode ser uma vítima da sociedade, que por não a amparar faz com que ela se torne uma prostituta, como se pode perceber por estes excertos do poema “A Cortesã”:

[...]
Entrega-se a qualquer pois necessita
Arranjar o preciso pra viver
Vende o seu corpo por não ter
Outra coisa que venda... coitadita!...

É infinitamente desgraçada
Esta mulher que quando ama,
Vê que coberta está de lama,
E que essa lama não pode ser tirada.

Compaixão devemos pois nutrir
Por esta tão mísera criatura
Que como as honestas nasceu pura
Mas que veio a sucumbir!”
[...]

22 de março de 1907

(SÁ-CARNEIRO, 1995, p.207)

A cortesã pode ser uma mulher fria, ambiciosa, independente, resolvida sexualmente, rica, que não se dobra ao casamento e aos filhos e se recusa a viver sob o domínio de um homem, preferindo explorar vários, sem se prender a nenhum especificamente, como visto no poema “O Castigo da Cortesã”, ou pode ser a moça desamparada pela família e pela sociedade, que se viu em uma situação de penúria econômica tal que teve que sucumbir e “perder” sua honra e se prostituir para poder sobreviver, como visto no poema “A Cortesã”.

Porém, tanto uma como a outra sempre serão decaídas, desonestas (mesmo tendo nascido honestas), impuras, porque a honra feminina, e a da família que ela deve servir e a qual se liga, em relação a esta mulher, localiza-se no seu sexo, na sua genitália. Conforme já explicitado aqui por Saffioti (1993) quando apontou que a mulher em geral é avaliada, em termos morais, de acordo com seu comportamento sexual, ou seja, sua moralidade se acha, quase que literalmente, localizada em seus genitais. Quando esta se dá a qualquer homem, mais de um homem, fora do contrato social e religioso do

casamento, ela ameaça a ordem reinante, e deve ser severamente punida por isto, pela sociedade.

Nota-se que este algoz, “Um mísero pintor”, do poema “O Castigo da Cortesã”, por praticar uma ação que se justifica em função de expurgar uma mulher danosa à sociedade, usufrui de uma maior tolerância, embora se aponte que ele era “um celerado que só prezava ouro”, ele não é de fato condenado no poema, posto a cortesã ter merecido o castigo que recebeu, ou seja, a desgraça do feminino é causada pelo próprio feminino, quando este se afasta do que a sociedade prega como seu comportamento correto. A culpa da desgraça da mulher, da violação do seu corpo, da sua mente ou do seu espírito é, via de regra, dela mesma.

Seguem excertos do poema “Como Eu Não Possuo”, onde o sexo feminino aparece evocando a questão do prazer erótico e da possibilidade de afeto e de união, sexual e para além deste aspecto, que pode haver entre o feminino e o masculino:

Olho em volta de mim. Todos possuem –
Um afecto, um sorriso ou um abraço,
Só para mim as ânsias se diluem
E não possuo mesmo quando enlaço.
[...]
Como eu desejo a que ali vai na rua,
Tão ágil, tão agreste, tão de amor...
Como eu quisera emaranhá-la nua,
Bebê-la em espasmos d’harmonia e cor!...
[...]
Eu vibraria só agonizante
Sobre o seu corpo d’êxtases dourados,
Se fosse aqueles seios transtornados,
Se fosse aquele sexo aglutinante...
[...]

Paris – maio 1913.

(SÁ-CARNEIRO, 2007, p.26)

A genitália feminina pode ser a porta para o êxtase, a glória masculina, a plenitude e a natureza profana dos sentidos e dos instintos, o incontrollável, onde a mulher aparece tradicionalmente associada ao instinto, ao natural e ao selvagem. Esta figura surge em contraposição à lógica e à civilidade masculinas, como no poema acima transcrito, em que o eu lírico ressalta que

não possui “mesmo quando enlaço”, mas que ainda há “aqueles seios transtornados”, ainda há aquele “sexo aglutinante”, que proporciona desvario, fuga de si, projeção livre no abismo, mesmo que temporariamente, mesmo que o ser não se deixe possuir e a solidão essencial do eu lírico nunca seja superada.

No Poema “Simplesmente” (já citado neste trabalho e analisado em sua parte inicial), em sua segunda parte, há a predominância de verbos como “subir”, “saltar”, “correr”, “partir”, “suscitar”, “viajar”, “forçar”, “vencer”, “ultrapassar”, “avançar”, todos eles utilizados para se referir à profissão de fé que é ser artista, à vida em si do verdadeiro artista. Este se associa então à criação mais legítima da arte, o estado de espírito e de mente que o artista deve cultivar e almejar para poder viver e produzir a grande arte, pois diz o eu lírico: “Sei reagir. A vida, a natureza, Que valem pro artista? Coisa alguma, O que devemos é saltar na bruma, Correr no azul à busca de beleza”, um salto que Sá-Carneiro veementemente perseguiu em boa parte da sua existência. Seguem excertos da segunda parte do poema:

[...]
Sinto quasi desejos de fugir
Ao mistério que é meu e me seduz.
Contenho-me porém. A sua luz,
Não há muitos que a saibam refletir.
[...]
Sei reagir. A vida, a natureza,
Que valem pro artista? Coisa alguma.
O que devemos é saltar na bruma,
Correr no azul à busca de beleza.
[...]
É partir sem temor contra a montanha,
Cingidos de quimera e de irreal;
Brandir a espada fulva e medieval,
A cada aurora acastelando em Espanha.

É suscitar as cores endoidecidas,
É ser garra imp'rial enclavinhada,
E numa extrema-unção d'alma ampliada,
Viajar outros sentidos, outras vidas.
[...]
Ao triunfo maior, avante, pois!
O meu destino é outro – é alto e é raro.
Unicamente custa muito caro:
A tristeza de nunca sermos dois...

(SÁ-CARNEIRO, 2007, p.124)

Os verbos contidos no poema possuem uma carga semântica predominantemente masculina e impelem ao movimento dinâmico, à força, ao poder, ao domínio, à coragem e ao destemor, pois o verdadeiro artista deve “partir sem temor contra a montanha” e deve “Brandir a espada fulva e medieval”. A espada surge como símbolo fálico novamente, mas ligado à conquista do conhecimento, da grandeza da arte, que só vem através do domínio dos sentidos e necessidades naturais femininas. A legítima arte só é conquistada com a masculinidade e o mundo da civilização e da cultura que ela constrói e representa.

Novamente, a questão da solidão essencial do eu lírico está presente, como no poema “Como eu não possuo”, pois o caminho para se alcançar a grande arte é solitário, posto que pode somente ser trilhado pelo eu lírico e mais ninguém pode acompanhá-lo nesta aventura, assim, inevitavelmente, diz o eu poético: “O meu destino é outro – é alto e é raro, Unicamente custa muito caro:, A tristeza de nunca sermos dois”.

3.2. Subversão de gênero e performatividade na poesia de Sá-Carneiro: possibilidades de leitura

O eu lírico sá-carneriano procurou alcançar produzir uma arte maior do que a vida, assim como procurou, com ela, estabelecer uma ponte para o outro, para o outra, para o outro e a outra de si, porém, esta conexão tão buscada nunca foi completamente alcançada, embora tivesse sido por vezes tão ardentemente desejada. Este fracasso no entrelaçamento com outro ser humano, e até consigo, levou seu eu poético a experimentar a solidão, a sensação de isolamento, de estar despossuído de si e de outros e outras, a estranheza, a falta, o tédio, a depressão. Uma sensação de naufragar em si e de si, sucumbir a si, contradizer-se, aniquilar-se; porém, necessárias para alcançar a grande arte, mesmo que isto lhe custasse a incompreensão social e

artística, no contexto histórico em que estava inserido. A maior parte de suas poesias da fase madura versam, de uma maneira ou de outra, sobre estas temáticas, a da inadequação, da solidão e do isolamento.

Em alguns dos raros momentos em que o seu eu lírico parece sentir alguma conexão, ou sonhar de forma mais vívida com ela, consigo mesmo, é quando sua alma, na sua versão “feminina”, emerge do texto de suas poesias, como no poema “Manucure”, a possibilidade de viver outras partes de si, condenadas pela sociedade, não adequadas a um homem. A feminilidade vivenciada de forma lírica também pode pleitear com mais vontade e mais propriedade a aceitação alheia. Pode, também, cultivar o prazer da rebeldia (mesmo que coquete, a coqueteria também pode ser irônica, por vezes, tanto para quem a pratica quanto para quem a descreve), voltando-se contra os preconceitos estéticos sociais. Seguem excertos do poema:

Na sensação de estar polindo as minhas unhas,
Súbita sensação inexplicável de ternura,
Todo me incluo em Mim – piedosamente.
[...]
Fora: dia de Maio em luz
E sol – dia brutal, provinciano e democrático
Que os meus olhos delicados, refinados, esguios e citadinos
Nem podem tolerar – e apenas forçados
Suportam em náuseas. Toda a minha sensibilidade
Se ofende com este dia que há-de ter cantores
Entre os amigos com quem ando às vezes –
Trigueiros, naturais, de bigodes fartos –
Que escrevem, mas têm partido político
E assistem a congressos republicanos,
Vão às mulheres, gostam de vinho tinto,
De peros e de sardinhas fritas...
E eu sempre na sensação de polir as minhas unhas
E de as pintar com um verniz parisiense
Vou-me mais e mais enternecendo
Até chorar por Mim...

Lisboa – maio de 1915.

(SÁ-CARNEIRO, 2007, p.35)

A mágoa do eu poético sá-carneiriano pode ser vivenciada mais intensamente em poemas como o acima transcrito, pois ela é feminina, apontada como sutileza, fraqueza, onde o poeta vai-se “mais e mais enternecendo” por si “até chorar por Mim...”. São arrufos pelos quais um

homem “de verdade” não se deve deixar levar, surgindo então esta imagem feminina, interior, outonal, com lassidão (do corpo, do espírito), débil, terna, onde um “dia brutal, provinciano e democrático”, ofende os “delicados, refinados, esguios e citadinos” olhos do poeta, que não os pode tolerar, e que “apenas forçados, Suportam em náuseas”.

O poeta, diante deste dia “masculino”, desta atmosfera democrática e republicana, política, pública, ressentido-se. O eu lírico percebe que não se encaixa no perfil de homem viril que se espera que ele tenha, não partilha das ideias e desejos dos amigos, que são “Trigueiros, naturais, de bigodes fartos, Que escrevem, mas têm partido político, E assistem a congressos republicanos, Vão às mulheres, gostam de vinho tinto, De peros e de sardinhas fritas...” tudo o que o eu lírico não faz e não é.

Ele parece assim agir por não desejar se inserir dentro deste modelo de masculinidade, ao persistir em polir as próprias unhas e em achar prazer nisto, numa atividade e atitude consideradas femininas, colocando-as sob “um verniz parisiense”, culto, moderno, atualizado, de acordo com as tendências da moda de seu tempo, e neste movimento parece recusar e resistir a este modelo viril. É justamente nesta resistência onde se detecta igualmente uma certa ironia e um deboche (e debochadas são as princesas e as dançarinas... não sérios poetas másculos...).

Uma feminilidade também instintiva, apaixonada, irracional, que pode se permitir arroubos sensuais que, convenhamos, “num homem, francamente, não se podem desculpar”, como o poeta diz num verso do poema “Feminina”, que segue:

.....
Eu queria ser mulher pra me poder estender
Ao lado dos meus amigos, nas banquettes dos cafés.
Eu queria ser mulher para poder estender
Pó-de-arroz pelo meu rosto, diante de todos, nos cafés.

Eu queria ser mulher pra não ter que pensar na vida
E conhecer muitos velhos a quem pedisse dinheiro –
Eu queria ser mulher para passar o dia inteiro
A falar de modas e a fazer “potins” – muito entretida.

Eu queria ser mulher para mexer nos meus seios

E aguçá-los ao espelho, antes de me deitar –
Eu queria ser mulher para que me fossem bem estes enleios
Que num homem, francamente, não se podem desculpar.

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

Eu queria ser mulher para excitar quem me olhasse,
Eu queria ser mulher para me poder recusar...

.....
(SÁ-CARNEIRO, 2007, 133)

Conforme já apontado neste trabalho, e seguindo nesta linha de pensamento, Giffin (2005) apontou que as masculinidades, independente de outras características diversas que possam ostentar como questões de etnia, orientação sexual ou classe social, tem um ponto em comum: a masculinidade. Esta se define em oposição à feminilidade, ser como um homem significa não ser como uma mulher, o binarismo de gênero definindo que o masculino e o feminino podem conviver e interagir um com o outro, mas nunca um no outro, eles não se mesclam, jamais. Tais conceitos vão sendo internalizados até ao ponto de serem naturalizados, e quaisquer práticas divergentes devem ser consideradas como anormais para então assim serem mais facilmente expurgadas da sociedade e do seu convívio, para que a norma prevaleça.

Assim, a feminilidade, também aqui, como no poema “Manucure”, pode ser fonte de evasão e de consolo por parte do eu lírico. Este eu lírico, sendo masculino, e como tal devendo se portar e tendo que representar seu papel social conforme o *script* sancionado culturalmente, não se pode dar ao luxo de se deixar levar. Esta postura se opõe ao papel social do feminino, que deve se permitir a fraqueza, a estupidez, o relacionamento por interesse econômico e a ignorância (por vezes aparentemente desejada pelo eu poético) de ser quem é, para poder ser mulher.

Neste ser mulher há lugar para o autoerotismo e para a autoaceitação, para poder “ser mulher para mexer nos meus seios / E aguçá-los ao espelho, antes de me deitar”, e não necessitar estar sempre apto/a, pronto/a, desejoso/a de consumação imediata, inclusive sexual, contrariamente aos amigos “que

vão às mulheres”, sem passar pelo rigor do julgamento social ao assim proceder, de poder se negar a si e aos outros, pois “eu queria ser mulher para excitar quem me olhasse / eu queria ser mulher para me poder recusar”. São coisas que o eu lírico de Sá-Carneiro não se permite viver, a não ser através da feminilidade presente em sua obra, pois um homem “não pode” recusar sexualmente uma mulher dentro de uma cultura machista.

Pode-se igualmente perceber estas características femininas neste poema de Mário de Sá-Carneiro, na imagem estereotipada do feminino, encarnado numa mulher, como uma figura que se molda à *performance* que se espera da mesma, em gestos, atos, trejeitos, comportamentos, sentimentos, em que ela aparece como frívola, inconstante, sensual, traidora, características que num homem não se pode desculpar, mas que fariam parte da natureza feminina. Esta imagem afigura-se como também recorrente de qualidades consideradas inferiores e tipicamente femininas na cultura europeia da época, mas que igualmente a precede cronologicamente, apresentando-se como uma permanência.

Porém, lembrando Andrade, (2008), já citada neste trabalho, o poder é múltiplo, multidirecional, relacional, culturalmente desenvolvido e é exercido de forma complexa, através de hierarquias que, por sua vez, também pode ser eventualmente flexibilizadas e ressignificadas, e que não se deve pensar de forma simplista, em uma sociedade onde todos os homens são dominadores o tempo todo, e todas as mulheres são sempre dominadas, sendo que as relações de poder permeiam todos os aspectos e espaços da vida humana, formais e informais. Giffin (2005), igualmente, mostrou que há uma dialética que ocorre entre o sistema social e os seus integrantes, masculinos e femininos, e deles entre si, em uma sucessão mútua de construção e persistente resistência e acomodação às representações de gênero dominantes.

Assim, o poeta diz: “Eu queria ser mulher pra não ter que pensar na vida, E conhecer muitos velhos a quem pedisse dinheiro”, uma mulher criada pelo eu lírico que se adequa a um modelo de feminilidade já existente, mas que ao mesmo tempo tira vantagem da posição em que se encontra e do poder

informal que pode exercer para atingir seus objetivos sociais e econômicos, no caso, o poder sexual, pois o poeta “queria ser mulher para ter muitos amantes, E enganá-los a todos – mesmo ao predileto”. Há também aí o poder da ilusão, da aparente adequação às regras sociais para, de forma escondida, velada, exercer o direito à livre escolha, de parceiros e prazeres sexuais. Esta mulher parece ser resolvida, confortável no próprio corpo e no próprio gênero, tanto que exerce o direito de provocar de forma sedutora, ao “excitar quem me olhasse”, e o direito de se negar a cumprir o prometido, ao “me poder recusar”, conforme lhe conviesse e fosse do seu agrado, um posicionamento que o eu lírico só se permite quando feminino.

A cidade de Paris, principal centro irradiador de cultura e arte europeu, berço da *Belle Époque* e da maioria das vanguardas do século XX, que quando não lhes viu nascer, propiciou condições para que florescessem e dessem frutos, assume, por vezes, uma face masculina e ao mesmo tempo feminina, no fazer poético do eu lírico sá-carneiriano.

Esta cidade foi o tudo do poeta, que proporcionou a conjuntura ideal e necessária para que sua obra literária amadurecesse, reconhecida pelo poeta quando diz: “Paris da minha ternura, Onde estava a minha Obra”, e que conseguiu retirar o melhor do seu eu artístico, que revelou e simultaneamente ocultou seus mistérios, da arte, de si, que guardou “seu lindo segredo”, que representou a possibilidade da suprema união erótica e artística, a luz da grande arte e do futuro, da civilização europeia em seu apogeu. A cidade também era considerada pelo eu lírico de Sá-Carneiro como sua grande ilusão, “Silêncio dos meus enganos”, sedutor, encantador, seu “enleio apetecido”, que era seu “logro e amigo...”.

Conjuntamente, Paris parece fazer florescer também a face feminina do eu lírico de Mário, no qual a masculinidade não exclui a feminilidade, e vice-versa. Segue a poesia “Abrigo”, onde se pode perceber este fascínio por Paris, por parte do poeta, e os usos do feminino e do masculino no discurso, em que Paris passa a ser um sujeito masculino e feminino simultaneamente, assumindo uma identidade, onde os limites da demarcação de gênero,

binarista, desse sujeito que é Paris e do eu lírico são rompidas e se desfazem, conforme segue:

Paris da minha ternura
Onde estava a minha Obra –
Minha Lua e minha Cobra,
Timbre da minha aventura.

Ó meu Paris, meu menino
Meu inefável brinquedo...
– Paris do lindo segredo
Ausente no meu destino.

Regaço de namorada,
Meu enleio apetecido –
Meu vinho d'Oiro bebido
Por taça logo quebrada...

Minha febre e minha calma –
Ponte sobre o meu revés:
Consolo da viuvez
Sempre noiva da minh'Alma...

Ó fita benta de cor,
Compressa das minhas feridas...
– Ó minhas unhas polidas,
– Meu cristal de toucador...

Meu eterno dia de anos,
Minha festa de veludo...
Paris: derradeiro escudo,
Silêncio dos meus enganos.

Milagroso carroussel
Em feira de fantasia –
Meu órgão de Barbaria,
Meu teatro de papel...

Minha cidade-figura,
Minha cidade com rosto...
– Ai, meu acerado gosto,
Minha fruta mal madura...

Mancenilha e bem-me-quer,
Paris – meu logro e amigo...
– Quisera dormir contigo,
Ser todo a tua mulher!...

Paris – setembro 1915.

(SÁ-CARNEIRO, 2007, p.91)

Conforme já visto neste trabalho, na análise de outras obras poéticas de Sá-Carneiro, aparecem elementos femininos que remetem à interioridade do poeta, em situações em que seu eu lírico evidencia um desejo de viver a feminilidade, como era entendida no seu tempo, algo que pode ser percebido em poemas como “Feminina”, aqui analisado, ou ainda projetando sua alma como um ser feminino, na figura da princesa ou da dançarina, por exemplo.

Porém, no poema acima, embora estejam presentes elementos também dos universos feminino e masculino, como então entendidos social e culturalmente, há uma certa subversão entre os gêneros, posto o poeta transitar entre os gêneros no uso das palavras e dos sentidos, de Paris, e de seu próprio eu poético em relação a esta cidade. Esta percepção remete ao conceito de performatividade de Butler (2013), que, como já visto neste trabalho, expôs que os gêneros são atos performativos, compostos e públicos, gravados nos corpos dos sujeitos, corpos que por sua vez são, também, construções culturais.

A autora (2013) apontou que estes atos são normativos, ritualísticos e sucessivamente refeitos, até ao ponto de serem internalizados como naturais e pré-discursivos, pelo indivíduo e pela sociedade da qual ele faz parte. Assim, os homens são homens porque repetem um “fazer” que os institui enquanto homens, perante si e perante a sociedade, e da mesma forma acontece com as mulheres. Logo, mulheres e homens são algo “que se faz”, conforme já dito aqui, mais do que algo “que se é”, não existindo fazedor por trás do feito, o feito é tudo.

Salih (2015) demonstrou que o sujeito butleriano não é um indivíduo, mas sim uma estrutura linguística em constante elaboração. A autora (2015) explanou, citando Derrida, sobre o conceito da *Differance*, que expõe que o significado de um signo nunca está presente por si, mas sim relacionado com o que está ausente. Nessa perspectiva, na linguagem só há diferenças, não há polos que se oponham e por esta oposição se determinem, não existindo “referente puro”, palavra que possua significado por si, de forma individual, mas sempre umas em relação às outras, em uma sequência de significantes, ou seja, o símbolo nunca pode obter a sua completude.

Esta debilidade do signo, a sua possibilidade infinita de fracasso, conforme Salih (2015) discorrendo sobre Derrida, é algo que é intrínseco ao signo, sempre sujeito a ser ressignificado e re-citado, sem possibilidade de retenção ou controle autoral sobre o mesmo. Nisto reside sua função e sua utilidade, posto que nesta re-citação os elementos considerados femininos podem se associar aos elementos considerados masculinos, entre outras associações possíveis, apropriando e sendo apropriados e ressignificados. A possibilidade de subversão butleriana entre os gêneros reside aí, no fracasso infinito do signo e na possibilidade que ele possui de sempre ser re-citado e ressignificado através da história.

No poema acima, o eu lírico exercita a possibilidade de subverter o gênero, no discurso, estabelecendo uma fala que propõe o feminino e o masculino não como excludentes, antagônicos e dicotômicos, mas como viabilidade, como diferenças que não se anulam, e que podem ser ressignificadas e conjugadas. Quando o eu lírico diz: “Quisera dormir contigo, Ser todo a tua mulher!...”, posto o “todo”, que remete a um ser masculino, poder ser “tua”, e poder ser “mulher”, sem que com isto deixe de ser “todo”, percebe-se um feminino que, para existir, não necessita negar o masculino, criando a perspectiva de uma redefinição do feminino no masculino, e do masculino no feminino.

Então, mesmo que certos vocábulos possuam carga semântica de um determinado gênero, ao serem combinados com outros, dentro de um determinado discurso constituído, podem ter seu sentido original alterado, ou seja, ressignificado, posto que são signos definidos pela ausência, sempre passíveis de serem recompostos e reorganizados, ensejando novos significados, a cada recitação que deles forem feitas. Nesse sentido, “todo” se modifica quando se junta à “tua”, não mais significando apenas o masculino, mas um masculino que se alia ao feminino no mesmo eu lírico, modificando-o e sendo modificado por ele, simultaneamente. Assim como “mulher”, ao se aliar a “todo”, já não possui apenas a carga semântica que originalmente carregava, sendo agora modificada pela palavra que a ela se aplica.

Isto causa, como afirmou Butler (2013), em ideia já aqui apresentada, uma “confusão” entre os gêneros, os limites entre eles se tornam mais difusos, e nesta situação, torna-se mais fácil, em princípio, o desmascaramento de sua condição de constructos socioculturais que são. Paris, mesmo apresentando aspectos principalmente masculinos, também pode ser feminina, ao mesmo tempo, posto ser “Ó meu Paris, meu menino”, assim como “derradeiro escudo”, “Meu órgão de Barbaria”, “amigo”, vocábulos que remetem ao masculino, como também “Regaço de namorada”, “minhas unhas polidas, Meu cristal de toucador”, “Minha fruta mal madura”, vocábulos que remetem ao feminino.

Há uma atmosfera marcadamente sedutora e sensual em torno da cidade, e esta sensualidade se expressa ora através do masculino, ora através do feminino. Da mesma forma que “todo” não anula nem contradiz “tua”, as qualidades de um gênero e outro, aplicados a um mesmo sentimento do eu poético em relação a Paris, não se anulam nem se contradizem. As palavras, no poema, transitam entre estes elementos em harmonia, e criam outra possibilidade de apreensão e uma nova configuração, que não é nem só feminina, nem só masculina, sem deixar de ser aos duas ao mesmo tempo. Assim, ficam definidas as bases para a subversão e o estabelecimento, dentro do discurso do poema, de um novo entendimento e configuração de feminino/a e masculina/o.

Em poemas como “Simplesmente” e “Feminina”, percebe-se uma concepção já menos rígida do masculino e do feminino, posto o eu lírico sa-carneiriano permitir-se imaginar como um ser feminino, uma mulher, e se permitir atitudes, enquanto masculino, que não seriam próprias de um homem “de verdade” dentro do seu contexto histórico, como em alguns outros momentos de sua obra lírica. No entanto, no poema “Abrigo”, há uma expansão desta flexibilização entre os gêneros que não se observa, de forma mais evidente, no restante de sua obra poética, conforme exposto acima, ensejando uma releitura do mesmo de forma diferenciada, sob a ótica do conceito butleriano de performatividade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo desta dissertação foi ponderar como as questões de gênero podem ser reveladas através da análise da produção literária, sendo esta alicerçada nos Estudos de Gênero e sua relação com a Literatura, a partir da investigação da produção poética de Mário de Sá-Carneiro. Almejou-se, neste trabalho, realizar uma análise das construções e relações de gênero feminino e masculino nas poesias deste poeta e discernir como tais construções e relações se dão, levando-se em conta nesta investigação a perspectiva de performatividade, conforme considerada por Judith Butler e perceptível na produção lírica do autor.

Para tanto, analisou-se a produção poética de Mário de Sá-Carneiro, buscando-se examinar as representações de gênero no total da obra analisada, nos sujeitos representados em sua poesia e também nos componentes do imaginário social da época sobre o feminino e o masculino.

Este trabalho foi organizado em três capítulos. O primeiro capítulo, intitulado “O gênero em questão: o gênero como categoria de análise”, versou sobre o surgimento e o desenvolvimento dos estudos de gênero. Nele, ocupou-se da argumentação a respeito dos pressupostos teóricos que foram utilizados na análise do material escolhido, não apenas nos sujeitos fundados nas poesias sá-carneirianas, mas igualmente nas imagens e símbolos que aludem às construções sociais e culturais de ambos os gêneros, constituídas a partir do imaginário social herdado pela sociedade europeia de então. Mostrou-se, igualmente, que as linhas teóricas apresentadas, que aliam Estudos de Gênero à História das Mentalidades, quando articuladas com o campo da Literatura, dão a perceber a relevância de uma obra literária como fonte de conhecimento social.

O segundo capítulo, denominado “Mário de Sá-Carneiro em seu tempo”, versou sobre a contextualização da produção artística de Sá-Carneiro e do seu

eu poético, compondo um panorama acerca das vanguardas artísticas do início do século XX e dos movimentos literários que prosperaram na *Belle Époque*, que acabaram por influir na produção literária dos modernistas portugueses. O capítulo buscou também dimensionar a presença ou não da problemática acerca dos papéis de gênero nas Vanguardas europeias que vieram a influenciar a produção de Sá-Carneiro, assim como também buscou apontar o papel de Sá-Carneiro no aparecimento do movimento modernista em Portugal.

O terceiro e último capítulo, denominado “As Representações e subversões de gênero na poesia de Mario de Sá-Carneiro” investigou a produção lírica de Sá-Carneiro sob a perspectiva dos Estudos de Gênero, analisando nas imagens e representações os componentes masculinos e femininos presentes. Neste capítulo, analisou-se a produção poética sob a perspectiva da performatividade, considerando o conceito desenvolvido por Judith Butler.

Percebeu-se, no conjunto do trabalho, que as conquistas femininas foram cumulativas, desde séculos, no Ocidente, e se acentuaram enormemente a partir da atividade feminista dos anos 60 e 70 do século XX, originadas nos EUA e no continente europeu, e no questionamento da construção do papel feminino social, questionamento este que negava o determinismo biológico na construção do que era ser homem ou mulher, e postulava que os papéis sociais dos gêneros eram e sempre foram construídos social e culturalmente.

Ficou demonstrado que a mulher, historicamente, é associada com a natureza, com o instinto e com a paixão e que, mesmo quando devidamente educada e inserida no papel social imposto de mãe e esposa, de mulher em função do homem, dentro do âmbito do privado e do doméstico, onde era o seu lugar, era ainda perigosa, porque carnal, emocional e sempre tentadora. Nesse sentido, deveria ser sempre evitada e vigiada na manutenção do seu papel social e nas funções que deveria desempenhar, coletiva e individualmente.

A concepção do feminino e do masculino, inferidas na análise do conjunto lírica da obra de Sá-Carneiro, ainda resistia, passada de geração em geração, como uma permanência em que essencialmente nada havia mudado,

desde séculos. Desse modo, o feminino e a mulher deveriam ser designados para o espaço privado, de dentro, o lar, o doméstico, em detrimento de seus próprios desejos e necessidades; um sacrifício resignado, para o bem maior, da família e da sociedade como um todo.

Este espaço privado era considerado, via de regra, inferior ao espaço público, da rua, da política formal, da produção das mais altas formas de arte, esta última sempre com teor masculino na produção poética sá-carneiriana. As mulheres do contexto histórico de Sá-Carneiro ainda viviam sob a ordem social fundamentada na família patriarcal, contidas e vigiadas no seu papel de mãe e esposa exemplar. A mulher era considerada uma espécie de satélite orbitando em torno do seu planeta, o homem, existindo em grande medida para e pelo gênero masculino, em função dos desejos e necessidades deste último.

Quando ela assim se comportava, se moldava ao papel social que dela era esperado, como mãe, esposa, filha. Por essa razão, era elogiada e louvada, como se pode perceber em poemas como “A mulher Grávida” e na primeira parte do poema “Simplesmente”. Em contrapartida, caso a mulher se revoltasse e não se adequasse ao papel social a ela imputado, deveria ser criticada e punida, como se pode entender em poemas como “O Castigo da Cortesã” e “Bárbaro”, remetendo à ideia do diabólico, que, como já visto, está historicamente associada ao feminino.

Pode-se perceber, também, a presença da mulher idealizada, esboçada com traços românticos, desejada para si pelo eu lírico, mas de forma platônica e, comumente, inatingível, que o eu poético parece acalentar o temor de jamais encontrar, em poesias como “Quadras para a Desconhecida”. Esta imagem de mulher ideal aparece, no entanto, somente na sua fase imatura de produção poética, não se fazendo mais presente depois.

A mulher, como encarnação de força da natureza, do instinto e da paixão aparece no poema “Salomé”. Essa força se apresenta como a fêmea tentadora, antes religiosa e depois natural, que leva os homens à perdição da luxúria e do prazer erótico, mas que também pode proporcionar uma fuga intensa e transgressora, mesmo que temporária e ilusória, da solidão física e

psíquica do eu lírico sá-carneiriano. Essas características também se presentificam no poema “Como Eu Não Posuo”

Há ainda figuras femininas que tanto podem ser consideradas dentro do padrão socialmente aceito do feminino como também aparecerem em contextos nos quais elas quebram este padrão e se rebelam contra o sistema. Assim, a figura da princesa tanto pode ser um retrato do fim, da resignação (feminina), da destruição do sonho e da arte, em poemas como “Taciturno”, como também ser a personificação de parte da alma lírica de Sá-Carneiro, e neste papel ela é bela, ousada, vencedora, há auto aceitação, autoerotismo, autoconfiança. Esses elementos por vezes parecem faltar na versão masculina do eu lírico, ou não se apresentam com tal brilho e vivacidade, como no poema “Distante Melodia...”.

Conjuntamente e de forma relacional percebeu-se a possibilidade da negação de parte importante do ser e da psique do homem daquele contexto histórico, principalmente em relação ao recalque de emoções, sentimentos e ações que poderiam ser consideradas de cunho exclusivamente feminino. A profusão de sensações gera um masculino fragmentado, dividido e com medo do feminino como elemento fundante da masculinidade, embora este se mantivesse no comando da sociedade moderna e gozando de sua posição superior e das prerrogativas que a acompanhavam.

Isto pode ser captado ao longo da produção do poeta, porém fica mais evidente em poemas como “Feminina”, no qual o eu lírico deseja ser uma mulher (não como uma mulher) para poder atuar de determinada maneira, sentir de determinada forma e fazer determinadas coisas que só enquanto mulher poderia ser, sentir e fazer, posto isto não cair bem em homens “de verdade”.

Assim, novamente, como em certas versões da princesa, esta mulher se mostra autossuficiente, autoconfiante, vivendo seu erotismo e sua vida de maneira mais livre, não cedendo completamente às pressões sociais em torno dela. Dessa forma, ela pode ser infiel, vivenciar o autoerotismo sem culpa e ser fútil, despreocupada e superficial, sem se preocupar com a opinião da sociedade sobre isto, que espera que ela seja e aja desta forma. Essa postura

não se admitiria em um homem racional, público, sério, portador de autoridade e controle sobre si e sobre o mundo a sua volta.

Por fim, tem-se o poema “Abrigo”, no qual se percebeu mais nitidamente a possibilidade da aplicação do conceito bulteriano de performatividade. Neste poema o eu lírico de Sá-Carneiro “brinca” com os limites entre os gêneros, unindo termos que originalmente se referem apenas a um dos gêneros e unindo o eu lírico a um gênero distinto do seu, na formação do discurso, onde se evidencia a reapropriação e ressignificação do masculino e do feminino, em si e no seu aspecto relacional.

A citação fora do contexto original de um determinado signo, em função da possibilidade de fracasso que é inerente ao mesmo, conforme apontado no terceiro capítulo desta dissertação, acaba por funcionar como uma possibilidade de prática de gênero subversiva, sendo capaz, desse modo, de evidenciar que todos os performativos de gêneros, sendo cópias de cópias — sem origem nem fim — são sempre socioculturalmente constituídos. Estes performativos podem, então, ser reconstituídos através de qualquer contexto histórico, de maneiras extensas e diversificadas das anteriormente autenticadas socialmente.

Pode-se conjecturar uma intenção de não se preocupar com os limites do sistema do que é próprio ao discurso para referir o masculino e o feminino. Ou, antes, uma intenção deliberada de borrar os limites, presente no poema acima citado, criando uma nova ideia, mais livre das convenções impostas pela sociedade, não como concepção ou subversão de gênero, entendimento que não seria possível naquele contexto do poeta, mas como uma percepção subversiva, já moderna, de questionamento dos limites estabelecidos pelo *status quo*.

Através de conceito de performatividade, Butler procura historicizar o corpo e o sexo, percebidos enquanto terrenos de apropriação cultural, o que resulta numa dissolução da dicotomia sexo x gênero. Sob este ponto de vista, do corpo e do sexo enquanto “naturais” e anteriores ao discurso, o desejo sempre estaria atrelado ao sexo biológico e ao gênero, que necessariamente devem ser de caráter heterossexual. Ao questionar esta ordem limitadora, a

pensadora abre espaço para problematizar todas as possibilidades de desejo, de gênero e de corpos sexualizados que potencialmente fazem parte da experiência humana, sempre também social e cultural.

Mário de Sá-Carneiro, em sua obra poética, especialmente em certas poesias, cruza estas fronteiras previamente estabelecidas entre os gêneros, como em “Feminina” e “Abrigo”, aqui analisados, entre outros que também constam deste trabalho. Ousando no uso do discurso em relação ao feminino e ao masculino, permite que o desejo nem sempre se manifeste apenas em relação ao oposto do seu eu poético, ou seja, ao permitir que este eu deseje tanto o masculino quanto o feminino, para si e em si, possibilita o se sentir e se identificar com ambos simultaneamente.

Este movimento promove o rompimento com a ordem binária e excludente, típica da heteronormatividade, fazendo com que os corpos e desejos em seus poemas se cruzem de forma mais livre, mais donos de si, ao mesmo tempo que menos fechados dentro de determinados conceitos sociais e culturais sobre o feminino e o masculino, em suas variadas expressões. Neste discurso, formador do mundo, como todo discurso é, ele/ela/ele... podem ser reapropriados, ressignificados e podem se apresentar de formas inusitadas, indagadoras, provisórias e mutáveis, humanas que são.

Este questionamento, este rompimento com o estabelecido, era algo caro aos modernos, vanguardistas e modernistas, Mário de Sá-Carneiro entre eles, que o tinham como sua bandeira fundamental, na qual se baseou sua insubordinação ao que era então tradicional e inquestionável do ponto de vista cultural, político e artístico. Isso considerado permite uma releitura de sua poética sob o viés dos Estudos de Gênero e do conceito butleriano de performatividade.

Percebeu-se, por fim, que os conceitos sobre o feminino e o masculino e os seus significados dentro do imaginário social, apesar de serem repaginados e realocados (como no caso do feminino enquanto pecado, na concepção religiosa, e como natureza, na concepção iluminista) ainda guardam entre si as mesmas características após esta realocação. Assim, constatou-se que as mentalidades e as permanências culturais mudam em uma velocidade

significativamente mais lenta do que as conjunturas sociais e históricas, num dado tempo e espaço.

Ao mesmo tempo, contudo, nada permanece exatamente igual, posto o desenvolvimento histórico que advém do movimento próprio dos seres humanos motivar a renovação do antigo e a criação do novo, em um processo contínuo em que os resultados podem ser diversos dos anteriormente obtidos, em relação às mesmas questões e anseios. Dessa forma, a história pode ensejar, como já faz, possibilidades de mudanças, mesmo que lentas, em qualquer área da atuação humana, como pode ser percebido na produção poética de Mário de Sá-Carneiro quando analisada sob o viés dos Estudos de Gênero e da performatividade.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE. Andreza de Oliveira. *Gênero e História das Mulheres: diálogos conceituais*. In: Encontro Estadual DE História, 13., 2008, Guarabira. Anais. p. 1-16. Disponível em: http://www.anpuhpb.org/anais_xiii_eeph/textos/ST%2009%20%20Andreza%20de%20Oliveira%20Andrade.PD, Acesso em: 03 ago. 2017.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: 1. fatos e mitos*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.
- BELLIN. Greicy Pinto. *A representação da figura feminina em A confissão de Lúcio, de Mário de Sá-Carneiro*. In: Versalete, volume 1, nº Zero, Curitiba: jan – jun 2013. pp. 126-138. Disponível em: <http://www.revistaversalete.ufpr.br/edicoes/vol1-00/Texto9Bellin.pdf>. Acesso em: 03 ago. 2017.
- BUENO. Alexei. *Nota Editorial, Sá-Carneiro e o Brasil: à procura do último ideal*. In: Mário de Sá-Carneiro: Obra Completa: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BUTLER, Judith P.. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- DIDET. Cristina Molina. *Dialéctica feminista de la ilustración*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- FERRO, Marc. *Filme: uma contra-análise do passado*. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (dir.). *História: Novos Objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- FILHO, Alphonsus de Guimaraens (Org.). SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Todos os Poemas*. Rio de Janeiro. José Aguilar, Brasília, INL, 1974.
- FILHO, Amílcar Torrão. *Uma questão de gênero: onde o masculino e o feminino se cruzam*. In: Cadernos Pagú (24). Janeiro – junho de 2005. p. 127-152.
- GIFFIN, Karen. *A inserção dos homens nos estudos de gênero: contribuições de um sujeito histórico*. In: Núcleo de Gênero e Saúde, Departamento de Ciências Sociais. Escola Nacional de Saúde Pública. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2005. pp. 47-57. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/csc/v10n1/a05v10n1.pdf>. Acesso em: 03 ago. 2017
- GOMES, Romeu. Resenha: *A construção social da masculinidade*. Cad. Saúde Pública, Rio de Janeiro, 22(5):1115-1118, mai. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/csp/v22n5/27.pdf> . Acesso em: 03 ago. 2017.
- GONÇALVES, Andréa Lisly. *Anatomia e destino*. In: *História e gênero*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, pp. 45-84, capítulo II, Coleção “História&... Reflexões”.

GUIMARÃES, Fernando. *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Vila da Maia: composto e impresso para a Imprensa Nacional – Casa da Moeda, gráfica Maiadouro, Abril de 1982.

JESUS, Milena Santos de. *Os Desafios da Masculinidade*: uma análise discursiva do gênero masculino a partir da obra *As Velhas de Adonias Filho*. Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação, Brasil, v. 3, n. 2, Dez. de 2009/Fev. De 2010. Disponível em <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/anagrama/article/view/6720/6076>. Acesso em 04 ago. 2017.

LE GOFF, Jacques. *A Nova História*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
LOPES, Teresa Rita. *Pessoa, Sá-Carneiro e as três dimensões do Sensacionismo*. In: Revista Colóquio/Letras, Ensaio. n.4, dezembro de 1971. p. 18-26.

LUNA, Lola. *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*. Barcelona. Anthropos. 1996.

MARTINHO, Fernando J. B. *Pessoa e a Moderna poesia portuguesa – do “Orpheu” a 1960*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1983.

MARTINS, Fernando Cabral. *A Força da Paixão*. In: Mário de Sá-Carneiro: Poemas. Lisboa: Coleção Biblioteca editores Independentes. Assírio & Alvim, maio de 2007. Ed. 1150.

RAGO, Margareth. *Epistemologia feminista, gênero e História*. In: PEDRO, Joana; GROSSI, Miriam (Orgs.). *Masculino, Feminino, Plural*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998.

RIFFEL, Renato. *Retratos de gênero: persona e personagem no estúdio fotográfico*. In: Fazendo Gênero – Diásporas, Diversidades, Deslocamentos, 9., 2010, Florianópolis. Anais. p: 1-11. Disponível em: http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1277924544_ARQUIVO_Retratosdegenero-personaepersonagemnoestudiofotografico-form.pdf. Acesso em: 03 ago. 2017

SAFFIOTI, Heleith I. B.. *O Poder do Macho*. São Paulo, Moderna, 1993.

SALIH, Sara. *Judith Butler e a Teoria Queer*. 1. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil para análise histórica*. In: *Gender and the politics of history*. Tradução: Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. New York: Columbia University Press, 1989.

SOIHET, Rachel. *História, mulheres, gênero: contribuições para um debate*. In: AGUIAR, Neuma. (org). *Gênero e ciências humanas: desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

SOUZA JUNIOR, José Luiz Foureaux de. *Mário de Sá-Carneiro sob a mira do homoerotismo*. RCL - Revista Convergência Lusíada, n. 26, julho – dezembro

de 2011. P. 50-69. Disponível em:
<http://www.realgabinete.com.br/revistaconvergencia/pdf/638.pdf>, Acesso em 03
ago. 2017.

TEDESCHI. Losandro Antonio. *Representação*. In: MACEDO, Ana Gabriela;
AMARAL, Ana Luísa. (Org). Dicionário da Crítica Feminista. Porto: Edições
Afrontamento, 2005.

TELES. Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia & Modernismo Brasileiro*. Rio
de Janeiro: José Olympio, 2012.