

# ALGUMAS INTERSECCIONALIDADES E UM TEXTO “CUIR” PARA CHAMAR DE “(M)EU”: RETRATOS DA PRODUÇÃO ESTÉTICA AFRO-LUSOBRASILEIRA

## SOME INTERSECTIONALITIES AND A QUEER TEXT TO CALL OF MINE: PORTRAITS OF THE AFROLUSOBRASILIAN AESTHETIC PRODUCTION

EMERSON DA CRUZ INÁCIO\*

**RESUMO:** O presente artigo pretende fazer convergir a produção estética luso-afro-brasileira e o pensamento “cuir”, aqui adotado como uma estratégia discursiva e de análise que pode favorecer a percepção das novas manifestações estéticas oriundas de sujeitos da diferença.

**PALAVRAS-CHAVE:** autores afro-luso-brasileiros, teoria “cuir”, textualidades contemporâneas, sujeitos da diferença.

**ABSTRACT:** The present article intends to converge the lusoafrobrasilian aesthetic production and the queer thought, adopted here as a discursive and analysis approach, that can favor the perception of the new aesthetic manifestations coming from subjects of the difference.

**KEYWORDS:** lusoafrobrasilian authors, queer theory, contemporary textualities, subjects of difference.

---

\* Professor da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP).

Paulo Prado, um dos mais importantes “comentadores do Brasil” – epíteto atribuído aos intelectuais brasileiros não ligados à literatura, mas reunidos à volta daqueles que participaram da Semana de Arte Moderna –, declara, em seu *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*, de 1928:

O índio domesticado era em geral, com as suas virtudes conhecidas, o sertanejo, corajoso, sincero, generoso, hospitaleiro — o tipo clássico da caatinga do Nordeste. O índio selvagem aparecia longe do litoral, nas proximidades do Maranhão. O resto, era o negro africano ou crioulo. Proliferando em todas as variedades do cruzamento, só o negro puro, forro, tinha o orgulho humilde da sua raça: “negro sim, porém direito” diziam. Os crioulos possuíam os seus regimentos exclusivos em que oficiais e soldados eram todos pretos. Eram os Henriques, conservando no nome a tradição de Henrique Dias, dos tempos da invasão flamenga. O negro cativo era a base de nosso sistema econômico, agrícola e industrial e como que em represália aos horrores da escravidão, perturbou e envenenou a formação da nacionalidade, não tanto pela mescla de seu sangue como pelo relaxamento dos costumes e pela dissolução do caráter social, de consequências ainda incalculáveis. (PRADO, 1928, p. 99)

Contemporâneo ao manifesto antropófago, de Oswald de Andrade, também de 1928, para quem nós, brasileiros, apesar dos portugueses, não tínhamos sido catequizados, mas aprendêramos, antes da missa, o carnaval, e por isso, ainda, fizemos da “alegria [...] a prova dos nove”, Paulo Prado parecia “destoar” do tom celebrativo que acercou grande parte do movimento modernista brasileiro. Sobretudo porque qualifica o “espírito” brasileiro dentro de uma ontologia anticarnavalesca, no sentido em que a união das três raças teria resultado num procedimento melancólico que se potencializou na “fusão” das três raças. Isso porque, como se vê no seu retrato dos afetos brasileiros, dividida entre a luxúria, a cobiça, a tristeza e o romantismo, a identidade brasileira, coalhada de tantos sentimentos negativos e sendo fruto de um profundo cruzamento de raças – e sobretudo de interesses – não poderia redundar, senão, dado “o relaxamento de costumes” e a “dissolução do caráter social”, numa frágil nacionalidade, posto que nascida da permissividade racial fomentada pela colonização portuguesa.

Noutras palavras, Prado parecia atribuir não apenas ao fenômeno da escravidão, mas às pessoas negras para o Brasil levadas, o atraso social e político, a

alma melancólica e, sobretudo, o caráter cultural brasileiro tão pouco desenhado. Falando contra, claro, o processo colonizatório português, seus meios e seus procedimentos, Paulo Prado intentara estabelecer um retrato contemporâneo de um país que, pautando-se culturalmente numa “modernidade conservadora” – conforme depois anota Roberto Schwarz, em suas “Ideias fora do lugar” – herdada de Portugal e que se construía sobre os restos de uma empresa colonial corrompida e racialmente comprometida.

O exercício ensaístico de Prado, entretanto, nos favorece no sentido de que contribui, desde um juízo hoje tido por classista e moralizante, o delineamento do papel do negro na conformação cultural brasileira e, por extensão, na portuguesa. Diferentemente de Gilberto Freyre, para quem toda a inventividade identitária brasileira advinha, justamente, do mundo imaginado e criado pelo português através dos processos expansionistas, escravistas e colonizatórios, Paulo Prado parecia crer, ao fim, que restaria ao Brasil partir ao encontro da pureza e do nascimento oriundo de uma nova raça, esta nascida não apenas da mudança nas mentalidades, mas de processos de miscigenação capazes de, ao fim, produzirem por amálgama uma identidade que prescindisse dos erros do passado. Para tanto, era preciso desincentivar a compreensão dos elementos formadores de nossa identidade, em favor de um produto final, ele, sim, o retrato intentado do Brasil. Tal postura, aliás, não é muito distante daquela adotada pelo sociólogo Gilberto Freyre, inventor e propagador do ideário da “democracia racial” brasileira, tão cara, inclusive, aos projetos de embranquecimento nacionais e ainda hoje valorados por muitos setores da *intelligentsia* brasileira.

A minha alongada digressão decorre do fato de que tenho pensado acerca dos aspectos interseccionais que bordejam certa movimentação cultural luso-brasileira (ou lusoafrobrasileira ou, ainda, afrolusobrasileira) dos últimos anos e que, se por um lado apostam na mescla ou na hibridização de processos identitários, como sexualidade e gêneros, classe e origem geográfica, por outro, potencializam-se estrategicamente em certo essencialismo quando se trata de retomar aspectos relativos aos discursos de afirmação racial. A isso se soma o fato de que tenho pensado ainda na possibilidade de o pensamento queer/cuir, seu corpo teórico, seu campo, poder, atualmente, constituir-se como um “dispositivo” operacional que favorece a compreensão de aspectos das nossas identidades, esta mesma muitas vezes traduzidas em textos literários que não apenas as comentaram, mas, de certa maneira, as inventaram, como bem apre(e)ndemos

em *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, ou em *Iracema*, de José Alencar. Acerca de quaisquer inventividades literárias e identitárias, cabe lembrar, quanto às formas literárias que assumem, que tanto a épica lusíada quanto o romance romântico significam, em termos de gênero, rasuras aos padrões literários a que se propuseram: seja em função da épica fora de época - salpicada de excertos líricos - seja no romance com intencionalidades épicas, cantando uma nação sem passado. Em ambos, procedimentos que pareciam intentar à construção de novos formatos capazes de, eles sim, traduzirem identidades tão diversas e dinâmicas, quanto a brasileira e a portuguesa, constituídas no *fora* das tradições e dos processos mais contumazes.

Noutras palavras: o retrato que o texto literário visa produzir, em termos de identidades fluidas como as que comentarei a seguir, não será, senão, aquele que se vale das derivas possibilitadas pela linguagem e por sua capacidade de falsear, mascarar, rasurar, produzindo esteticamente amálgamas tanto estéticos como identitários, corpos textuais e textos dos corpos que são, por fim “um nada que é tudo”, como já nos poetizou Fernando Pessoa, na *Mensagem*. E se penso aqui em termos das novas identidades que emergem das margens e da diferença brasileiras e portuguesas, não teríamos, senão, textualidades que querem se marcar nas formas estéticas, mas não naquelas sugeridas pelos que produziram margens e capitalizaram negativamente a diferença, mas por expressões que antes de dizerem gêneros literários, por exemplo, digam e representem, antes, os sujeitos marcados pelos vestígios da diferença.

Entretanto (ou, entre tanto) se as identidades vêm passando por um inevitável e bem vindo *queering* nos últimos 30 anos, quero deixar claro que a questão étnico-racial, talvez, corra a par disso. Ou seja, mesmo não havendo limites para poder ser ou para poder estar e, ainda, para performativizar-se, há, ainda, a necessidade de, em contextos sociais, políticos e ideológicos complexos como Portugal e Brasil, reafirmar o “dispositivo” raça-etnia como fator que distinga campos identitários ainda em formação e que, portanto, não podem, ainda, serem sujeitos, ainda, à política de rasura positiva e de transgressão subjetiva que advém do pensamento queer como procedimento e ato político, com P grande.

Deixo claro que não defendo aqui um racismo às avessas ou a excessiva segmentação da raça dentro do campo maior da cultura. O que postulo é que estas “peles de silêncios habitáveis”, a que aludo no meu título, *recomposição* de um verso do poeta mineiro Ricardo Aleixo em seu “Olhares como palavras sem pele”

(2010, p. 34), talvez não possa ser reelaborada antes que descobramos, de fato, o que é ser pessoa negra em contextos culturais tão perversos quanto os portugueses e brasileiros.

Antes de partir a alguns exemplos, como o de Djaimilia Pereira, em Portugal, de Waldo Motta e Rico Dalasam, no Brasil, cabe se lembrar de dois fatos peculiares: até bem pouco tempo no Brasil – e não falo apenas de mim, mas de outras tantas pessoas brasileiras também – a certidão de nascimento, no campo destinado à descrição da raça e da cor da pele, trazia a expressão “parda/pardo” para descrever pessoas negras ou afrodescendentes. O eufemismo cartorial parece potencializar-se quando o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística divulga que nos recenseamentos ocorridos entre os anos de 1998 e 2006 foram catalogadas cerca de 120 nomenclaturas diferentes para se referir a pessoas negras, isto considerando o fato de que, desde 1998, a informação de raça é feita por autodeclaração. Assim, temos 50 tons de moreno – claro, clarinho, escuro etc – até descrições tais como “marron bombom”, “chocolate sensual”, “cor de jambo”, “cor de castanha”, dentre outras. O risível do fato esconde o irônico do fato: em não tendo sobre si mesmas uma consciência que lhes vincule a um campo racial, as pessoas afrodescendentes optam, algumas vezes, por se descreverem eufemisticamente, seja por autopreconceito ou por não se perceberem como parte de um processo que inclui degredo forçado, escravização, segregação e silenciamento epistemológico. Na autorreferenciação obtida pelo IBGE, um traço nos chama a atenção: se por um lado, denotam acerca dos indivíduos uma “indefinição” racial que lhes afastaria de uma identidade essencialmente *negra*, indicando um falseamento paródico de si mesmos pela construção de um não ser que de alguma forma flutua entre identidades e discursos hegemônicos sobre a raça, sempre derivando; por outro, aqueles dados demonstrariam (e reforçariam) o fato de que urge em termos culturais e políticos a construção de referenciais que possam colaborar na percepção de que a diferença racial é um traço da “brasilidade triste” que ainda deva ser revisitado esteticamente, de forma a se sedimentar em termos de cultura brasileira para depois, se for o caso, ser submetida a um *queering* possível.

No caso português, a recente discussão acerca do Estatuto do Imigrante põe em pauta, além do já sugerido sentido de pertença a uma raça, também o sentido de nacionalidade, já que nascer em Portugal pareceu há até bem pouco tempo não corresponder a “ser” português; mas antes, a um estar provisório

que, a despeito da herança colonial, parece produzir, em escala macroscópica, cidadãos e cidadãs de 2ª. classe que, porque negros ou mestiços, não se sentem tão portugueses como poderiam. Exemplo disso, produções tais como *O homem que comprou Lisboa (por metade do preço)*, de Kalaf Epalanga, e *Esse cabelo*, de Djaimilia Pereira de Almeida, ainda que produzidas sob um contexto cultural e ideológico eminentemente português, não se inserem no quadro maior da literatura portuguesa contemporânea, mas daquela *produzida em Portugal*, vinculando-os, aos contextos angolanos, no caso de kalaf, ou a enorme deriva atlântica que desconecta o conteúdo da obra da sua ficha catalográfica, caracterizando não uma literatura nacional, mas uma oscilação, uma literatura nascida no entre e do entre, no caso de Djaimilia.

Se ambas as obras redundam de processos interseccionais em que a condição étnico-racial se alia necessariamente às identidades de gênero de quem as narra ou as produz, entretanto, o sentido de pertencimento a uma identidade nacional sucumbe diante dos tons de pele das personagens ou das instâncias autorais, propondo indiretamente a potência relativa à questão racial. Noutras palavras: pode o subalternizado requerer para si a nacionalidade de quem o subalterniza, resultando disso não um compósito, mas um trânsito que produtivamente oscila, sem se pretender síntese? A identidade racial antecede, sucede ou se submete à conformação de uma comunidade nacional imaginada? Podemos já falar de nacionalidade plural a par e passo que falamos de gênero fluido, sexualidades e não binarismos? Por último: qual a língua possível para a transmissão de conteúdos estéticos que se constituem no campo da deriva e da oscilação entre forma do colonizador e expressão do colonizado? Também ainda não tenho respostas, deixo claro!

O romance/diário/testemunho/relato *Esse Cabelo*, de Djaimilia Pereira de Almeida, parece-me não ensejar respostas, mas complicar as perguntas. A obra lançada em setembro de 2015 tem por mote as agruras de Mila, a narradora, (Djaimilia personagem? Uma *drag* de si mesma? Uma performance-todas-as-pretas-que-padem-no-cabeleireiro?) e a sua estranha relação com o próprio cabelo, o efetivo protagonista da narrativa. A ideia de cabelo-rizoma parece ser a razão do novelo, já que os fios que se lhe grudam à cabeça atam identidade de gênero, identidade sexual, identidade nacional, sentido de pertença, vinculando múltiplos processos que o cabelo é capaz de metonimizar e de constantemente lembrá-la de que é mulher, heterossexual, afrolusitana, luandolisboeta, filha

de um casamento inter-racial, nascida em Luanda e criada em Lisboa e reiteradamente submetida às formalizações relativas aos padrões de beleza brancos, como de fato é um cabelo liso:

a verdade é que a história do meu cabelo crespo cruza pelo menos dois países e, panoramicamente, a história indirecta da relação entre vários continentes: uma geopolítica. [...] A história da entrega da aprendizagem da feminilidade a um espaço público que partilho, talvez, com outras pessoas não é o conto de fadas da mestiçagem, mas é uma história de reparação. (ALMEIDA, 2015, p. 13, 15)

Sem parecer excessivo, penso que a escolha lexical denuncie os campos múltiplos pelos quais esse cabelo transita, sempre voltando ao ponto inicial, à raça que revela: cruzar, panoramicamente, geopolítica, mestiçagem, constituem-se como índices dessa deriva identitária que implica ensinar ao cabelo e a aprender com ele como viver de, com e numa identidade cultural pós-moderna, só para lembrarmos de Stuart Hall (1999). Por último, a “reparação” (das pontas do cabelo, do cabelo, da identidade, das marcas das múltiplas colonizações?) parece denotar, como vemos no correr da narrativa, a necessidade de recuperar tanto a lisa raiz que ainda nasce na curva da nuca da narradora, quanto os caracóis secos e crespos que são, de fato, sua realidade. Aqui, há a demarcação dos traços identitários a que a pouco aludi: ainda que a personagem tenha sido educada como portuguesa, tendo sempre vivido essa experiência e não tendo nenhuma memória da sua “origem”, ou melhor, de sua “emergência”, o cabelo constitui-se uma marca identitária e estética no qual se confrontam dois mundos. Se ideologicamente e em termos metatextuais o cabelo “falara” português, na raiz, lembraria à narradora, e ao mundo que a cerca, do descompasso estético entre essa língua do corpo e o aprendizado de uma língua outra, que redundava de apre(nder esse cabelo como um traço que insistentemente constrói-se como diferença.

Entre o liso e o estriado, no rizoma capilar de sua identidade, o cabelo retoma, insistentemente, uma identidade negra a que o formol, a nacionalidade, a múltipla pertença e o *brushing* tentaram, sem sucesso, disfarçar, moldar ou destruir. E, em *Esse Cabelo*, esse reencontro de si num traço matricial, o cabelo também se traduz, encaracoladamente, na própria estrutura da obra, que oscila constantemente entre os vários gêneros discursivos e textuais, sem nenhuma perspectiva de síntese, sequer de definir-se num lugar entre ficção e real. O

novelo (novela?) oscilaria, assim, entre a forma hiponemática da escrita de si, romance de formação, vestígios de uma memória benjaminiana, ensaio auto-cartográfico, diário capilar, em que o gênero narrativo constantemente se alisa, moldando-se às urgências da subjetividade que naquela textualidade se anuncia, num procedimento que aqui denomino de “textualidade queer”: um jogo em que a forma (narrativa ou poética) sucumbe diante das derivas do conteúdo expresso, sabidamente quando este se debruça sobre a expressão das dinâmicas do corpo. Não podendo e não se querendo recolonizar o corpo, o texto, então, se diluiria num sentido de “liberdade” estética e expressiva que desmontaria os formatos genológicos em favor de formas que são tudo ao mesmo tempo e que estão a serviço deste corpo que narra ou que se ficcionaliza nessas mesmas textualidades.

Parecendo trilhar uma outra esteira do processo de descobertas de si como um compósito “cuir”, cuja síntese é sua marca racial, o poeta-rapper brasileiro Rico Dalasam, modifica, por exemplo, os referenciais ideológicos do rap, notadamente aqueles relativos à masculinidade e ao machismo, à condição de classe reiterada por este gênero canto-poético, a heterossexualidade compulsória defendida pelos rappers nas letras desses poemas e o poder econômico advindo da arte, enfim. No lugar disso, a nova “madame satã”, agora em versão pós-adolescente, queer, esbanja *finesse*, e é negra. Cito Dalasam, em seu “Riquíssima” (2016):

Eu não entro nessas filas, sou fina  
 Primeiro do ramo afirma  
 Driblo o que a vida destina entre michê e cafetina  
 Eita, sou filho de mãe nordestina  
 Dei minha cara na medina, por traição não combina  
 Eis aqui um negrinho cheio de querer ser  
 Trocando Campos Elísios por Champs-Élysées  
 Cremes pra não envelhecer  
 Curtindo um Michael Bublê  
 No cash, sem miserê, na maior dignitê  
 Rica, saudável, comendo até rúcula  
 Na reunião da cúpula, pra ver Rupaul no sofá



Assumindo claramente o seu lado “fina”, ou seja, se autorreferindo no gênero feminino, Dalasam reescreve o rap em outra lógica: se este gênero canto-poético fala contra hierarquias sociais e ideológicas, denunciando-as quase sempre, produz, por outro lado, outras hierarquias que fazem com quem mulheres, homossexuais, trans e travestis tenham seu papel minimizado quando pensados como enunciadores ativos (e passivos) na cena rap. Assim, Rico Dalasam rompe com os valores antes descritos e que excluem sua identidade específica, fazendo do rap um ato performativo (e aqui falo desde John Austin e sua teoria dos atos de fala) que materializa na letra de seu poema aquilo que de fato representa. E ainda, em termos de sua orientação, performativiza-se no feminino, assumindo uma dicção outra que aquela utilizada no rap mais tradicional, agregando a isso uma atitude claramente bicha, consciente de sua condição de ser do sexo masculino que “brinca” com sua expressão de gênero, dando lugar a outra de si, na plenitude de uma potência que rasura estatutos e posicionamentos discursivos caros ao *rap*. O uso do vocábulo “negrinho”, em “Eis aqui um negrinho cheio de querer ser”, inclusive, vem com outro valor: em lugar de desmerecimento pejorativo (redundância proposital) ou de absorção ideológica da fala de um outro opressivo submerso no discurso, o diminutivo surge para enfatizar sua capacidade de ser fina, filha de mãe nordestina e ainda poder assistir Rupaul no sofá, coisa que provavelmente um rapper hetero não o fizesse ou não pudesse fazer e se o fizesse, não diria. Como o queer, que vai da lama da injúria à razão de enaltecimento, “negrinho” nos lembra que de fato “querer ser” se articula em torno do seu orgulho como pessoa de sexualidade polimórfica, mas, antes de tudo, negra.

Observemos, ainda, a apropriação paródica de vocábulos pertencentes às línguas francesa e inglesa, agora submetidos a um processo de rasura enunciativa e discursiva que lhes redimensionam, no sentido em que demarcariam uma cisão entre os seus usos particulares e aqueles realizados na letra do rap-poema: se o uso de línguas estrangeiras podem denotar, sobre a instância enunciativa, uma condição social e de classe abastadas, na economia do poema indicam que “negrinho cheio de querer ser” advém da percepção de si enquanto “filho de mãe nordestina”, mas que tem claro que sua condição “cuir” e pensada desde esta mesma deriva, bem como revelam o uso do trabalho como forma de, senão superar, mas de capitalizar aquilo que o determinismo social brasileiro esperaria de uma pessoa negra e homossexual. Ao demonstrar-se como alguém que do-

mina o “cash”, supera a “miserê”, converte Campos Elísios em Champs Elisée, e com isso conquista “dignitê”, @ rapper rasuraria a lógica de embraquecimento e heterossexualização discursivas e instauraria uma outra lógica, agora baseada na paródia metalinguística do rap, enquanto gênero musicopoético, mas também calcando-se no fato de que est@ que se enuncia modifica os “códigos” sociais, culturais, políticos e discursivos de forma a adaptá-los a sua realidade mais particular.

Antecipando em pelo 20 anos a ideação racial como ancoragem de uma atitude de “cuir”, como a que demonstrei em Rico Dalasam, Waldo Motta já apontava, pelos anos de 1990, para uma espécie de “epistemologia do rabo”, um modo de ser em que um elemento valorizado no corpo negro (os glúteos, as nádegas, os dotes calipígeos) passa a não ser mais objeto de reificação ou objetificação, mas, antes, razão de uma ontologia do corpo negro que, inclusive, quebra, poeticamente, as relações tradicionalmente atribuídas àquele corpo. A *bunda*, palavra de origem bantu, designativo das mulheres escravizadas pertencentes ao grupo étnico quimbundo que foram levadas para o Brasil, ganha, assim um valor eruptivo, já que tanto aproxima seres por ser aquilo que todos os gêneros, orientações e sexos têm, quanto passa a ser a própria essência de processos demiúrgicos:

CLARO, CLARO:

É PELO TALO

QUE COMEÇA

O FRUTO.

A VIDA

MEDRA

DO RABO.

(MOTTA, 1996, p. 71)

Essa “poética do cu” tem por horizonte os processos de objetificação a que a população negra fora submetida no Brasil, sobretudo depois da abolição da escravatura: sem uma estrutura laboral e civil capaz de lhes absorver, boa parte da população negra brasileira passa da condição de escravo indigente a pessoa livre e indigente, desprovida de acesso às escolas, aos meios de produção e subsistência e à sua própria cultura. Mesmo “abolida” a escravidão, o corpo

negro mantinha-se como objeto, fosse o da exploração nas atividades tidas por indignas, como carregar dejetos, ou pela exploração sexual de corpos de quaisquer idades. Aos retomar a bunda, o rabo, o cu e refundá-los na origem de uma poética que transgride normas sociais e estéticas, Waldo Motta redimensiona a tradição da escrita negra brasileira, agora não pelo quarteto luxúria/cobiça/tristeza/romantismo antes valorados por Paulo Prado, mas agora pelo signo da luxúria como traço libertador e, ao mesmo tempo, característicos daqueles corpos tidos pelo modernista em seu Retrato como desprovidos da “primitiva têmpera” e “gafados pelos germém da decadência” (p. 89). Em lugar de escrever como um poeta branco e heterossexual, Motta relê corpo, moral e fé cristãs, assumindo desde sua condição racial, o signo da transgressão, como lemos em “Anunciação”:

Eu sou a Nossa Senhora do Buraco Negro,  
 Sujo e Fedorento da Rocha Dorsal,  
 mãe dos nove céus, a tetéia do caralhudo.  
 Sou a dona de todo o universo.  
 Estou injuriada com este povo  
 atolado em minhas pragas, em desgraças  
 que o louvor a Deus evitaria.  
 Ai de quem esqueceu a pedra santa  
 e o caminho da casa do Senhor!  
 (MOTTA, 1996, p. 33)

Contra o purismo essencial da literatura que, para absorver, quase sempre embranquece, um outro procedimento que se baseia no uso de signos que aparentemente confundem o leitor, surge, já que é mais fácil aproximá-los de um campo unicamente escatológico, no sentido popular, que necessariamente perceber que, sob o signo da aparente abjeção se esconde um potencial incômodo na articulação da linguagem; no caso de Motta, o extremo, o excremental e o excesso são potências que fazem medrar, surgir do rabo, nascer, crescer e uma identidade negra que se pensa sempre como rasura. Cabe ressaltar: o que o poeta de *Transpaixão* faz é deslocar negritude, raça, cu, rabo, corpos negros do senso comum discursivo para enfim reconduzi-los ao campo da linguagem poética, não pelo viés da excessiva utilização de certos signos, mas, justo, por seu

falseamento associado a sua naturalização. Ao par disso, sua capacidade como poeta negro e homossexual - pobre, da periferia do Brasil, com edições quase sempre feitas de modo artesanal - emerge no existencialmente jocoso tom de um poema como “Ah, corpo”:

Em plena madrugada, o bofe insistindo  
num papo alto demais para seres inframundo  
Enquanto ele adejava pelo espaço  
(do quarto de pensão com os mosquitos)  
a mim, que pouco interessam senão as coisas mais baixas,  
mais terrenas, o desprezo que ele dizia ter  
pelas coisas do corpo – magro e desnutrido,  
mas belíssimo para essa minha fissura vesga – ,  
só me desenganava, porém não me convencia.  
Através de sua quase transparência  
(de fomes recolhidas na ascese  
um tanto forçada pela pindaíba),  
procuro esquadrihá-lo, entendê-lo.  
- Sucede que no auge das viagens  
intempestivamente, trovejante,  
um barulhinho de fome nas tripas do santo  
o bofe despenca e, ploft!, se espatifa no concreto  
em sua ordinária e infame realidade  
pele e osso e necessidades.  
(MOTTA, 1996, p. 107)

O tom narrativo do poema em fusão com, realizado em função da fluidez do poema, acaba por se construir de maneira parodística e piadesca, instaurando uma lógica baseada no inusitado: nós, leitores, somos levados a inferir que a “pegação”, o *cruising*, terminaria, de fato, em ação de cunho sexual. Entretanto, outra realidade se impõe: diante da necessidade erótica que aproxima os corpos do enunciador e de seu objeto de desejo, outra ainda mais se impõe, apenas que baseada na condição social do “bofe”, caracterizada pela “infame realidade/ pele e osso e necessidades”. E, nesse ponto, a quebra de expectativas, que aliás vai se constituindo desde o início do texto, já que o enunciador quer sexo

e o bofe, “papo alto demais”. A fricção entre os desejos cria uma outra tensão, relativas aos intentos de cada um dos envolvidos na cena narrada: se o enunciatador pacientemente espera a hora de ser ele mesmo a refeição, seu interlocutor faz do encontro uma oportunidade para tanto conversar sobre coisas que lhes foge do costume, quanto para também saciar a dupla fome, a do espírito e a do corpo, convergente na “ascese / um tanto forçada pela pindaíba”. Entretanto, na luta entre seres elevados e “seres do inframundo”, o corpo vence enquanto contingência, já que imobilizado pela fome o bofe desmaia, não de prazer, mas de inanição. No campo da expressão linguística, há a ruptura: o uso conjunto de palavras próprias do registro oral e de outras, de cunho filosófico e pouco usual (bofe, pindaíba/ascese, inframundo), associado à quebra da linguagem própria do poema pelo excesso narrativo, visaria causar um efeito de sentido que desierarquizaria a lado essencialista e sublime da linguagem, demarcando ao final a vitória do corpo que deseja sexo e comida, sobre outro, ligado ao pensamento: o corpo que sente sucumbe diante do corpo que pensa, contradizendo-se; e isto reside no fato de quem enuncia ao mesmo tempo demonstrar-se desinteressado pelo lado sublime do encontro, mas dominar o poema enquanto meio de expressão da linguagem. Quem se enuncia não tem sede nem fome porque, saciado pela linguagem, o que supera, inclusive, sua condição de classe e seu papel na cena sexual – homossexual passivo e pobre, contra o “bofe”, ativo; se não há sucesso na aventura erótica, o contrário acontecerá na medida em que, ao dominar as regras do corpo e as do discurso sobre o corpo, o enunciatador “queerizaria” a linguagem, ao propor a quebra da hierarquia entre “altos papos” e “coisas mais baixas”, mas também os papéis sexuais, uma vez que o “bofe” – a quem culturalmente se atribui o domínio da situação – é quem sucumbe diante da fome, sobrando à “bicha” que narra o domínio da linguagem e da situação toda. O corpo frágil não é o do homossexual que narra, mas, sim, do macho ativo, impontencializado e incapacitado pela fome!

Ora, o retrato desenhado por Paulo Prado certamente não comportaria um quadro dessa magnitude. Entretanto, cabe lembrar, que o tom melancólico do poema resgataria a quebra apontada em *Retratos do Brasil*, já que ambos os personagens do poema “trairiam” a nacionalidade masculina aludida no ensaio, bem como reforçariam a cupidez a que o intelectual atribui às raças formadoras do espírito brasileiro. Não há, entretanto, na poesia de Waldo Motta, o ressentimento relativo a um reforço de uma perspectiva nacional uniformizadora ou

que, renovada, reforce as posições hegemônicas. Pelo contrário: o que o poeta intenta, como Djaimilia e Dalasam, é superar o silêncio das peles negras, apenas instaurando uma profunda relação entre corpo, desejo e sexualidade, o que fere muitos dos princípios defendidos por Prado em seu ensaio, justo por tornar as coisas do “inframundo” as efetivas transformadoras de alguns dos campos de poder, nomeadamente, a Literatura, a linguagem e corpo, espaços em que os processos colonizatórios, quaisquer que sejam, atuam com mais força.

Apropriar-se dessas três instâncias sucede à criação de uma “nova língua queer” em que se inscrevem e escrevem literatura, com nenhuma vontade de representar uma experiência mais ampla, mas apenas os desejos contingentes, os conflitos com o corpo carente de representação, as novas formas de ser que surgem como resultantes dos processos de exclusão, manifestos na fome do bofe, no direito a ser *negr@* ou percebendo o cabelo como mais um efetivo elemento de construção de diferenças, produtivas ou não. Cabe destacar que, nos exemplos aqui utilizados, o “dispositivo” raça parece querer se desenhar literariamente com intensidade, lançando mão de formas textuais e de desvios de forma que tornam os textos capazes de “dizerem” seus enunciadores numa língua que lhes é maior. Daí a necessidade de constantemente rasurar a linguagem, única forma de criar para si um lugar discursivo e formal próprio. Nesse sentido, estabelece-se aqui a visada “*cuir*” desse texto: se não se recorre ao instrumental teórico já sedimentado pelo pensamento de Judith Butler, Paul B. Preciado, David Halperin, dentre outros, é porque percebemos que uma “leitura queer” é antecedida ou sucedida por uma “abordagem ‘*cuir*’”, na perspectiva em que seu pensamento favorece a modificação dos modos de ler a cultura e as subjetividades, desde a proposição de quebra de perspectivas hierarquizadoras, naturalizadas culturalmente e tidas por institucionais. Evidentemente, ênfase com isso o fato de que se pode pensar “*cuir*” para lermos situações ainda não abrangidas por ele, como as questões relativas à raça-etnia e suas decorrentes representações e usos, que, no caso luso-brasileiro, ainda requerem uma ênfase em certo essencialismo estratégico, necessário à sua constituição como campo reflexivo que demanda inserção cultural e aprofundamentos teóricos em termos de estudos de literatura e da crítica cultural.

No cabelo de Djaimilia, no corpo *ric@* de Rico e no *cu* de Waldo Motta, clama-se a demarcação de uma identidade que, antes de um formato pré-concebido, precisam ser entendidas como um processo ainda a se demarcar, possivelmente

desde algum essencialismo, necessário, inclusive, à expressão desses corpos negros e dessas peles ainda silenciadas. Entretanto, propõem, enquanto textualidades, formas que escapam à apreensão tradicional dos “suportes” de que se valem para expressão de conteúdos, não sendo demais afirmar que há na produção aqui exemplificada a mudança nos protocolos de leitura que estabelecem os seus reconhecimentos seja como “narrativa”, rap ou poema. Claro me parece que muito se discuta, ainda hoje, acerca da constituição de expressões literárias e estéticas adjetivadas e se elas efetivamente podem ou não constituir um espaço de escrita que agregue algo à Literatura como expressão majoritária e língua de poder. Essa discussão, inclusive, envolveu o ensaio de Virginia Wolf, “Um teto todo seu” (1992), em que a prosadora procurou discutir o papel feminino e o das mulheres na produção estética sua contemporânea. Das dúvidas acerca da adjetivação da literatura, decorrem questionamentos tais como “há uma escrita feminina?”. Alongo a perspectiva: “há uma escrita capaz de fazer transparecer os corpos marcados pela diferença: homossexual/gay/negra/queer? A literatura é uma expressão estética gendrada, racializada e definida por classes e papéis sociais?”. Estes são questionamentos que sempre esbarram na busca por certo essencialismo de viés caracterizador que, de certa forma, pode, sim, residir nos tecidos da linguagem e que aproximam aquelas questões das mesmas que sustentam, por exemplo, a constituição das literaturas nacionais. Nesse sentido, talvez tenhamos que ampliar o debate de forma a incluirmos nos procedimentos críticos e analíticos atinentes à literatura outros operadores capazes de não só fazer falar, mas de envolver os sujeitos da diferença e sua representação e dicção no espaço mais específico dos estudos literários, repensando estes sujeitos na linguagem, ou seja, partindo em busca de uma ontologia possível que redunde da produção dessa mesma linguagem, bem como de produções estético-discursivas que reflitam o fato de que a subjetividade traveste, transveste e reveste (-se) na linguagem literária.

## Referências

- ALEIXO, Ricardo. Modelos vivos. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.
- ALMEIDA, Djaimilia Pereira. *Esse Cabelo*. Lisboa: Teorema, 2015.
- COHEN, Ralph. "Do Postmodern Genre Exist?". In: PERLOFF, Majorie. *Postmodern genres*. University of Oklahoma Press, 1995.
- DALASAM, Rico. "Riquíssima". In: \_\_\_\_\_. *Modo Diverso* (EP). Disponível em <http://https://www.vagalume.com.br/rico-dalasang/discografia/modo-diverso-ep.html>. Acesso em 23/04/2017.
- FROW, John. "Reproducibles, Rubrics, and Everything You Need: Genre Theory Today". In: PMLA: Publications of the Modern Language Association of America, n. 5, v. 122, 2007.
- HALL, Stuart. A identidade cultural na Pós-Modernidade. Porto Alegre: LP&M, 1999.
- JAGOSE, Annemarie. *Queer Theory – an introduction*. New York: New York University Press, 1996.
- MOTTA, Waldo. *Bundo e outros poemas*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*. São Paulo: IBRASA, 1981. Disponível em [http://www.iphi.org.br/sites/filosofia\\_brasil/paulo\\_prado\\_-\\_retrato\\_do\\_brasil.pdf](http://www.iphi.org.br/sites/filosofia_brasil/paulo_prado_-_retrato_do_brasil.pdf). Acesso em 23/04/2017.
- SCHWARZ, Roberto. Ideias fora do Lugar. In: \_\_\_\_\_. *Ao vencedor, as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Lisboa: Edições 70, 1981.
- WOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Círculo do Livro, 1992.