



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM**

ROBERTA MOURA CAVALCANTI

**DA TROCA DE PERNAS NO LEITO DE VIÚVAS SEM PORVIR: A
TRANSGRESSÃO FEMININA EM ANA DE AMSTERDÃ, BÁRBARA E
GENI, DE CHICO BUARQUE.**

RECIFE
2021

ROBERTA MOURA CAVALCANTI

**DA TROCA DE PERNAS NO LEITO DE VIÚVAS SEM PORVIR: A
TRANSGRESSÃO FEMININA EM ANA DE AMSTERDÃ, BÁRBARA E
GENI, DE CHICO BUARQUE.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Federal Rural de Pernambuco, como requisito para a obtenção do título de Mestra em Estudos da Linguagem, tendo como área de concentração os Estudos Interdisciplinares da Linguagem.

Orientador: Prof. Dr. Natanael Duarte de Azevedo

RECIFE

2021

ROBERTA MOURA CAVALCANTI

**DA TROCA DE PERNAS NO LEITO DE VIÚVAS SEM PORVIR: O
NEOBARROCO E A TRANSGRESSÃO FEMININA EM ANA DE
AMSTERDÃ, BÁRBARA E GENI, DE CHICO BUARQUE.**

Dissertação de mestrado apresentada como requisito à obtenção do grau de Mestra, pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal Rural de Pernambuco, à seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Natanael Duarte de Azevedo
(Orientador – PROGEL/UFRPE)

Prof^a. Dr^a. Brenda Carlos de Andrade
(Examinadora interna – PROGEL/UFRPE)

Prof. Dr. Anselmo Peres Alós
(Examinador externo – PPGL/UFSM)

RECIFE

2021

EPÍGRAFE

“O gênero tornou-se uma das categorias analíticas mais importantes na empreitada acadêmica de descrever o mundo e na tarefa política de prescrever soluções” (OYĚWÙMÍ, 2018, p. 86)

DEDICATÓRIA

A Glauce Euzébio, mainha, (*In memorian*) e a Josué (meu Zezu), as estrelas mais brilhantes da minha constelação.

AGRADECIMENTO

A minha primeira pessoa, a quem eu devo grande parte do que e de quem eu sou, mainha. A pessoa que me ensinou a ser feminista sem mesmo saber o que era feminismo.

A Josué, a criatura que me fez renascer e que me possibilita repensar o meu feminismo diariamente. O ser que eu mais amo e que me fez bater o martelo para estudar gênero. Meu filho-professor ou meu professor-filho.

A vovó e tia Suely que foram, juntamente com mainha, uma base matriarcal tão forte e sólida na minha vida.

A Tiago, por estar ao meu lado sempre e pela caminhada constante, às vezes reta e tranquila, às vezes curva e cheia de obstáculos.

A Haydée, Haydii e Júlia, minha família de sangue que, mesmo distantes geograficamente, sempre estão comigo.

A Maria, minha segunda mãe, avó materna do meu filho; e a Thiago, meu primo-irmão e meu maior companheiro de canções buarqueanas.

A Gabi, minha rede de apoio, minha irmã mais nova e uma das pessoas mais importantes da minha vida.

A minha família de laços de afeto que me faz entender que carinho, amor e companheirismo estão para além do sangue (Carol, Suelem, Vivi, Zé Maria, Angélica, Larissa e o Praça).

A Hora da Janta e as pessoas que o compõem (Devison, Emília, Lorena, Ueudja, Paulo, Rafa, Fernanda e Aline) pelos cafés e rotinas compartilhados todos os dias. E a Keity Sarah pelas conversas e apoio na janela do Trianon. Vocês são incríveis!

A Poema Portela, minha cunhada-irmã, com quem eu aprendo tanto e que acredita em mim como nem eu mesma seja capaz de acreditar.

Aos meus colegas de trabalho do curso de Letras, especialmente a Patrícia Lira, por todo apoio e compreensão nas minhas ausências ao longo desses 02 anos de Mestrado.

A Bárbara, minha terapeuta, a pessoa que, talvez, mais tenha escutado sobre esse mestrado.

A Renata Pimentel (minha amorinha) por sempre ter acreditado em mim, mesmo quando eu mesma não acreditava.

A Paula Korey, minha companheira de Rio Doce/ Dois Irmãos, de terapia pós aulas de Estudos Culturais, parceira de escrita e publicações. Minha amiga, minha irmã, um ganho que levarei para a vida.

Aos colegas da primeira turma do PROGEL, essas pessoas lindas que fizeram desse caminhar, às vezes tão difícil e sofrido, algo mais sereno e tranquilo.

Aos colegas da UFRPE que eu ganhei e trago para a vida, pessoas incríveis com quem tive discussões enriquecedoras (Lucas, Arthur, Bela, Málini, Ailton e Rafa).

Aos professores e professoras do Programa de Estudos da Linguagem da UFRPE por todo conhecimento compartilhado, especialmente Iran Ferreira, pelos socorros via áudios do whatsapp; e Brenda Andrade por toda a atenção e carinho em todas as disciplinas.

Ao NuQueer, pela acolhida e pela constante partilha de conhecimento na eterna caminhada de despadronizar os padrões.

Aos movimentos Feminista, Negro, de Prostitutas e LGBTQ+ por, mesmo em contextos tão remotos, não desistirem e seguirem lutando por igualdade e por uma sociedade mais justa.

Ao Giro Decolonial por permitir que novas epistemologias surjam e colaborem para a desconstrução do Sul global como periferia do mundo.

À CAPES pela constante iniciativa à pesquisa, sobretudo em tempos difíceis.

Ao presidente Lula e à presidenta Dilma, por possibilitarem a tantas pessoas o acesso à educação de qualidade em um Brasil tão desigual.

A todos os professores e professoras desse país que acreditam na educação como instrumento de mudança social e não desistem dela mesmo em meio a cenários tenebrosos.

A Natanael, meu orientador, pela parceria, paciência e carinho ao longo desses dois anos.

À Literatura por ser sempre uma casa, um local de acolhida e afeto para onde eu sempre volto.

Por fim, a mim, por não desistir em todos os momentos em que trabalho, filho, rotina doméstica e isolamento social em meio a uma pandemia global me fizeram pensar nisso. Eu tenho muito orgulho de mim e dessa pesquisa.

RESUMO

A presente pesquisa apresenta como tema a transgressão feminina nas personagens buarqueanas: Ana de Amsterdam, Bárbara e Geni. As personagens são caracterizadas como transgressoras, tomando por parte, respectivamente, suas condições enquanto prostituta, lésbica e travesti, que ganharam vida em plena Ditadura Militar, uma vez que foram escritas para as peças *Calabar: o elogio da traição* (1973) e *Ópera do Malandro* (1978). A metodologia utilizada será a qualitativa, aplicada ao campo literário e que possui como base para análise as canções contidas nas peças teatrais e nas quais as personagens assumem o eu-lírico. A pesquisa está estruturada em três etapas: escolha do referencial teórico, tentando, ao máximo, utilizar da decolonialidade na escolha de uma produção no Sul global e nas escritas de si, separação do *corpus* (escolha das canções a serem trabalhadas) e análise das personagens sob a ótica das suas condições de subalternidade. O trabalho está dividido em 03 capítulos: o primeiro em que consta a análise do contexto histórico, uma vez que essas personagens passaram a existir durante o período militar brasileiro. O segundo capítulo é destinado às análises de Ana de Amsterdam como prostituta, que possui como referencial teórico Rebecca Solnit (2016), Sílvia Federici (2017) e Monique Prada (2018), e Bárbara, analisada como lésbica, sob à luz de Monique Wittig (1980) e Tania Navarro-Swain (2004); O terceiro capítulo, destinado à Geni, trabalha a construção da identidade travesti com base em Viviane Vergueiro (2015), Jaqueline de Jesus (2012) e Sara Wagner York, Megg Rayara Oliveira e Bruna Benevides (2020). As três mulheres buarqueanas aqui estudadas usaram da transgressão feminina quando decidiram romper com o âmbito privado ao se prostituir, com a heterossexualidade compulsória ao se relacionar com outra mulher e com a cisgeneiridade, ao assumir a identidade travesti.

PALAVRAS-CHAVE: Transgressão feminina; Literatura; Gênero e sexualidade; Teoria *Queer*.

ABSTRACT

This research presents the theme of female transgression in Buarquean characters Ana de Amsterdam, Bárbara, and Geni. The characters are featured as transgressors which is reflected in their conditions as prostitutes, lesbians, and transvestites. They were developed during the Military Dictatorship for the plays *Calabar: o elogio da traição* (1973) and *Ópera do Malandro* (1978). The qualitative methodology is applied to the literature and is based on the analysis of the songs contained in those plays in which the characters assume eu-lyrical. The research is structured in three steps: theoretical framework decision by using a decoloniality approach; delineation of the corpus (songs to be addressed); and analysis of the characters from the perspective of their subordinate conditions. The work is divided into three chapters: the first containing the analysis of the historical context, since these characters were developed during the Brazilian military period. The second chapter is dedicated to the analysis of Ana de Amsterdam as a prostitute. The theoretical framework is Rebecca Solnit (2016), Sílvia Federici (2017), Monique Prada (2018). Bárbara is analyzed as a lesbian in the light of Monique Wittig (1980) and Tania Navarro-Swain (2004). The third chapter, aimed at Geni, works on the construction of transgender identity based on Viviane Vergueiro (2015), Jaqueline de Jesus (2012) and Sara Wagner York, Megg Rayara Oliveira, and Bruna Benevides (2020). The three Buarquean women studied here used female transgression to break with their private sphere when they prostituted themselves, with compulsory heterosexuality when relating to another woman and with cisgender, by assuming the transgender identity.

KEYWORDS: Female Transgression; Literature; Gender and Sexuality; Queer Theory.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01: Travesti sendo presa pela polícia.....	29
Figura 02: Capa da edição nº 25 , de junho de 1980, do Lampion da Esquina.....	31
Figura 03: Capa do ChanacomChana sobre levante no Ferro's Bar.....	32
Figura 04: População LGBT+ em protesto contra discriminação no trabalho.....	33
Figura 05: Chico canta Calabar.....	37
Figura 06: Chico canta (capa).....	38
Figura 07: Chico canta (contracapa).....	38
Figura 08: Jornal O Globo.....	39
Figura 09: Capa da edição de nº 22, de março de 1980, do Lampion da Esquina.....	60
Figura 10: Capa Ópera do Malandro.....	63
Figura 11: Bilhete do Comando de Caça aos Comunistas.....	64
Figura 12: Capa do disco Ópera do Malandro.....	65
Figura 13: Emiliano Queiróz de Geni.....	66
Figura 14: Andréa de Mayo como Geni.....	67

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 O OUTRO DIA: OU SOBRE O CONTEXTO HISTÓRICO.....	22
1.1 A ditadura e a população LGBT+.....	24
2 A TROCA DE PERNAS: ENTRE ANA DE AMSTERDAM E BÁRBARA.....	34
2.1 Calabar: Elogio da traição.....	34
2.2 Ana de Amsterdam: a prostituta do dique e das docas.....	40
2.3 Bárbara: leito de prazer e lesbiandade.....	50
3 DE TUDO QUE É NEGO TORTO: GENI.....	59
3.1 A Ópera do Malandro.....	61
3.2 Geni: a travesti buarqueana.....	66
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	76
REFERÊNCIAS.....	79

INTRODUÇÃO

Pensei diversas formas de começar esse texto enquanto apertava as teclas do computador e sempre finalizava clicando no delete. Não saía. Não acontecia. Eu, que sempre utilizei a escrita como processo terapêutico, não conseguia escrever e isso indicava um problema. Definitivamente um grande problema. Como eu conseguiria escrever essa dissertação se não parava de clicar no delete?

Meus dedos acariciavam as teclas como as de uma pianista sobre seu instrumento de trabalho, mas era inevitável finalizar com o apagar. Eu já havia entendido que existia um problema, mas não havia identificado ainda qual. E então, eu li Luiza Bairros, em seu “Novos feminismos revisitados” (2019), afirmando que o feminismo é uma corrente teórica que permite, através da experiência, analisar a situação de não apenas uma, mas várias mulheres:

Feminismo é o instrumento teórico que permite dar conta da construção de gênero como fonte de poder e hierarquia que impacta mais negativamente sobre as mulheres. É a lente pela qual as diferentes experiências das mulheres podem ser analisadas criticamente com vista à reinvenção de mulheres e de homens fora dos padrões que estabelecem a inferioridade de um em relação ao outro (BAIRROS, 2019, p. 212).

Foi então que eu entendi que precisava escrever tomando como ponto de partida eu mesma. Sou eu, Roberta Cavalcanti, ou Amarela Cavalcanti, depende por onde você me conheça, que escolhi essa temática e essas personagens. Não há como falar desse trabalho sem falar de mim, como bem afirma Suely Aldir Meseder (2019), a pesquisadora encarnada que, fazendo uso da escrita pela experiência, defende que é preciso romper com essa metodologia acadêmica que nos obriga a nos afastarmos do nosso objeto de pesquisa ao afirmar que “no processo decolonial, asseguro que somos sempre subjetividade corpórea produzindo conhecimento” (MESEDER, 2019, p. 168).

Então, antes de adentrar na apresentação da pesquisa, quero falar de mim, a pesquisadora que encabeça esse texto. Nasci Roberta Moura Cavalcanti, no dia 28 de fevereiro de 1985, em Recife. Era uma quinta-feira pós quarta-feira de cinzas e dona Glauce, mainha, após brincar toda a folia de momo, foi à maternidade para que eu chegasse a esse mundo. Nasci com o sol em peixes, o que me faz ser sensível e trouxa; com o ascendente em virgem, o que me fez enlouquecer ao não escrever esse texto de forma não linear; e com a lua em gêmeos, talvez o que me levou à docência, *geminianes* e sua necessidade de falar.

Sou filha de Glauce e neta de Creuza, duas cancerianas incríveis que criaram suas crias com a barriga encostada em um fogão. Mainha e vovó cozinhavam para viver. E que cozinha.

Eu tive um privilégio grande em crescer me alimentando do que essas mulheres produziam. A minha família é fundamentada em grandes mulheres. Eu não li sobre elas, eu vivi com elas, fui criada por elas, aprendi, mesmo sem elas saberem que estavam ensinando, a sobreviver sob a marcação do gênero feminino. Vovó me contou uma vez que sua avó era uma portuguesa que se casou com um escravo alforriado. A minha tataravó, branca, casou com um homem negro, escravo liberto, e isso, em pleno século XIX, era transgressor. A minha família tinha, em uma de suas bases, uma mulher transgressora.

Mainha e vovó, junto com minhas tias Suely e Maria, outras duas mulheres que contribuíram para eu ser quem sou hoje, me ensinaram que eu precisava estudar para não depender financeiramente de homem; que, desde sempre, precisaria trabalhar mais se eu quisesse “ser alguém”. Esse discurso não chegou para mim pela boca ou pelos livros da Beauvoir, ele chegou por essas mulheres que me ensinaram como ser feminista, mesmo sem saber o que isso significava.

E então, em 2017, eu me tornei mãe. Mãe de Josué, um menino. Nem eu nem Tiago, meu companheiro e pai de Josué, quisemos saber o gênero. Foram 09 meses de tortura porque, nessa sociedade binária e cisheteronormativa, saber o sexo biológico é definir um gênero e quem a criança seria a partir daquele momento. Eu nem havia lido Judith Butler ainda, mas eu já entendia que aquele ato iria ditar a vida da minha cria. Escolhemos os nomes, Maria Teodora e Josué (mantendo um binarismo), e criamos Doroé, um ser sem gênero, que viveu por 39 semanas no meu ventre. E, em 12 de setembro de 2017, às 23:06, com o sol em virgem, Doroé virou Josué e eu percebi que teria que criar um homem nessa sociedade patriarcal, machista, homofóbica, transfóbica e misógina. Foi aí que eu senti, ainda mais, a necessidade de estudar gênero.

Esse caminhar me fez chegar aqui e ser, nesse momento, quem eu sou: mulher cisgênera, negra de pele clara, pobre, gorda, pernambucana, nordestina, professora, freiriana, progressista, antirracista, eleitora da Dilma e do Lula, feminista e mãe, essa categoria que precisa, urgentemente, ser revista pelo feminismo. Esses marcadores tiveram um peso crucial na escolha da minha pesquisa e, sobretudo, do meu objeto, as três mulheres transgressoras escritas por Chico Buarque durante a década de 70.

Agora que me apresentei, quero esclarecer um ponto crucial adotado por mim nesta dissertação, fazendo uso da decolonialidade, tomei a decisão de escrevê-la na primeira pessoa do singular! E aqui estou eu, utilizando do pronome pessoal do caso reto e me lembrando de Gloria Anzaldúa (2016) que afirma que “uma pessoa sempre escreve e lê do lugar onde seus

pés estão plantados, no chão de onde se ergue, seu posicionamento particular, ponto de vista” (2016, s/p)¹.

Julgo importante informá-los também que, para me referir a pessoas que se envolvem com pessoas do mesmo sexo, farei uso do termo homossexualidade, mesmo entendendo que as relações são e podem ser através da sexualidade e/ou também da afetividade. Para se referir às prostitutas, trabalharei com a categoria puta, usando como sinônimo a palavra prostituta, mas sem deixar de lado a expressão trabalhadora sexual, como forma de somar na construção desse ofício como força de trabalho.

Outro ponto importante é o que tange à categoria mulher. Essa pesquisa é sobre mulheres transgressoras, mas dentro de uma sociedade cisgênera e heteronormativa, lésbicas, prostitutas e mulheres trans e travestis não se encaixam na categoria mulher, a partir do momento que decidem romper com a heterossexualidade compulsória, ao não ocuparem o local da esposa e mãe e ao transgredirem a cisgeneiridade. No entanto, nessa pesquisa, o termo mulher será utilizado de forma ampla e aberta para as inúmeras formas de feminilidade ou de “mulheridade”², como nomeia Linn da Quebrada ao reivindicar as várias formas de performar o feminino. Mulheres que amam e fazem sexo com outras mulheres, as mulheres putas, assim como as mulheres com pênis, todas são mulheres e, se ao final dessa pesquisa, outras formas de performar mulheridade surgirem e reivindicarem esta categoria, o termo aqui empregado também será sobre elas.

Por último, quero explicar a vocês que o objeto de estudo dessa pesquisa são mulheres que foram, a princípio, escritas para serem personagens do texto teatral, mas que também ganharam vida nas canções. Logo, o *corpus* primário consiste nas canções “Bárbara”, “Cala a boca, Bárbara”, “Ana de Amsterdam”, “Tira as mãos de mim”, “Folhetim”, “Tatuagem” e “Não existe pecado ao sul do Equador”, do álbum *Chico canta Calabar*, e “Geni e o zepelim”, do álbum *Ópera do Malandro*. Quanto ao *corpus* secundário, ele consiste nos textos teatrais, *Calabar, o elogio da traição* (1973) e *Ópera do Malandro* (1978).

Após os informes necessários, quero lhes apresentar a minha pesquisa. Eu trabalho três personagens de Chico Buarque que caracterizo como mulheres transgressoras, são elas: Ana de Amsterdam, prostituta que chega ao Brasil com os holandeses; Bárbara, viúva de Calabar que,

¹ Disponível em: https://brota.noblogs.org/files/2016/01/Queerizar-a-escritora_Gloria-Anzaldua.pdf. Acesso em 15 maio 2020.

² Disponível em: <https://istoe.com.br/linn-da-quebrada-diz-que-ja-segurou-xixi-por-transfobia-em-banheiros-publicos/>. Acesso em 17 de ago de 2020;

após a sua morte vive vários romances, dentre eles uma relação homossexual com Ana de Amsterdam; e Geni, a travesti que salva a cidade da destruição.

Mas por que eu decidi analisar essas mulheres? O que em suas constituições me permite caracterizá-las como transgressoras? E, em um momento com tantas mulheres trans e travestis produzindo sua arte a partir de seus corpos e de suas vivências, por que trabalhar personagens escritas por um homem branco cisgênero, hétero e rico? Embora o Brasil seja o país que mais mata pessoas trans e travestis no mundo, de acordo com a Agência Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA), o cenário para produção artística dessas sujeitas hoje é mais propício que na década de 70, durante o regime militar, e as três personagens aqui analisadas ganharam vida durante um dos períodos mais sombrios da nossa história. Portanto, não é apenas ver descritas mulheres em textos teatrais ou em canções da chamada Música Popular Brasileira, mas sim ver representações de mulheres que ainda são marginalizadas nos dias atuais em obras artísticas com um alcance significativo na população e que passaram a existir durante um período de repressão e censura. É contribuir para um resgate histórico de mulheres como Ana de Amsterdam, Bárbara e Geni, mostrar que elas sempre existiram, sempre estiveram presentes em nossa sociedade e, também, em nossa arte.

Chico Buarque é um dos meus autores preferidos e suas canções permearam toda a minha vida, desde a infância até hoje, no auge dos meus 36 anos. Ao decidir voltar meus olhos para pesquisar personagens escritas por um homem que tem sobre si vários marcadores de privilégios, enxergando e analisando personagens que representam sujeitos marginalizados na década de 1970 e ainda nos tempos atuais, é, para mim, um processo de resgate histórico e também de decolonização de obras que podem sim compor o cânone da música e literatura brasileiras, mas que também podem ser analisadas por teorias que estão à margem, assim como as personagens aqui trabalhadas.

Neste momento, quero abrir um grande parêntese e falar do Chico Buarque, esse cantor que faz uso ainda do cantar desafinado da Bossa Nova e que é um exímio compositor e letrista. Não sei se vocês sabem, mas o Chico Buarque foi o primeiro compositor brasileiro a escrever uma canção cujo eu-lírico era feminino. “Com açúcar, com afeto” foi escrita em 1966, como uma encomenda a um pedido de Nara Leão que estava cansada de alternar os gêneros nas canções que interpretava (CAVALCANTI, 2010).

Para o Trovadorismo, esse gênero diz respeito à canção de amigo, um tipo de construção lírica que apresenta, dentre outras características, um eu-lírico feminino. A partir do momento que o compositor escreve “Com açúcar, com afeto”, ele abre as portas para que mais canções surjam com esse eu-lírico:

Chico fez algo nunca feito antes na chamada MPB (Música Popular Brasileira), ele conseguiu que as mulheres se vissem na música. A partir do momento que ele compõe uma música na qual a personagem feminina tem voz e expressa seu sentimento perante o sexo oposto e a sociedade, ele permite que as tantas Bárbaras, Terezinhas, Carolinas e tantas outras se sintam vistas e importantes, capazes de expressarem seus desejos, angústias, revoltas, enfim, que possam falar abertamente sobre seus sentimentos (CAVALCANTI, 2010, p. 32).

O cancionário buarqueano, que aqui defino como obra poética, tendo em vista que a canção surge como gênero lírico, onde poesia e música eram indissociáveis, apresenta temáticas dentre as quais o cantar feminino, o cantar de protesto e o que aborda as minorias marginalizadas, como prostitutas, homossexuais, travestis, crianças em situação de rua, malandros etc. (CAVALCANTI, 2020). Ao caminhar pela obra poética buarqueana, passei a olhar de forma mais profunda para as personagens, não só para as canções e foi daí que tirei o meu desejo e objetivo geral dessa pesquisa que é estudar Ana, Bárbara e Geni, mulheres transgressoras e à frente do seu tempo, uma vez que foram escritas em 1973 e 1978, durante um dos períodos mais sombrios de nossa história.

A relação do Chico Buarque com a repressão e a ditadura refletiu diretamente na sua obra, seja teatral, musical ou literária. Um fato interessante é que em 1974 o autor escreveu uma novela pecuária, intitulada *Fazenda-modelo*, narrada por bois e vacas, que satirizava o chamado “milagre econômico” propagado pelo governo militar (ZAPPA, 2011). Na novela, a sociedade de bois perde sua liberdade em nome do progresso, devido aos prejuízos que a fazenda gerava, satirizando o lema do governo militar que era “Brasil, ame-o ou deixe-o”, bordão que corroborava com uma sociedade autoritária que não estava disposta a dialogar, apenas impor suas regras. Dessa forma, o compositor e escritor traz a alegoria da boiada para se referir à sociedade, muito semelhante com o termo “gado”, utilizado para referenciar os seguidores e apoiadores do atual presidente. E com esse exemplo de como a obra buarqueana é atual, eu fecho o parêntese sobre o Chico Buarque.

Voltando à pesquisa, é exatamente por essas personagens terem ganhado vida durante a ditadura militar que analisar o período histórico será o primeiro objetivo específico que apresentarei, incluindo a relação da ditadura com a população LGBT³, especialmente com as travestis. O segundo objetivo é estudar as personagens Ana de Amsterdam, sua construção e

³ Embora no período da Ditadura o termo adotado não fosse esse, utilizarei LGBT+ para contemplar essa população, independente do período histórico e por entender que o + engloba as diversas outras letras que compõem o vasto espectro da sexualidade e das identidades de gênero.

localização como puta, e Bárbara, tomando como mote a relação homossexual. O terceiro e último objetivo específico é trabalhar a construção da identidade travesti na personagem Geni.

Essa pesquisa está vinculada a um mestrado em Estudos da Linguagem, na linha de pesquisa de “Análises literárias, culturais e históricas”, e, por se tratar de uma pesquisa literária que apresenta personagens de peças teatrais e canções como objeto de estudo, adotei como método a pesquisa qualitativa.

Como afirma Yuderkis Espinosa Miñoso (2019), em seu artigo “Fazendo uma genealogia da experiência: o método rumo a uma crítica da colonialidade da razão feminista a partir da experiência histórica na América Latina”, os conhecimentos produzidos pelas Ciências Sociais, foram postos em cheque pela decolonialidade por terem sido conduzidos por intelectuais, em sua maioria, de origem branca, por isso, nessa pesquisa adoto também como processo metodológico a escolha teórica composta por autoras que, em sua maioria, produzem a partir de um Sul Global. Dessa forma, faço uso da decolonialidade para a escolha do referencial a partir da escrita de si, de lésbicas que escrevem sobre lesbiandade, putas que escrevem sobre putafeminismo e de travestis que escrevem sobre travestilidade e transgeneridade, produções de conhecimento que têm como ponto de partida as suas vivências.

Permitam-me abrir um parêntese para falar sobre travestis acadêmicas. Em 2019, durante o IV Simpósio Internacional Desfazendo Gênero, realizado em Recife, vi a palestra interessante sobre “Decolonialidade em estudos sobre Gênero e Sexualidades: por um pensamento dissidente”, numa mesa composta por Jussara Carneiro, Viviane Vergueiro e Sara Wagner York. Lembro-me de como eu chorei, ao ouvir a Sara falando sobre sua experiência de vida, e pensar como aquela mulher é incrível por passar por tudo que passou e mostrar que não é fácil, mas é possível sobreviver como travesti nesse mundo.

Nessa mesma palestra, a Sara falou sobre a importância de trazer, nas fundamentações teóricas, autoras e pesquisadoras travestis, lésbicas, gays, trans, não binários (aqui me permitam fazer uso da não binariedade linguística) etc. Ela deixou bem claro que fazer uma pesquisa sobre a identidade travesti, por exemplo, é muito bom, mas que se você tem a possibilidade de usar autoras que escrevem com base num conhecimento acadêmico e, sobretudo num conhecimento de vivência, efetivamente você não está trabalhando para desconstruir essas estruturas de opressão. É preciso trazer essas pessoas para a produção científica, referenciá-las, utilizar o que produzem. Nesse momento, eu entendi que precisava e queria mulheres trans e travestis na minha base teórica.

Para essa pesquisa, também farei uso de artigos científicos que abordam os temas aqui trabalhados, com um recorte de 10 anos, são eles: “Avatares da literatura argentina

contemporânea: Geni, a Maria Madalena de Chico Buarque: aclamações e apedrejamentos na canção e no mundo, ontem e hoje” (PAULA, 2010); “As muitas faces da prostituição: uma abordagem histórica sobre o controle da sexualidade a partir de Foucault” (SILVA, 2018); “A caça aos homossexuais e travestis na Ditadura Militar” (VIEIRA, 2019); E “Os geuis na Ditadura Civil-Militar brasileira: resistências” (ALMEIDA, 2019).

Agora passo a falar do objeto de estudo dessa pesquisa, as três mulheres que ficaram imortalizadas tanto na canção, quanto no teatro. Ana de Amsterdam e Bárbara são personagens da peça *Calabar: o elogio da traição*, escrita em parceria com Ruy Guerra, na qual os autores buscam questionar a traição, ao trazer como pano de fundo da peça, a história do pernambucano Calabar, considerado traidor pela Coroa Portuguesa por ter se aliado aos holandeses na invasão à Capitania de Pernambuco, em 1630. Chico também foi o responsável pela trilha sonora da peça que resultou no álbum *Chico Canta Calabar*, de onde analisarei as canções que apresentam como eu-lírico tanto Bárbara, como Ana de Amsterdam.

Sobre essas mulheres, Ana e Bárbara, julgo importante esclarecer vocês sobre sua construção e como serão analisadas aqui nessa pesquisa. Bárbara era esposa de Calabar e fica viúva. Após a viuvez, passa a se relacionar afetiva e sexualmente com Ana que ganhava a vida se prostituindo no porto. E é essa relação homossexual entre ambas que será o fio condutor para a análise de Bárbara⁴. Sobre Ana de Amsterdam, o ponto focal na construção dessa personagem se dará a partir de da categoria puta.

A última mulher que analiso foi escrita para outra obra que, assim como as anteriores, também existiu no palco do teatro e na letra da canção: a Geni da *Ópera do Malandro*. A travesti buarqueana que implanta a dúvida no imaginário popular ainda tão apegado a uma cisgeneridade: é mulher ou travesti? Mas ser travesti não é ser mulher? Nessa pesquisa, defendo a identidade travesti na personagem.

Sendo assim, essa dissertação será composta por três capítulos. O primeiro irá tratar do contexto histórico e a relação entre a ditadura e a população LGBTQ+, especialmente as travestis, tomando como principal referência a Comissão Nacional da Verdade e a obra *História do Movimento LGBTQ+ no Brasil* (2018) de autoria de Renan Quinalha e James Green. No período em que as obras foram escritas, o Brasil estava em plena ditadura militar, regime de opressão que tirou direitos do povo e, conseqüentemente, das mulheres e das pessoas subalternizadas e

⁴ Entendo a bissexualidade Bárbara, enquanto mulher que se envolve com homens e mulheres, mas nessa pesquisa ela será analisada sob a ótica da lesbiandade, tendo em vista que, em sociedades heteronormativas, quando uma mulher passa a se relacionar com outra mulher, mesmo já tendo se relacionado com homens, ela sofre as mesmas sanções que uma lésbica sofre.

marginalizadas, a julgar pela criação da Delegacia da Vadiagem, destinada a prender homossexuais e travestis e relacionar essas pessoas com os temidos comunistas:

(...) foi estabelecido formas de “*medir*” o corpo das travestis, recolher suas imagens para “*averiguação*” a fim de determinar o quanto perigosas elas poderiam ser. O risco que ofereciam, nas palavras da Polícia, era de perverter e incentivar a juventude, além de propagar tais “*abomináveis*” práticas. Foi estabelecida uma associação direta entre os desvios sexo-gênero e a ideologia comunista. De modo que, a prisão de homossexuais e travestis, deveria ser feita de forma prioritária, como uma das formas de combate à perversão perpetrada por “*comunistas*” (VIEIRA, 2015, s/p).

O segundo capítulo será destinado à peça *Calabar, o elogio da traição* e às personagens Ana de Amsterdam e Bárbara. Ambas foram escritas para serem encenadas e também viraram eu-lírico das canções. Dessa forma, trazer o enredo do texto teatral e como a obra foi recebida pela crítica e pela censura da época é o primeiro tópico desse capítulo. Em seguida será o momento de trabalhar Ana de Amsterdam, a prostituta dos diques e das docas. Para a construção da prostituição, utilizarei como principal referencial teórico Silvia Federici e seu *Calibã e a bruxa* (2017), para entender como a relação da prostituição se dá a partir da sexualização do corpo feminino, Rebecca Solnit e seu *A história do caminhar* (2016), para compreender como a relação do corpo feminino e do caminhar foi, num determinado período histórico, associado à prostituição. Também utilizarei as autoras putasfeministas Amara Moira e seu *E se eu fosse puta* (2018) e Monique Prada com seu *Putafeminista* (2018). O terceiro tópico desse capítulo é destinado a Bárbara. Para trabalhar a lesbiandade, recorri a Monique Wittig (1992), um cânone no que se refere à análise de lésbicas e sua afirmação enfática de que uma lésbica não é uma mulher. Também utilizarei Tânia Navarro-Swain (2004) que defende a identidade lesbiana como algo volátil, que caminha com o desejo presente, sem lenço e sem documento.

O terceiro e último capítulo abordará Geni, a travesti prostituta apedrejada que salva a cidade da tirania de um general. Este capítulo será destinado todo a Geni e contará com 02 tópicos: no primeiro abordarei a *Ópera do Malandro*, o enredo da peça e o contexto em que foi escrito, relevante para a análise da personagem, uma vez que o texto teatral será de suma importância para a interpretação como travesti; no segundo tópico, analisarei a identidade travesti e como se constitui, relacionando a personagem buarqueana de acordo com essa identidade. Para a construção dessa identidade, e adotando as escritas travestis, utilizarei como base teórica Jaqueline de Jesus (2012), Viviane Vergueiro (2015) e Sara Wagner York, Megg Rayara Oliveira e Bruna Benevides com seu texto *Manifestações textuais (insubmissas) travesti*

(2020, p. 2) que analisa a palavra travesti como “um substantivo feminino e nunca um verbo que se sujeita e infere”.

Para finalizar os informes teóricos acerca dessa dissertação, quero falar de dois pontos importantes que compõem essa pesquisa. A primeira delas é sobre a categoria personagem, trabalhada aqui. Ana de Amsterdam, Bárbara e Geni são personagens literárias, tanto do texto teatral, quanto das canções e julgo importante abordar essa categoria aqui na introdução.

A personagem passou por muitas configurações ao longo da história literária e, sobretudo, da crítica. Aristóteles e dois conceitos seus importantes, o de *mimesis* e o de verossimilhança, foram, por muito tempo, base para a ideia da personagem enquanto reflexo da pessoa humana, uma vez que, para o filósofo, a função do poeta não era narrar os fatos como aconteceram e sim representar o que poderia ter acontecido, o verossímil, o possível.

Ao longo dos séculos XVIII e XIX, a personagem passou por diversos caminhos, tendo a crítica adotado, como parâmetro de análise, a personagem como representação do universo psicológico do seu criador. Já no século XX, com a publicação da obra “Teoria do Romance” (1920), de Lukács, a influência das estruturas sociais passa a ser um critério fundamental na análise da construção dessa categoria literária. Para Todorov, elas são seres linguísticos, que não existem fora das palavras (BRAIT, 1985).

Nessa pesquisa, as personagens, embora se relacionem, no texto literário, com personagens que existiram na história do Brasil, como é o caso de Bárbara e Ana de Amsterdam, ambas convivem com Calabar, um personagem histórico e real, eu as analiso aqui como habitantes da realidade ficcional, que existem na especificidade do texto literário, seja no texto do *corpus* primário (as canções), seja no *corpus* secundário (a obra teatral). A minha análise dessas mulheres, assim como de Geni também, se dá como pessoas pertencentes à ficção.

O segundo ponto relevante de ser discutido nesta introdução é sobre o gênero canção, forma poética base para as nossas análises. Música e poesia nasceram juntas durante a época medieval, em forma de canção, porém, com o passar do tempo, o termo passou a ser mais relacionado à música que à literatura, mas, mesmo com a separação, a poesia não perdeu sua musicalidade, nem a melodia deixou de lado a letra. Na relação entre as duas artes, o que diferencia é o uso que cada uma vai fazer do ritmo: enquanto a poesia se apegará mais às palavras para se construir esteticamente, a música fará do ritmo seu elemento fundamental, sobrepondo melodia ao texto (CAVALCANTI, 2008). A letra de uma música e a musicalidade de uma poesia é o que permite que a canção não morra.

Mesmo o termo sendo usado mais para melodias com letras, a relação poesia e música é constante e inseparável, pois, para alguns autores, a canção não pode ser vista, nem analisada,

apenas como um gênero musical, porque as duas linguagens se completam, ou seja, melodia tem letra tanto quanto a poesia tem musicalidade. Como afirma Costa, “a canção é um gênero híbrido, de caráter intersemiótico, pois é resultado da conjugação entre a materialidade verbal e a materialidade musical (rítmica e melódica)” (COSTA, 2003, p. 18).

Ainda segundo alguns estudiosos da canção, ela não é apenas música, nem apenas poesia, e sim a junção dos dois elementos, como afirma Falbo:

(...) diferentemente do que ocorre com o texto literário, a letra da canção não é a canção, mas um de seus vários elementos constitutivos, que alcançará plenitude expressiva apenas quando percebido de forma conjunta com os demais elementos (FALBO, 2009, p. 12).

Ao longo do século XIX, a ligação entre a poesia e a música continuou a se firmar, só que com uma linguagem poética renovada, decorrente dos inovadores versos brancos e versos livres, surgidos no movimento romântico, o que continuou no Modernismo com o uso de textos literários como letras de música, uma vez que o movimento uniu representantes de todas as artes em prol das estéticas de vanguarda (MATOS, 2008). No Modernismo, o lirismo remete à poesia a uma linguagem formada por sons, tons e metros, o que retoma a concepção original de poesia e música (CARA, 1998).

A canção é de uma versatilidade tamanha que, mesmo com as várias mudanças que sofreu, não perdeu o seu poder de comunicação e se firmou como marca registrada de alguns movimentos musicais no país, dentre eles a Bossa Nova, a Tropicália, o Manguebeat e o Chico Buarque é um dos autores que mais faz uso desse gênero e da relação indissociável da literatura (poesia) e música.

Bem, já que apresentei o desenho dessa dissertação, convido vocês a deitarem suas vistas sobre essas palavras que eu derramei ao longo dessa pesquisa. A escrita dela foi, para além de um compromisso acadêmico, fruto de uma admiração por mulheres que resistem não só as suas marcações de gênero, mas também a outras marcações que tendem a subjugar-las, marginalizá-las e subalternizá-las. Não são apenas mulheres, são putas, lésbicas, bissexuais, travestis. Mulheres que lutam pelo direito de não serem consideradas abjetas por conta de sua profissão, ou pelo direito de amarem quem quiserem amar, ou ainda pelo direito de serem quem quiserem ser, de terem o gênero e a identidade que decidirem ter.

Finalizo, trazendo o trecho de uma canção que, por incrível que pareça, não é protagonizada por nenhuma das personagens analisadas. Trata-se da canção Blasfêmea/Mulher,

da cantora travesti Linn da Quebrada, que apresenta como eu-lírico uma travesti e que possui uma intertextualidade com a Geni buarqueana:

Ela é tão singular
Só se contenta com plurais
Ela não quer pau
Ela quer paz
Seu segredo ignorado por todos até pelo espelho (x2)
Seu segredo ignorado por todos até pelo espelho
Mulher
(LINN DA QUEBRADA, 2017, s/p)⁵

Linn traz em blasfêmea uma mulher que, assim como as três personagens buarqueanas analisadas aqui, não se reduzem a uma única forma do ser mulher. Uma mulher que rompe com esses padrões e que se permite ser várias, plural, o que a torna singular, assim como Ana, Bárbara e Geni, mulheres plurais que, de suas pluralidades, se tornam únicas.

Sejam bem-vindas/vindos/vindes!

Axé!

⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-50hUUG1Ppo>. Acesso em 20 de maio de 2020;

1 O OUTRO DIA: OU SOBRE O CONTEXTO HISTÓRICO

“Você que inventou esse estado
 E inventou de inventar
 Toda a escuridão
 Você que inventou o pecado
 Esqueceu-se de inventar
 O perdão”

(BUARQUE, 1978)

No dia 31 de março de 1964, os militares tomaram o poder e instauraram um governo que permaneceria até 1985, marcado como um dos períodos mais sombrios e cruéis da história do povo brasileiro. Ao longo dos 21 anos que durou a ditadura, o Brasil teve 05 presidentes militares. Para essa pesquisa, três presidentes desse período são mais relevantes. Emílio Gastarrazu Médici, o terceiro presidente militar do Brasil, governou de 1969 a 1974. Ernesto Geisel, governante de 1974 a 1979. Foi durante o governo Geisel que o AI-5 foi extinto e foi criado o Comitê Brasileiro pela Anistia. E João Figueiredo, o último presidente da ditadura militar brasileira que esteve à frente do país de 1979 a 1985. Eleito para um mandato de 06 anos, foi durante o governo de João Figueiredo que a anistia política a militares e perseguidos políticos foi instaurada e muitos exilados voltaram ao país. Com a Emenda Dante de Oliveira, foi instituída a eleição presidencial de forma direta em 1985 (FGV).

A década de 1970 foi bastante movimentada no Brasil, começou tendo Emílio Gastarrazu Médici como terceiro presidente militar do Brasil. Durante o período que esteve assumindo a cadeira presidencial, os instrumentos de repressão tiveram seu auge e os porões da ditadura, como eram conhecidos os locais de tortura, possuíam o aval do Estado. Foi durante o governo de Médici que os órgãos de inteligência, como o Serviço Nacional de Informações (SNI), Delegacias de Ordem Política e Social (Dops) e o Destacamento de Operações e Informações/Centro de Operações de Defesa Interna (Doi-Codi), passaram a atuar de forma mais invasiva e violenta (CÂMARA DOS DEPUTADOS, s/d).

É durante o governo Médici que a censura a livros, músicas, peças etc é intensificada, mediante um decreto-lei de maio de 1970. Os jornais passaram a substituir as matérias censuradas por receitas de culinária ou poemas, como foi o caso do *Estado de São Paulo* e do *Jornal da Tarde*:

Igualmente intolerante a críticas e à contestação pacífica, o governo Médici baixa um decreto-lei estabelecendo a censura prévia a livros e periódicos, o qual é ratificado pelo Congresso em maio de 1970. Jornais, revistas, livros,

peças de teatro, filmes e músicas são censurados e tudo aquilo que desagradava às autoridades governamentais é proibido (CÂMARA DOS DEPUTADOS, s/d, s/p).

Com o fim do mandato de Médici, o general Ernesto Geisel chega ao poder e, apesar de se apresentar um governo que tentava se apresentar mais “brando” no que tange à tortura e à repressão, em relação ao seu antecessor, e de diminuir a quantidade de militares em pastas civis, a gestão de Geisel é marcada por outra característica da ditadura militar, a tecnoburocracia, caracterizada pela ocupação de cargos por pessoas técnicas e não políticos de carreira:

Nos governos precedentes, fora maciça a presença de ministros militares em pastas civis. Aliás, a militarização da administração pública pós-1964 não se dava apenas na cúpula governamental, senão também no comando de empresas estatais e em cargos de segundo escalão. Outra peculiaridade da máquina administrativa da época era a ênfase na tecnocracia ou tecnoburocracia, caracterizada pela ocupação de cargos técnicos por técnicos, e não por políticos. Em sua gestão, Geisel mantém essas características, mas diminui a militarização do ministério ao pôr civis em pastas civis (CÂMARA DOS DEPUTADOS, s/d, s/p).

Embora a gestão de Geisel “rompa” com algumas estruturas dos outros presidentes militares, seu governo faz uso, mesmo que com menos regularidade que os anteriores, do AI-5 e é durante o período em que ocupou a cadeira presidencial que o jornalista Wladimir Herzog e o sindicalista Manuel Fiel Filho são mortos depois de torturados nas instalações do Doi-Codi em São Paulo. É em decorrência desses fatos, e enfrentando o grupo de militares que defendiam, de forma mais ferrenha, essas práticas, que Geisel inicia um controle maior dos órgãos de repressão. A mobilização e organização de entidades civis como a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) e a União Nacional dos Estudantes (UNE) somaram mais pressão ao regime opressor e uma espécie de fresta foi aberta no processo o que resultou, mais a frente, na revogação do AI-5 e na criação do Comitê Brasileiro pela Anistia.

É nesse período que a “abertura” é iniciada e que o “início do fim” começa. Em dezembro de 1978 o AI-5 é extinto e em março de 1979 o quinto e último presidente da ditadura militar, João Figueiredo, toma posse, eleito para um mandato de 06 anos (1979 a 1985). Embora seu governo fosse marcado por uma “abertura” e por uma anistia, no ano de 1980 uma série de atentados a bomba ocorreu no país, dentre eles, o atentado no quarto de Leonel Brizola, no Hotel Everest no Rio de Janeiro (MEMÓRIAS DA DITADURA, s/d).

É ao longo do governo Figueiredo que a anistia a militares e perseguidos políticos foi instaurada e muitos exilados voltaram ao país. Durante esse período a divulgação de nomes de

torturadores faz com que jornais de grande circulação sofram perseguição e sejam ameaçados. Com a Emenda Dante de Oliveira, foi instituída a eleição presidencial de forma direta em 1985 (FGV, s/d).

Os movimentos da sociedade civil organizada tentaram, e ainda tentam, divulgar nomes de torturadores do período militar, mas a democracia brasileira, essa jovem de 35 anos, ainda possui dificuldade de lidar com esse período sombrio de sua história. Talvez seja por isso que, numa votação de um *impeachment*, sem crime de responsabilidade, contra uma presidenta eleita democraticamente, um representante do legislativo federal suba no plenário da Câmara dos Deputados, a casa do povo, e evoque o nome de um dos maiores torturadores que esse país já teve. O Brasil ainda tem dificuldade para lidar com essa parte de sua história e essa pode ser uma das justificativas de termos um governo militarizado eleito de forma democrática.

Por isso que, a análise das obras aqui escolhidas, não pode se abster de analisar, também, o contexto histórico onde elas foram produzidas, lançadas e veiculadas. Para que nunca se esqueça, para que nunca mais aconteça!

1.1 A Ditadura e a população LGBT+

Ainda sobre o percurso histórico, acredito ser importante falar como a ditadura tratou e perseguiu a população LGBT+, especialmente as travestis, o que, segundo Renan Quinalha (2018), permite que seja chamada de uma ditadura hétero-militar. Ao tomar conhecimento dos processos de decolonização e como a história é contada tomando por base o olhar de quem colonizou, diretamente ligado à colonialidade e a um projeto de poder, entendi que todo fato histórico possui vários lados, o de quem ganhou e, na maioria das vezes, é responsável pela narração dos fatos, e o de quem perdeu, que foi invisibilizado por quaisquer que tenham sido os fatores. E, quando passo a analisar personagens que representam segmentos da população LGBT+ e que ganharam vida durante a ditadura militar, lanço mão do seguinte questionamento: onde estavam as travestis e a população LGBT+ durante esse período histórico?

Nos anos de chumbo, a distinção entre orientação sexual e identidade de gênero não existia, sendo gays, lésbicas, transexuais, travestis todas e todos englobados/as como homossexuais e, portanto, reprimidos sem distinção de suas individualidades. A homossexualidade representava para os conservadores, principalmente no período ditatorial brasileiro, tudo o que eles abominavam e desprezavam, além do fato de que ligavam as pessoas homossexuais às causas comunistas (que também reprimiam esse “comportamento”), o que resultou em um medo de se expor e se assumir, por parte dos homossexuais, e por parte dos

militares, o temor de que a população LGBT+ pudesse destruir a sociedade, iniciando assim uma espécie de caça às bruxas contra homossexuais.

É preciso esclarecer também, que no momento histórico em questão, a figura da pessoa homossexual não era bem vista nem pelos militares, nem pela esquerda também. Os movimentos de esquerda também criaram um padrão do revolucionário que, não fugindo ao modelo da sociedade ainda vigente e considerado como “normal”, era cisgênero (lembrando que esse conceito não era debatido na época, uma vez que a construção do gênero ainda estava ligada ao sexo biológico), heterossexual, que performasse virilidade e força. Essa normatização da masculinidade revolucionária contribuiu para o apagamento das pessoas LGBT+ que lutaram contra a ditadura.

Ser LGBT+ durante o período militar era extremamente difícil porque se, de um lado existia o regime caçando, punindo e descartando seus corpos, do outro havia a esquerda que não validava esses corpos como legítimos para a luta armada. A luta da população LGBT+ por direitos de ser, existir e amar quem quisessem amar, para a esquerda, era considerada algo menor, com menos importância, relacionado a um chamado vício da burguesia e, portanto, não deveria ser pautado em um período que pessoas eram torturadas e mortas em busca da liberdade de expressão. A esquerda acabava reproduzindo “a estigmatização social das sexualidades dissidentes ou mesmo a indiferença em relação ao tema” (QUINALHA, 2018, p. 18).

Um dos casos mais famosos é o de Hebert Daniel, militante antigolpe que teve que esconder sua orientação sexual para poder participar de coletivos que lutavam contra o regime militar porque a esquerda não aceitava pessoas homossexuais na luta (VIEIRA, 2015). João Silvério Trevisan, um dos fundadores do jornal *Lampião da Esquina* e grande nome da história LGBT+, em entrevista concedida à BBC News, fala como lutas identitárias, incluindo a pauta de LGBTs era considerada menor para a esquerda, cuja importância maior era a libertação do país de um regime de opressão. O escritor cita, inclusive, uma fala do ex-Presidente Lula, na época grande nome do movimento sindicalista que afirmava não haver gays na luta operária:

Muitas vezes se esquece de deixar claro este outro lado do que os homossexuais sofreram. Muitas vezes chegou até a violência física, quando mulheres lésbicas foram atacadas pelo MR8 em São Paulo. Movimentos indigenistas, de negros, do meio ambiente, e dos LGBTs eram considerados 'lutas menores', com se a chegada do proletariado ao poder fosse resolver tudo. No início da movimentação no ABC, Lula chegou a dizer 'não existem bichas na classe operária'. Houve muita indignação e posteriormente os movimentos também marcharam nas grandes greves (TREVISAN, 2014, s/p *Apud* PUFF, 2014, s/p).

A padronização do ser, dos comportamentos e dos corpos levou à perseguição dos corpos desviantes por parte ditadura. Por parte do regime militar, o processo de higienização gerou uma espécie de caça às bruxas aos homossexuais e travestis. Nesse ponto, permitam-me fazer uma analogia com o que Silvia Federici aborda em *Calibã e a bruxa*, ao relatar que a caça às bruxas, às mulheres durante a Idade Média, foi utilizada como instrumento para extinguir o poder que as mulheres haviam conquistado ao trabalho e, sobretudo, em relação à reprodução (FEDERICI, 2017).

Um dos responsáveis por essa caça às bruxas foi Magalhães Pinto, na época governador de Minas Gerais e, posteriormente, nomeado Ministro das Relações Exteriores durante o governo Costa e Silva. Tirando proveito do AI-5, instaurado em dezembro de 1968, decidiu promover uma espécie de caça às bruxas contra os homossexuais, defendendo ideias conservadoras, em nome da moral e dos bons costumes. As primeiras consequências foram sentidas logo no Itamaraty que, no ano posterior, instaurou uma operação chamada “Comissão de Investigação Sumária”, resultando na demissão de funcionários por suspeita de subversão, dentre elas a homossexualidade. Logo, essa prática se expandiu para fora do governo, atingindo as demais camadas da sociedade (ALMEIDA, 2019).

A utilização da Lei da Vadiagem, criada durante o Estado Novo (1937-1945) foi um dos mecanismos que o regime militar adotou para prender homossexuais e travestis. De acordo com a Comissão Nacional da Verdade, durante o período militar havia uma Delegacia da Vadiagem e um prédio exclusivo para aprisionamento de homossexuais, além do fato de relacionar os desvios de gênero e orientação sexual a práticas comunistas:

(...) foi estabelecido formas de “*medir*” o corpo das travestis, recolher suas imagens para “*averiguação*” a fim de determinar o quanto perigosas elas poderiam ser. O risco que ofereciam, nas palavras da Polícia, era de perverter e incentivar a juventude, além de propagar tais “*abomináveis*” práticas. Foi estabelecida uma associação direta entre os desvios sexo-gênero e a ideologia comunista. De modo que, a prisão de homossexuais e travestis, deveria ser feita de forma prioritária, como uma das formas de combate à perversão perpetrada por “*comunistas*” (VIEIRA, 2015, s/p).

A ditadura relacionou os corpos LGBT+ ao comunismo. O regime tratou logo de associar as diversas práticas sexuais e identidades de gênero às esquerdas e à subversão. A homossexualidade era considerada uma espécie de perversão oriunda do comunismo e, portanto, a prisão dessas pessoas era prioridade. Aliás, para a ditadura, qualquer prática que fosse considerada “fora da norma” recebia o rótulo de comunista e sofria várias sanções, foi

assim não apenas com a população LGBT+, mas com as prostitutas também, que foram perseguidas e violentadas nesse período:

É nesse sentido que se pode falar em ditadura hetero-militar, em que houve uma política sexual oficializada e institucionalizada para controlar manifestações tidas como ‘perversões’ ou ‘desvios’, tais como o erotismo, a pornografia, as homossexualidades e as transgeneridades (QUINALHA, 2018, p. 31).

Nesse ponto, creio ser importante salientar que a ditadura não é a responsável pelo pensamento conservador brasileiro, mas ela se utilizou dele, sobretudo como forma de construção e normatização de padrões de ser, agir, pensar, se relacionar sexualmente e utilizou como instrumento de repressão, sancionando quem fugisse às normas determinadas pelo regime e por seus legisladores. Aqui reitero que, embora a ditadura associasse as práticas homossexuais ao comunismo, a esquerda, e o próprio comunismo, negavam os corpos LGBT+, que não eram considerados aptos para a luta armada, para a revolução porque a homossexualidade tinha um estereótipo de fragilidade que a esquerda não queria associado à sua causa.

Diante desse contexto, um público em específico, que fugia à norma dominante, representou uma espécie de resistência à opressão ditatorial, as travestis. Ao se vestirem com roupas consideradas femininas, assumirem nomes femininos e saírem às ruas dessa forma, as travestis impunham não apenas sua maneira de vestir, como também sua maneira de viver. Elas eram tratadas pelo masculino, e englobadas como homossexuais, uma vez que a distinção sobre identidade gênero ainda não era presente no contexto brasileiro, englobando todos dentro do rótulo de “anormais” e “desviantes”. Foi apenas na década de 1990 que o debate envolvendo a distinção entre os vários componentes da sigla LGBT começou a ganhar força e reconhecimento (MEMÓRIAS DA DITADURA, s/d)⁶.

As travestis, por performarem feminilidade, tanto em suas vestimentas, como em suas maquiagens, maneira de andar e agir, sofriam bastante preconceito e, conseqüentemente, não tinham tantas oportunidades de emprego, o que faziam com que muitas delas acabassem se encaminhando para a prostituição, como forma de sobreviver. E, quando possuíam empregos formais, geralmente eram associados a trabalhos considerados “femininos”, como cabeleireira, manicure, maquiadora, etc. Esses trabalhos não geravam os rendimentos necessários para que

⁶ Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/lgbt/>. Acesso em 27 jul de 2020;

conseguissem sobreviver de forma digna, o que as faziam recorrer à prostituição como forma de complementação de renda:

Ao compararmos o salário que a maior parte dos travestis declarava obter de outro emprego com os rendimentos que obtinham nas ruas, é fácil compreender as forças econômicas que empurravam essas pessoas para a prostituição. A maioria obtinha pelo menos duas vezes seus salários “profissionais” vendendo seus corpos pelas ruas (GREEN, 2000, p. 405).

Para banir as travestis das ruas, o regime usava como justificativa o fato de que as cidades precisavam ser limpas desses corpos dissidentes, mas a negação de uma qualidade de vida a essas pessoas acabava as empurrando para a prostituição que possibilitava uma vida mais confortável e com maior qualidade no campo financeiro. Dessa forma, quando eram presas, precisavam comprovar que tinham emprego remunerado, caso não conseguissem comprovar os vínculos trabalhistas, mesmo se tivessem uma renda que permitisse uma vida mais confortável, se fosse fruto da prostituição, elas ficavam detidas por até três meses, de acordo com o Artigo 59 do Código Penal da época.

Várias foram as operações que o regime fazia para caçar a população LGBTQ+ e as travestis, mas a catalogada como primeira é datada de 1968, ano que a Rainha Elizabeth II fez uma visita ao país e o delegado Richetti, responsável pela polícia na época, mandou limpar a vadiagem (lê-se prostitutas, pessoas em situação de rua, travestis, homossexuais, traficantes, etc) das ruas de São Paulo. O delegado foi responsável também por uma série de batidas policiais a bares LGBTQ+ da época, resultando em inúmeras prisões cujo delito era ser travesti ou homossexual (PUFF, 2014).

Ser pertencente a alguma letra da sigla LGBTQ+, assim como ser mulher e pessoa negra nesse período, era uma condição de agravamento das torturas, o que implica dizer que, travestis e homossexuais eram vítimas de formas mais brutas de tortura, como afirma Pedro Dallari, membro da Comissão Nacional da Verdade em entrevista dada a Jefferson Puff, da BBC News, “Homossexuais que eram presos ou perseguidos politicamente acabavam sofrendo mais. Na visão do regime isto era um agravante na condição deles, o que também acontecia com os negros e as mulheres” (PUFF, 2014, s/p).

Figura 01: Travesti sendo presa pela polícia



Fonte: VIEIRA, 2015, s/p.

Outro ponto interessante é que como era um período de opressão, sobretudo de opressão com violência física, e como o acesso à informação era negado à população, não apenas o debate sobre orientação sexual era suprimido da sociedade, como discussões gerais em torno da população LGBTQ+, incluindo pautas de saúde. Na segunda metade da década de 1970, a AIDS, por ter sido estigmatizada como uma doença da população LGBTQ+, dava seus primeiros sinais. O não acesso a informações sobre a AIDS, que na época, embora fosse pouco não eram amplamente circulados na sociedade, resultou em uma construção ainda mais preconceituosa sobre a doença. Mas as travestis, ao se cortarem com gilete a fim de que os policiais, temendo a AIDS, não as prendessem, utilizaram desse estigma e o transformaram em instrumento de resistência e sobrevivência, como bem afirma Weluma Brum, travesti, chacrete e negra “Nós nos cortávamos com gilete, para que os policiais não nos prendessem, vejam aqui, tenho ainda cicatrizes. Eles tinham medo que a gente se cortasse” (WELUMA, 2015, s/p *apud* VIEIRA, 2015, s/p).

Aproveito para ressaltar um ponto de suma relevância. Apesar de o contexto social empurrar a maioria das travestis para a prostituição, é importante salientar que existia, nessa época, um número grande de travestis que faziam arte, ganhando a vida com seus shows performáticos. O Teatro Rival, por exemplo, era um dos locais mais conhecidos e famosos para quem queria assistir aos shows das chamadas transformistas. Travestis como Rogéria tiveram sua carreira artística iniciada lá e o Brasil, durante um período, chegou a “importar” travestis que passaram a ganhar a vida com sua arte pelo mundo. No documentário *Divinas Divas* (LEAL, 2016), dirigido por Leandra Leal, é retratada a era de ouro dos shows das travestis Rogéria, Jane di Castro, Divina Valéria, Camille K, Fujika de Halliday, Heloína dos Leopardos, Marquesa e Brigitte de Búzios no teatro de sua família, o Rival, durante o período da ditadura militar. Inclusive esse filme é bastante importante para quem deseja conhecer trajetórias dessas

artistas incríveis que possuem um local de relevância na história da população LGBTQ+, sobretudo das travestis.

A década de 1970 foi um período de grandes transformações no mundo que não deixaram de reverberar no Brasil, sobretudo da segunda metade em diante. O movimento feminista crescia e ganhava força. O ano de 1975 foi escolhido como o Ano Internacional das Mulheres, trazendo as discussões sobre patriarcado, gênero e sexualidade para serem debatidas na Academia e na sociedade como um todo. Inclusive, nos anos de 1976 a 1978, circulou um jornal feminista, publicado pela Associação de Mulheres, intitulado “Nós mulheres”. A luta das feministas se encontrou com a luta do movimento gay, muito influenciado pelos movimentos de fora do país, e ambos caminharam como aliados (GREEN, 2000).

Por volta do final da década de 70, em decorrência da perseguição e opressão causadas pelos militares, a população LGBTQ+ passou a frequentar locais destinados a eles. A ascensão que a classe média teve durante o período militar, aumentando seu poderio em relação a bens de consumo, também acarretou numa busca por frequentar lugares em que pudessem ter mais liberdade para serem quem desejavam ser, criando uma espécie de gueto e de resistência, muito influenciada pelos movimentos sociais americanos como os movimentos feminista, negro e gay. A consequência foi o surgimento de locais como bares, saunas e boates gays, sobretudo em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo:

Muitos outros locais de encontro de homossexuais foram inaugurados nessa época. Enquanto nos anos 60 os dois centros urbanos tinham apenas algumas saunas e casas de banho onde os homens poderiam caçar suas aventuras sexuais, na década seguinte ambas as cidades já contavam com estabelecimentos de nível internacional (GREEN, 2000, p.401).

Embora esse contexto de maior liberdade proporcionasse à população LGBTQ+ frequentar locais destinados a esse público e a algumas travestis ganharem o seu sustento com a sua arte, a perseguição ainda era bastante presente. Uma prática que ficou conhecida na época, durante as batidas policiais, era fotografar e colher os dados, sobretudo das travestis, criando uma espécie de catálogo com as travestis “não fichadas oficialmente”. O responsável por essa ação foi o delegado Guido Fonseca, que respondia pela área do Quarto Distrito de São Paulo durante os anos de 1976 e 1977.

É durante esse período também que começam a surgir espaços destinados às lésbicas. É o caso do Ferro's Bar, local conhecido por ser um ponto de encontro para mulheres que desejavam ter uma relação homossexual. Inclusive, foi no Ferro's Bar que o episódio conhecido

como “Mini-revolta Stonewall” aconteceu. As lésbicas, ao serem ameaçadas de expulsão pelo dono e pela polícia, organizaram um protesto e passaram a vender panfletos sobre liberdade sexual e luta LGBTQ+ (FERNANDES, 2018).

Para além de locais para se frequentar, a criação de grupos de luta pelos Direitos Humanos, como o SOMOS, as publicações da Coluna do Meio no *Jornal Última Hora de São Paulo* e o lançamento, em abril de 1978, do *Jornal Lampião da Esquina*, simbolizavam uma resistência à ditadura militar e o início do movimento LGBTQ+ brasileiro. Inclusive, o *Lampião da Esquina* atuava de forma denunciatória, expondo a perseguição e a prisão da população LGBTQ+ sofria, como é o caso da capa abaixo, onde traz a manchete de denúncia contra a volta do esquadrão mata bicha:

Figura 02: Capa da edição nº 25 , de junho de 1980, do Lampião da Esquina



Fonte: <http://memorialdademocracia.com.br/card/lgbt-e-prostitutas-denunciam-violencia>

Nesse mesmo contexto de denúncia de perseguição sofrida pela população LGBTQ+, as lésbicas lançaram o jornal ChanacomChana em 1981. A publicação era ligada ao Grupo Lésbico Feminista que, posteriormente, virou o Grupo de Ação Lésbico-Feminista, o GALF, e este com publicação ativa de 1981 a 1987.

Figura 03: Capa do ChanacomChana sobre levante no Ferro's Bar



Fonte: <https://pt.org.br/conheca-o-stonewall-brasileiro-o-levante-liderado-por-lesbicas-e-apoiado-por-feministas/>

Diante deste panorama histórico, artistas como Caetano Veloso e Ney Matogrosso, que alternavam em performar feminilidade e masculinidade, começaram a ganhar notoriedade e colocar mais luz no debate sobre homossexualidade. Grupos como o Dzi Croquettes também ganham mais visibilidades, inclusive colocando o dedo na ferida, ao afirmar em entrevista, no contexto da época, quando perguntados sobre a diferença entre travesti e andrógino: “No fundo, no fundo, é tudo a mesma coisa; travesti é bicha de classe baixa; agora, andrógino é filho de militar” (DZI CROQUETTES, s/d *apud* GREEN, 2000, p.411).

A população LGBT+, apesar de ter sido invisibilizada por parte de quem contou o período histórico de 1964 a 1985, existiu e foi responsável por uma parcela significativa da luta, incluindo a luta de classes e trabalhistas, como vocês podem ver abaixo, na fotografia de Fernando Uchoa, do ato contra perseguição que esse público sofria da polícia.

Figura 04: População LGBT+ em protesto contra discriminação no trabalho



Fonte: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2014/12/141210_gays_perseguido_ditadura_rb

Podemos ver então que a ditadura militar brasileira teve uma responsabilidade grande sobre o local no qual ainda hoje, infelizmente, a sociedade coloca não apenas o público LGBT+, mas principalmente as travestis. Foi nesse período que a marcação social, a condição de subalternidade e marginalidade, os subempregos, a prostituição e a vulnerabilidade delas foi consolidada, resultando em pessoas que, durante décadas, tiveram e têm que lutar para sobreviver e pelo direito de serem quem são. Entretanto, é importante salientar que a elas também coube, mesmo que com muito sacrifício, o local da luta política e também da arte. Saber que nesse período existiram travestis que conseguiram sobreviver com o dinheiro fruto do seu trabalho é um acalanto e um resgate de uma memória que precisa e deve ser difundida e popularizada.

Por isso que estudar esse período da nossa história, com as lentes voltadas para essa população, é extremamente importante para um trabalho educativo do olhar, passar a enxergar o público LGBT+, sobretudo as travestis, como pessoas que podem e devem estar em todo os espaços. Compreender a relevância que elas tiveram, não só artisticamente, como politicamente na história do Brasil e em um período de extrema repressão e violência, é necessário para redesenhar o local dessas pessoas na sociedade porque, como bem afirmam as autoras York, Oliveira e Benevides (2020, p. 6) “Antes de nos identificarmos como travestis, fomos colocadas neste (não) lugar devido aos processos de exclusão, que muitas vezes se repetem e geram uma confluência de histórias marcadas pela negação”.

2 A TROCA DE PERNAS: ENTRE ANA DE AMSTERDAM E BÁRBARA

As duas mulheres, donas desse capítulo, ganharam vida, primeiramente, através do texto teatral para depois serem retratadas nas canções do álbum *Chico Canta*, trilha sonora da peça, por isso, antes de discorrer e analisar as personagens, irei escrever sobre *Calabar, o elogio da traição* como primeiro tópico desse capítulo. Irei não apenas contextualizar a obra teatral e o enredo que é plano de fundo para as personagens, mas discorrerei também sobre a relação da peça com a censura e sua proibição em 1973, vindo a ser encenada apenas 06 anos depois, em 1979.

É importante frisar ainda que a análise dessas mulheres apresenta como *corpus* central as canções, mas que a ida ao texto teatral será um percurso paralelo, como subsídio para a compreensão da sexualidade delas. Portanto, conhecer o contexto do romance vivido entre ambas é crucial para entender a construção de cada personagem e da relação que existe entre ambas. Sendo assim, depois de apresentar o enredo da peça, discorrerei, no segundo tópico, sobre Ana de Amsterdam, tendo como enfoque central a condição de prostituta vinda da Holanda para terras brasileiras. Para a análise, as canções utilizadas serão “Bárbara”, “Ana de Amsterdam”, “Não existe pecado ao Sul do Equador” e “Folhetim”, nas quais a personagem se apresenta como eu-lírico.

Finalizado o tópico sobre Ana, chego ao terceiro e último tópico deste capítulo, em que discorrerei sobre Bárbara, a viúva de Calabar que vive diversos romances, dentre eles, uma relação homossexual com a prostituta holandesa. Para a análise de Bárbara, como informei na introdução dessa pesquisa, partirei da relação lésbica dela com Ana, tomando como base as canções “Tira as mãos de mim”, na qual a personagem se coloca como eu-lírico, além da canção “Cala a boca, Bárbara” e “Bárbara”, utilizada também para a análise de Ana de Amsterdam.

2.1 *Calabar, o elogio da traição*

A peça *Calabar, o elogio da traição* foi escrita por Chico Buarque e Ruy Guerra em 1973. A montagem ficou sob a direção de Fernando Torres e a peça seria estrelada nos palcos do Teatro João Caetano, mas a censura vetou o texto por considerá-lo um rompimento com a verdade histórica, uma vez que queria por em cheque a suposta traição de Calabar.

O título da obra já deixa claro o que podemos esperar ao ler e assistir à peça e ao ouvir o disco. Calabar explicita de quem se trata e Elogio da traição marca a intertextualidade com Erasmo de Roterdam e seu *Elogio à loucura*. A peça de Buarque e Guerra convida o espectador

a enxergar os fatos históricos sobre outro prisma, com os olhos de quem questiona e repensa a história contada sob uma única ótica (LOPES, 2006).

O enredo da peça inicia com Calabar já morto e esquartejado pelos portugueses e sua companheira, Bárbara, é a responsável por conduzir o desenrolar da trama. Em busca de seu amado, ela mergulha no mundo da traição e acaba se envolvendo com Ana que, por consequência se apaixona por Bárbara. Elas vivem uma relação, mas a viúva de Calabar segue em sua busca de estar mais perto de seu amado e:

(...) acabará se entregando, nessa busca angustiada e apaixonada pelo sentido das coisas, ao homem que traiu seu companheiro, denunciando-o aos portugueses, pois estar com o homem que traiu Calabar talvez seja uma maneira de estar mais perto dele (MENESES, 1980, p. 48).

Em 1630, os holandeses invadiram o Brasil, mais especificamente a capitania de Pernambuco com a ajuda de Domingos Fernandes Calabar, personagem que ficou conhecido ao longo da história por seu ato de traição. Nesse período, o Brasil ainda era colônia de Portugal e o auxílio dado aos holandeses por Calabar foi interpretado como uma negativa ao domínio português, uma ruptura com a Coroa, o que resultou na construção desse personagem, ao longo de nossa história, como uma figura que remetia à traição.

É interessante que compreender que Calabar ter sido construído pela historiografia brasileira como um traidor tem um porquê central. A história do Brasil foi escrita, em sua maioria, por quem o colonizou, silenciando e deslegitimando a voz daqueles que foram colonizados (negros e indígenas), dessa forma, vários personagens históricos foram formados e constituídos, tomando como ponto de vista o olhar de quem nos colonizou, os portugueses.

Essa construção da História de acordo com a visão do colonizador é o que Walter Mignolo (2007) chama de colonialidade do saber ao abordar o pensamento decolonial como aquele que se desprende e se abre para uma liberdade de formas de viver e de narrar os acontecimentos históricos que ainda são pautados em cima de uma epistemologia eurocêntrica. Decolonizar o saber seria a possibilidade de permitir que quem foi historicamente silenciado e apagado poder contar os fatos históricos, assumir o papel de sujeito e não mais de objeto.

Ao tratar sobre a decolonialidade do saber, Mignolo (2007) afirma que os movimentos de independência na América e na Ásia-África são momentos de abertura para um processo de possibilitar novas epistemologias. Dessa forma, analiso que repensar a figura histórica de Calabar para fora dessa visão eurocêntrica de traidor, é decolonizar o saber e recontar os fatos históricos sob nova ótica:

Repensar os movimentos de Independências descolonizadoras (em seus dois momentos históricos, na América e na Ásia-África) significa pensá-los como momentos de desprendimento e abertura no processo de decolonizar o saber e o ser; momentos que foram velados pela maquinaria interpretativa da retórica da modernidade, o ocultamento da colonialidade, em consequência a invisibilização do pensamento decolonial em germe (MIGNOLO, 2007, p. 32)⁷.

Embora a invasão dos holandeses à capitania de Pernambuco não tenha sido um período de independência dos pernambucanos, não deixou de ser uma negativa da população à Coroa Portuguesa e, quando Chico Buarque e Ruy Guerra propõem repensar o mito criado em cima de Calabar e de sua posição de traidor, construída pela historiografia brasileira, é a colonialidade do saber que está sendo posta em cheque. Que pátria Calabar teria traído? E esse é o ponto central da peça, em algum momento, todos traem e essa reflexão é trazida ao longo de todo o texto. Não se trata de retirar Calabar do catálogo de traidor e colocá-lo no de herói, mas sim revisar os fatos históricos com os olhos daqueles que foram colonizados. Essa revisão histórica sobre o personagem considerado traidor é o motivo principal de a peça ter sido proibida de ser encenada pelo censor responsável.

O documento que analisava a obra é datado de 22 de outubro de 1973, com um total de 25 páginas contendo desde os valores monetários para a encenação da peça, toda a ficha técnica de atores, direção, dançarinos, coreógrafos e sinalizava que o texto deveria ser censurado por apresentar propósitos políticos-ideológicos contrários ao governo militar, taxando os autores de subversivos (MARTINS, 2013).

Os advogados dos autores perpetraram um mandado de segurança para que a peça fosse encenada, alegando que poderia haver uma inconsistência em Calabar ser considerado traidor quando comemoramos Tiradentes, percussor de um rompimento com a Coroa Portuguesa:

Ora, que ofensa ou injúria aos brios ou interesses nacionais se pode captar em uma peça alusiva a um episódio histórico em que os brios e os interesses em casa são alheios ao Brasil e aos brasileiros, aquele um simples nome geográfico e não uma nação, estes os nativos de uma terra disputada por potências estrangeiras, duas expulsas em breve tempo e outra despojada do seu domínio pela proclamação da Independência, precedida de movimentos que identificam a oposição de interesses, tão reconhecida, a justo título, pela Pátria brasileira que comemora com emoção sempre renovada o martírio de

⁷ *Repensar los movimientos de Independencias descolonizadoras (em sus dos momentos históricos, em América y em Asia-África) significa pensarlos como momentos de desprendimento y apertura em el proceso de decolonizar el saber y el ser; momentos que fueron velados por lá maquinaria interpretativa de la retórica de la modernidade, el ocultamento de la colonialidad y, em consecuencia, la invisibilización del pensamiento decolonial en germen (MIGNOLO, 2007, p. 32).*

Tiradentes, percussor do rompimento do jugo português (Arquivo Nacional, 1974, s/p *Apud* MARTINS, 2013, p.121).

Após as 25 páginas do relatório, a peça foi impedida de ser encenada, embora o parecer oficial foi de que estaria em análise. O documento oficial, assinado por Rogério Nunes, Diretor da Divisão de Censura de Diversões Públicas, informava que o texto deveria ir para reexame por parte de um superior e que, portanto, não haveria data prevista. Dessa forma, autores e diretores, sem perspectiva de devolutiva por meio da censura, tiveram que desfazer a montagem, suspender os ensaios e lançaram nota informando.

Mas, no mesmo ano, o álbum com as canções feitas para a peça foi lançado. O nome original (Chico canta Calabar), assim como a capa (com o nome Calabar pichado) foram proibidos não apenas por fazerem menção ao traidor pernambucano, mas também pelas iniciais do álbum remeterem ao Comando de Caça aos Comunistas (CCC). O título do disco ficou *Chico canta* e capa e contracapa foram substituídas:

A censura proibiu até a capa dupla do álbum, que se chamaria Chico canta Calabar. Ela trazia o nome interdito pichado num muro e internamente era rica em fotos. A gravadora teve que substituí-la por uma branca, e o título truncado ficou Chico canta, o que é no mínimo estranho, já que o que se espera de um cantor é que cante. Para denunciar a violência, Chico fez questão que na nova capa constasse a ficha técnica da capa proibida, inclusive os nomes dos fotógrafos, evidenciando assim que algo fora cortado. Foi uma proibição branca, diria Chico anos depois (HOMEM, 2009, p. 110).

Figura 05: Chico canta Calabar



Fonte: <http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html>

Após a proibição da peça e da capa do álbum com o nome Calabar, as capas impressas foram retiradas de circulação e, em substituição, capas brancas foram divulgadas, o que o Chico

Buarque chamaria mais tarde de “proibição branca”, em entrevista dada à rádio Eldorado em 1989 e presente na biografia do músico, de autoria de Regina Zappa:

(...) O disco que se chamava Chico canta Calabar, teve o nome Calabar proibido. Então retiraram as capas que estavam impressas, e que tinham um muro pichado com Calabar, e publicaram capas brancas mantendo Chico canta. A capa era a mesma do livro, mas com álbum que abria e tinha fotos dentro. Uma capa toda incrementada, muito bonita. E foi isso: uma proibição branca (ZAPPA, 2011, p. 296).

Figura 06: Chico canta (capa)



Fonte: <http://www.jobim.org/chico/handle/2010.2/1192>

Figura 07: Chico canta (contracapa)



Fonte: <http://www.jobim.org/chico/handle/2010.2/1192>

Apenas em 1979, 06 anos depois, a peça foi retomada. O fato de o governo Geisel indicar um afrouxamento nos aparelhos censores fez despertar o desejo de retornar a esse texto simultaneamente em Fernando Peixoto, Chico Buarque e Ruy Guerra. Autores e diretor acreditavam que a temática da traição, bastante pertinente no ano de 1973, em virtude de Carlos Lamarca ter deixado o exército e virado um revolucionário contrário à ditadura, ainda cabia em discussão no ano de 1979, como é possível ver na citação, retirada da entrevista de Fernando Peixoto ao *Jornal O Globo*, de 11 de outubro de 1979, cuja edição trago abaixo:

O início dos anos 1970 coincidiu exatamente com o período mais forte da repressão política, quando foram muitas as pessoas acusadas de serem traidoras da pátria, por terem, em dado momento, feito determinadas opções. Por causa disso, julgávamos que era importante, lançando mão de um material histórico, analisar esse conceito de traição. Hoje, creio que o tema volta a ser oportuno, na medida em que várias dessas mesmas pessoas estão reintegradas ao panorama social e político brasileiro, quer porque saíram das prisões, quer porque voltaram do exílio (O GLOBO, 1979, p. 37).

Figura 08: Jornal O Globo



Para a montagem de 1979, duas músicas foram acrescentadas porque autores e diretor acreditavam que o texto estava desgastado, uma vez que já havia sido divulgado no ano de 1973, e o disco *Chico canta* também havia sido lançado. Inclusive, esse aprendizado proporcionou que o Chico Buarque só lançasse o álbum da *Ópera do Malandro* um ano após a peça ser encenada.

Após meses de ensaio, a peça estreou em 8 de maio de 1980 no Teatro São Pedro, no Rio de Janeiro, e o fato de seu texto ter sido amplamente divulgado no meio artístico e cultural, e o momento ser outro (com uma possível indicativa de abertura política), a crítica recebeu o espetáculo com outros olhos, vendo a peça como uma obra datada, uma vez que havia uma relação entre o personagem Calabar e Lamarca, conforme a afirma Regina Zappa (2011).

Os seis anos em que *Calabar, o elogio da traição* ficou aguardando para poder ser encenado, além de ter sido considerado como um elemento de desgaste para o texto, pode ser visto como uma das razões da relação homossexual entre Bárbara e Ana de Amsterdam não ter sido alvo de críticas pelo público da época. Toda a confusão gerada em cima do nome de Calabar e de sua posição na história brasileira ofuscou, de certo modo, a presença de personagens mulheres tão fortes e tão transgressoras para a época. Uma prostituta que chega ao Brasil junto com os holandeses e uma viúva que, embora viva a buscar seu amado morto, não se priva de viver seus desejos, seja com homens ou com mulheres.

2.2 Ana de Amsterdam: a prostituta do dique e das docas

“Sou Ana do dique e das docas
Da compra, da venda, da troca das pernas
Dos braços, das bocas, do lixo, dos bichos, das fichas”

(BUARQUE, 1973)

Os versos que escolhi para iniciar este tópico, dedicado à Ana de Amsterdam, são os que iniciam a canção em que a personagem assume o eu-lírico, falando de si, de sua vivência, os percursos pelos quais seu corpo caminha e o ofício que realiza. Ao fazer uso da metáfora “Da compra, da venda, da troca de pernas”, o ofício da personagem é definido, esse trocar de pernas onde corpos se entrelaçam é marcado por uma atividade comercial de compra e venda, definindo que a personagem tem como profissão a prostituição. O local em que Ana se prostitui, no qual ganha a vida como profissional do sexo é explicitado no primeiro verso quando ela

afirma que é “Ana do dique e das docas”, a região do Porto de Recife, por onde chega, junto com os holandeses que invadiram a capitania de Pernambuco em 1630. Inclusive, seu nome e título da canção “Ana de Amsterdam” é uma referência explícita a sua naturalidade, a cidade de Amsterdam na Holanda.

A prostituição é o fio condutor da análise dessa personagem, uma vez que o objetivo geral dessa pesquisa é analisar as mulheres transgressoras de Chico Buarque e, no caso da mulher em questão, a transgressão feminina se dá de duas formas: através da relação homossexual com Bárbara e do ofício que exerce, sendo esta última o foco principal de análise dessa personagem.

Rebecca Solnitt (2016), ao discorrer sobre a história do caminhar e relacioná-la ao gênero, relata que o ato de caminhar, na Inglaterra de 1870, fazia parte do ritual de cortejar, ou seja, as mulheres caminhavam ao lado dos seus pretendentes, como um rito de receber a corte daquele homem que poderia vir a desposá-la:

Caminhar já era uma parte do ritual de corte havia muito tempo. Era gratuito. Dava aos enamorados um espaço semiparticular no qual cortejar, fosse um parque, numa *plaza*, num bulevar, ou num caminho pouco frequentado. (...) E na Grã-Bretanha a expressão equivalente a “sair para caminhar juntos”, *walking out together*, por vezes significava algo explicitamente sexual, mas em geral indicava que uma relação continuada fora estabelecida, semelhante à expressão norte-americana *going steady*, ou namorar firme (SOLNITT, 2016, p. 385).

Essa relação do corpo feminino com os locais públicos que ocupam é tão relevante que deixa marcas até à atualidade, tanto que a sociedade se vê capaz de julgar se uma mulher é puta ou não tomando como ponto de partida as ruas pelas quais ela anda “Para que uma mulher seja suspeita de prostituição basta que se vista de determinado modo (qual?), caminhe por certas ruas e more em determinados bairros” (PRADA, 2018, p. 56).

O corpo feminino é algo muito presente na obra buarqueana e a prostituição é um tema recorrente na poética de Chico Buarque, ora assumindo um caráter de crítica e denúncia social de uma condição imposta para a mulher, abordando a relação entre prostituição e miséria (visão similar aos dos grupos feministas mais radicais que enxergam essas mulheres como escravas), como é o caso da canção “Ana de Amsterdam”; ora como escolha da mulher que se coloca em situação de superioridade em relação ao homem, que é detentora do poder, sobretudo no que tange as questões sexuais, como é o caso de “Folhetim”, onde a prostituição é sugerida de maneira mais sutil, como no verso que abre a canção “Se acaso me quiseres / Sou dessas

mulheres / Que só dizem sim” na qual o eu-lírico assume um papel de prazer e de condição superior ao homem ao iludi-lo e fazê-lo crer que quem domina é ele, quando, na verdade, é a puta que é dona da situação, como consta no verso “E te farei vaidoso supor / que é o maior e que me possui”. Mas, ambas as prostitutas, independente de como se sentem sobre essa profissão, estão categorizadas, na sociedade, como aquelas cuja sexualidade é de caráter público.

A partir do momento que a sexualidade feminina passa a ser uma questão pública, surgem duas categorias de mulheres, as de casa, reclusas, preço que pagavam para serem respeitadas socialmente, e as da rua, cujos corpos eram, e ainda continuam sendo considerados públicos. Solnit (2016) afirma que o controle da sexualidade feminina é justificado como meio de garantir a paternidade em famílias que são patrilineares:

A teoria mais comum para explicar esse controle sobre as mulheres seria que nas culturas onde a descendência patrilinear é importante em questões de herança e identidade, controlar a sexualidade feminina tem sido a maneira de garantir a paternidade (SOLNIT, 2016, p.391).

Esse controle sobre corpos femininos e sua sexualidade também é muito presente em governos autoritários que assumem posturas tradicionalistas como foi o caso do governo militar brasileiro que, para manutenção de tradições com base na família, controlou as mulheres e a maneira como exercem sua sexualidade, utilizando, para tal, as agências de controle para cassar quem fazia resistência e se opunha ao controle autoritário (QUINALHA, 2018).

A personagem analisada, enquanto puta, é encaixada na categoria das mulheres do âmbito público, da rua e, na canção homônima e na canção “Bárbara”, a qual assume parte do eu-lírico que vive em busca de sua amante, sua vida sexual é retratada quando canta para a amada “Bárbara, / Bárbara / Nunca é tarde / Nunca é demais / Onde estou / Onde estás? / Meu amor / Vou te buscar”. Ana também é mencionada na canção “Não existe pecado ao sul do Equador”, na qual assume o eu-lírico de parte do refrão e é caracterizada pelo uso do adjetivo gentílico que designa sua nacionalidade, holandesa, Ana, aquela de Amsterdam:

Deixa a tristeza pra lá, vem comer, me jantar
Sarapatel, caruru, tucupi, tacacá
Vê se me esgota, me bota na mesa
Que a tua holandesa
Não pode esperar
(BUARQUE, 1973)

O título da canção, cuja parte do refrão eu trouxe acima, é de autoria de um viajante renascentista do século XVI que, assim como parte da Europa colonizadora, enxergava as colônias ao sul do Equador como os lugares em que a liberdade poderia ser exercida com mais afinco. O Sul, para além de uma localização geográfica de um povo invadido e colonizado, é metaforizado da cintura para baixo, ou seja, o sul diz respeito às partes íntimas, às genitálias, partes do corpo popularmente construídas como sexuais, objetos de desejo, desejo que o colonizador tinha de se libertar dos controles das igrejas católica e protestante, em terras colonizadas (CARVALHO, 1982).

Ana de Amsterdam era uma prostituta holandesa e o adjunto adnominal contido no seu nome assume não apenas uma espécie de sobrenome, mas também de indicativa de profissão, uma vez que a Holanda é uma referência quando se trata de regulamentação da prostituição. Na atualidade, há um embate quando se fala em regulamentação das putas. Pelo caminho que a profissão percorreu, desde parte integrante da estrutura social, a mal necessário e flagelo social gerador de problemas, a prostituição foi construída como um local que oprime as mulheres. O movimento de trabalhadoras sexuais defende a prostituição enquanto escolha, direito de vivência e autonomia de sua sexualidade. Elas trabalham para que esse local de marginalização das prostitutas seja desconstruído e que esse ofício, considerado o mais antigo do mundo, seja visto como uma opção de trabalho de forma digna, com direitos e deveres e não como uma forma de opressão e de objetificação dos corpos femininos (SILVA, 2018).

Inclusive o termo para se referir a essas mulheres é um empasse. Como o movimento de prostitutas não é único, é plural, há quem defenda o uso de trabalhadoras sexuais por entender que o trabalho sexual precisa ser reconhecido como trabalho e que as profissionais que o exercem devem ter seus direitos trabalhistas garantidos na legislação. Há também quem defenda essa visão no que tange o campo trabalhista, mas entende que a categoria deve se identificar como historicamente são chamadas, putas, e compreender que o feminismo pode entrar nesse espaço e propagar o putafeminismo (PRADA, 2018).

Esse entendimento sobre duas visões da prostituição, enquanto local de opressão e enquanto local de exercício de uma profissão, é importante porque Ana assume essas duas visões ao longo da peça. Na canção “Não existe pecado ao sul do Equador”, ela se mostra, enquanto prostituta, sem mágoas com essa condição, pedindo ao seu amante que deixe a tristeza de lado porque ela o espera para jantar, relatando as comidas (sarapatel, caruru, tucupi e tacacá), e também jantá-la, quando pede que ele a esgote, a bote na mesa porque ela, a holandesa dele,

está ansiosa, aguardando esse momento. Nessa canção, ser puta não aparenta ser um problema para Ana, contrário de como se coloca na canção homônima, como trabalharei mais à frente.

Ao chegar ao Brasil junto com os holandeses que invadiram a capitania de Pernambuco com a ajuda de Domingos Calabar, Ana adota a região do porto como um dos seus locais de trabalho, como bem define no verso que inicia a canção com seu nome “Sou Ana do dique e das docas”, na qual dique diz respeito a uma espécie de represa de água corrente e doca um tipo de porto ou marina onde os navios ficam ancorados para inspeção.

A relação da prostituição com o espaço geográfico da rua, devido à construção da puta como a mulher pública é tão consolidada que segue no imaginário de sociedades como a nossa até à atualidade e não foi diferente durante o período militar. O regime travava uma guerra contra aqueles que eram “diferentes” e considerava as prostitutas, assim como as travestis e os homossexuais, figuras que representavam a subversão, uma ameaça ao que o regime pregava e, portanto, tinham seus corpos expulsos de determinados locais:

Interditar certas práticas, expulsar do espaço público certos corpos, impedir o fluxo de afetos e desejos, modular discursos de estigmatização, foram ações bem combinadas do aparelho repressivo, sobretudo nos campos da censura, das informações e das polícias (QUINALHA, 2018, p. 33).

Após definir o porto como seu local de trabalho, Ana deixa claro o exercício do ofício de prostituição ao afirmar “Da compra, da venda, da troca das pernas Dos braços, das bocas, do lixo, dos bichos, das fichas”, na qual o caráter mercantil do trabalho sexual fica explícito na troca de pernas, pernas que se entrelaçam durante o sexo. O caráter de denúncia social da prostituição, uma das marcas de como esse tema é abordado por Chico Buarque, está presente quando a personagem afirma que é do lixo, dos bichos e das fichas, nesse ponto, as fichas remetem aos clientes que aguardam sua vez de serem atendidos, o que sugere, como diz Maria Helena Fontes (1999, p. 94), “a rapidez e a sucessão dos encontros”.

Há também uma relação interessante no verso com os substantivos bocas e lixo. Durante o início da década de 1980, o delegado Richetti, um grande defensor do regime e perseguidor daquelas pessoas que fugiam às normatizações de gênero e sexualidades impostas pela ditadura, fazia inúmeras blitz em São Paulo com a finalidade de varrer das ruas homossexuais, travestis e prostitutas. As violências as quais essas mulheres eram submetidas era tão grande que um grupo de feministas elaborou um manifesto para ser lido no II Congresso da Mulher de São

Paulo tamanha era a preocupação com as agressões físicas que as putas da cidade eram submetidas (FERNANDES, 2018). Uma das regiões onde Richetti mais fazia batidas era a Boca do Lixo, região não-oficial de São Paulo que diz respeito à área do Bairro da Luz, popularmente conhecido como um espaço de prostituição.

A personagem segue definindo, cada vez mais, seu trabalho e nos versos “Sou Ana, da cama / Da cana, fulana, bacana (sacana) / Sou Ana de Amsterdam”, ela ratifica que é na cama onde a troca de pernas acontece. Ao se identificar como fulana, bacana e sacana, para além da aliteração (figura de linguagem caracterizada pela repetição de consoantes ou sílabas para manter a harmonia) que compõe a rima do verso, está presente, novamente, o caráter de crítica social porque fulana significa “Pessoa sem importância, insignificante, fulaninho” (MICHAELIS, 2020, s/p)⁸.

O termo apresenta um significado pejorativo, coloquial, utilizado para se referir a alguém que não tem importância, exatamente da maneira como a nossa sociedade, em grande maioria, trata as prostitutas, uma mulher qualquer, uma fulana. Mas, logo em seguida, ela afirma que a fulana sacana não é qualquer uma ao proferir o verso “Sou Ana de Amsterdam”. Nesse ponto, a personagem não se coloca como qualquer uma, ela pode até ser uma fulana, mas é a fulana, a puta Ana, da cidade de Amsterdam.

Esse local, ainda marginalizado, em que a sociedade coloca as prostitutas é, historicamente, marcado por altos e baixos. Federici (2017) explica que, por exemplo, na Itália entre 1350 a 1450, a prostituição foi institucionalizada e gerida pelo Estado. As prostitutas eram livres, podiam abordar os clientes livremente nas ruas e não eram obrigadas mais a terem um código de conduta de vestimenta que as diferenciavam das “mulheres de respeito”, as esposas. Os bordéis, espaços privados onde a prostituição ocorria, possuíam o aval não apenas do estado, mas também da igreja, que considerava esses estabelecimentos como locais que auxiliavam a repressão às práticas hereges e, também, remédio contra a homossexualidade.

O mesmo ocorria no Brasil durante o período militar porque a ditadura, que segundo Renan Quinalha (2018) era uma ditadura hetero-militar, uma vez que tratava de normatizar os corpos e as práticas sexuais socialmente aceitas, considerava a população LGBTQ+, e aqueles que ousavam quebrar suas normas, como as prostitutas, por exemplo, como ameaça à moral e aos bons costumes:

⁸ Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/palavra/vzwM/fulano/>. Acesso em 27 ago 2020.

Era recorrente, em diversos documentos, sobretudo naqueles produzidos pela comunidade de informação, que a pornografia, o erotismo e as homossexualidades representavam uma ameaça à segurança nacional e à ordem política, reduzindo-as a uma estratégia perversa e despudorada do movimento comunista internacional (QUINALHA, 2018, p. 32)

Os caminhos percorridos pelas prostitutas não foram estáveis e vários foram os meios que levaram às mulheres à prostituição. Já Ana, ao relatar o caminho que percorre até chegar a Recife diz que “Eu cruzei um oceano / Na esperança de casar / Fiz mil bocas pra Solano / Fui beijada por Gaspar”. Ela cruzou um oceano de um continente a outro, saiu de Amsterdam na Holanda, chegando a Recife, no Brasil. A viagem que fez da Holanda para o Brasil foi na esperança de casar, mas, durante esse percurso, ela exerceu a prostituição ao fazer “mil bocas para Solano”, referência a Francisco Solano López, líder do exército paraguaio durante a Guerra do Paraguai.

Ao tomar a decisão de deixar a Holanda em direção à Capitania de Pernambuco, a personagem mostra um controle do seu corpo e, sobretudo, da sua sexualidade ao afirmar que veio em busca de um casamento, para mudar de vida. Federici (2017), ao discorrer sobre como as mulheres lidavam com seus corpos, durante o final do século XV, relata que as mulheres tinham um controle importante da sua sexualidade e, conseqüentemente, da natalidade. Um ponto interessante também trazido pela autora é o fato de que, após a grande crise demográfica, em decorrência das mortes causadas pela peste negra, o controle da natalidade exercido pelas mulheres passou a ser considerado crime reprodutivo, assim como a sodomia, o aborto e o infanticídio, uma vez que elas precisavam procriar para repovoar a sociedade, sobretudo a classe trabalhadora, tão devastada por conta da pandemia de Covid-19. É nesse momento também que a igreja passa a condenar, pela primeira vez, os homossexuais e o chamado sexo não procriador.

Esse local de consolidação de tradições, dentre elas a família, é reproduzido no período militar brasileiro. O regime era conservador e utilizou das tradições para fazer uma espécie de cruzada àqueles que ameaçavam à ordem moral e sexual vigente e que afrontavam os valores tradicionais da família (QUINALHA, 2028). E as prostitutas representavam um rompimento com essas normas da ditadura porque elas expressavam sua sexualidade de forma livre, usando o sexo como moeda de trabalho e não apenas como elemento de procriação.

Enquanto puta, Ana rompe com essa barreira do sexo procriador e segue se afirmando e mostrando um domínio sobre a sua sexualidade, tanto que nos versos “Sou Ana de cabo a

tenente / Sou Ana de toda patente”, deixa claro que, dentre seus clientes, ela tem militares de todas as patentes, o que reforça o trabalho que ela exerceu para os militares do exército paraguaio, explícito nos versos anteriores. Inclusive, a relação entre as trabalhadoras sexuais e os militares é algo bem marcante, seja pela relação de vida em torno do porto, onde figuravam marinheiros, tanto civis como militares, seja no seu trabalho durante a Guerra do Paraguai.

Em seguida, a personagem diz “das Índias / Sou Ana do Oriente, Ocidente, / acidente, gelada”, deixando claro que o exercício da sua profissão atravessou oceanos, indicando que, para onde ela vá, seguirá sendo prostituta, no Oriente ou no Ocidente e, nesse momento, há uma relação entre Índias e acidente, fazendo uma analogia entre as invasões europeias nas Américas que, em busca de um caminho para as Índias, chegou “acidentalmente” ao Brasil.

A prostituição foi, por muito tempo, considerada um mal necessário porque as mulheres ditas como decentes precisavam se guardar para o casamento e, portanto, não podiam praticar sexo antes do matrimônio, mas os homens precisavam das práticas sexuais e, se as mulheres “decentes” tinham por obrigação se guardarem para o casamento, com quais mulheres esses homens iriam saciar seus desejos? Com elas, as putas! Eram delas essa função, era esse o papel social que elas exerciam e essa é uma das grandes celeumas que as prostitutas precisam enfrentar e Ana, quando profere os versos “Sou Ana, obrigada / Até amanhã, sou Ana / Do cabo, do raso, do rabo, dos ratos / Sou Ana de Amsterdam”, deixa uma dubiedade na palavra obrigada, se é um agradecimento ou se ela é Ana, uma mulher que, para sobreviver, é obrigada a se prostituir.

Embora assuma um caráter de denúncia social da condição de prostituta e afirme um desejo de mudar de vida, nessa canção, a holandesa não deixa claro se é forçada a exercer essa profissão e, no verso, “até amanhã, sou Ana”, ela reforça a fugacidade que permeia sua profissão, ela será Ana durante aquela noite, para aquele cliente. E finaliza a estrofe com os versos “Do cabo, do raso, do rabo, dos ratos / Sou Ana de Amsterdam”, fazendo uma relação com a expressão popular “de cabo a rabo”, remetendo ao caráter pejorativo e submisso da prostituição que “desencadeia rimas e aliterações, dimensionando o significado de promiscuidade contido no texto” (FONTES, 1999, p. 95).

Amara Moira (2016), ao falar dos riscos que aquelas que exercem a profissão, seja por escolha ou por necessidade, sofrem, afirma que muito da marginalização que ainda permeia a prostituição é fruto de um moralismo radical. A ideia de que mulheres podem vender sexo e que o prazer pode ser negociado ainda é um tabu. As pessoas aceitam a ideia de trabalhadoras

serem exploradas por padrões capitalistas e de terem péssimas condições de trabalho em empregos formais, mas viver da venda do sexo é inaceitável para essa sociedade que se apega à moral e aos bons costumes, um dos pilares da ditadura militar brasileira. Essa negativa de determinados grupos sociais é o que colabora para a manutenção dessas trabalhadoras na marginalidade, o que acarreta na exploração e na violência que algumas dessas mulheres sofrem, como é o caso da personagem aqui analisada que relata as violências sofridas em sua profissão.

Ana continua ratificando sua condição de prostituta que viajou além-mar para chegar em outras terras com uma esperança de uma possível nova vida, com esperança de casar e deixar a prostituição, mas segue sendo prostituta, o que ela caracteriza como carta marcada e jogo de azar, configurando o caráter de denúncia social que a prostituição assume nessa canção, ao cantar os versos “Arrisquei muita braçada / Na esperança de outro mar / Hoje eu sou carta marcada / Hoje eu sou jogo de azar”.

A efemeridade das relações que ela institui com seus clientes é explicitada, novamente, quando a personagem afirma “Sou Ana de vinte minutos”, indicando o possível tempo de duração dos seus encontros de trabalho. Os versos que vêm em seguida são os que mais deixam claro o local de subalternização que a puta ocupa e como Ana utiliza a canção para fazer uma denúncia, ao afirmar que “Sou Ana da brasa dos bruxos na coxa / Que apaga charutos”, ou seja, os clientes que violentam seu corpo, reforçando uma lógica ainda muito presente na nossa sociedade de que os corpos das trabalhadoras sexuais são corpos abjetos, onde a violência e a agressão são permitidos. Nessa metáfora forte e dura, a personagem explica que seu corpo, mais especificamente, suas coxas, é feita de cinzeiro por seus clientes bruxos que apagam seus charutos nelas. Ela denuncia essa violência, ainda mais, nos versos “Sou Ana dos dentes rangendo / E dos olhos enxutos”, a expressão dentes rangendo remete a força que ela faz para suportar a dor que sente ao ter seu corpo queimado e violentado, mas, mesmo sentindo uma dor física, ela segura o choro, mantendo os olhos enxutos, mostrando as situações adversas que também estão presentes na vida das mulheres que se prostituem.

Essa situação de violência sofrida por parte das trabalhadoras sexuais, e que a personagem que aqui analiso traz em forma de denúncia na canção, é importante para abordar o que tange o debate acerca da regulamentação dessa profissão, a forma preconceituosa e moralista que a sociedade enxerga a prostituição é um ponto a ser analisado e é, também, fruto ainda de uma moralidade que foi severamente instituída e forçada durante o período militar que não só perseguia esses corpos, como os relegava à marginalidade.

Amara Moira (2018), travesti, doutora em Letras pela Unicamp e ex-trabalhadora sexual, em seu livro *E se eu fosse puta*, questiona porque, na visão da autora, a sociedade aceita mais facilmente uma mulher sair com vários homens “de graça”, mas se ela começar a cobrar, isso passa a ser uma questão. Dessa forma, o problema não é manter relações sexuais com vários parceiros e sim cobrar por isso, a questão é entender e aceitar que o ato sexual pode ser um ofício e que a sua prática pode ser um meio de sustento.

Esse ato de fazer sexo pago é retratado nos últimos versos da canção e também na estrofe “Até amanhã, sou Ana” e encerram com “Das marcas, das macas, das vacas, das pratas / Sou Ana de Amsterdam”. Ao afirmar que ela é Ana das marcas, a personagem remete à violência que sofre e que marca seu corpo, retratado nos versos anteriores. As macas fazem alusão aos momentos em que a violência é tão marcante que o socorro médico é preciso. As vacas referem-se à forma de xingamento popular destinado às mulheres e pratas, ao dinheiro, pagamento que as trabalhadoras sexuais recebem pelos serviços que prestam. E encerra afirmando, mais uma vez, que sim, ela é Ana, aquela de Amsterdam.

Ana de Amsterdam é eu-lírico também da canção “Bárbara”, composta por um diálogo entre ela e sua amante, mas a análise dessa canção se dará no tópico seguinte, quando irei analisar a viúva de Calabar e tomarei como fio condutor a relação homossexual que existe entre ambas. É no romance com Bárbara que a holandesa vive o amor que almejou ao sair de Amsterdam e vir para o Brasil, em busca de um outro tipo de vida e de um casamento, como afirma nos versos “Eu cruzei um oceano / Na esperança de casar”.

A personagem finaliza as estrofes sempre afirmando “Sou Ana de Amsterdam” e a utilização do verbo ser, apesar de em primeira pessoa, permite que a frase adquira um caráter coletivo, no qual Ana representa todas as trabalhadoras sexuais, tornando seu nome uma espécie de sinônimo para puta. Mas faço questão de reforçar que a personagem representa apenas uma realidade do que é ser prostituta, tanto que, na canção “Folhetim”, sinalizada no início dessa análise, o eu-lírico também é uma prostituta que lida com essa profissão de forma diferente.

Ao contrário de como se dá em “Ana de Amsterdam”, na qual a personagem faz uma crítica e uma denúncia social acerca da condição de prostituta, em “Folhetim”, a prostituição revela-se como escolha e as trocas sexuais-comerciais, frutos do ofício, são retratadas com o viés do prazer, como está presente no verso “Por uma coisa à toa / Uma noitada boa / Um cinema, um botequim”, em que a relação sexual com o cliente proporciona prazer à trabalhadora. O pagamento também não é o principal enfoque do trabalho, como é possível

observar nos versos “Mas se tiveres renda / Aceito uma prenda / Qualquer coisa assim”, mostrando que o recebimento monetário fica em segundo plano, podendo o cliente pagar com uma espécie de troca de favores (FONTES, 1999).

Como é possível analisar em “Folhetim”, não são todas as trabalhadoras sexuais que exercem essa profissão de forma obrigatória e como único caminho para a sobrevivência. Existem mulheres que foram para a prostituição, e que permanecem nela, como escolha. Escutar essas mulheres, conhecer e entender os seus pontos de vista sobre o exercício da prostituição se faz necessário, sobretudo para aquelas pessoas que querem ser aliadas à causa. É preciso compreender também que a forma como a prostituição foi desenhada se deu a partir da visão e das mãos masculinas e continuar construindo as putas sob a ótica dos homens é corroborar com o local de marginalização que esses corpos ainda ocupam nessa sociedade.

Entender que a prostituta não representa uma ameaça à família é crucial para o trabalho de desconstrução da forma ainda bastante preconceituosa como a sociedade enxerga essas profissionais e que foi muito enraizada em nós pelo regime militar. E o feminismo precisa voltar os olhos para a causa das trabalhadoras sexuais, ouvi-las, entendê-las, deixando de lado a visão de salvamento que, muitas vezes, deslegitima suas pautas. Como diz Amara Moira, que o “não é não” das feministas cheguem às trabalhadoras sexuais e que as várias Anas de Amsterdam possam ser respeitadas pelo seu ofício e não sejam obrigadas a terem seus corpos violados e violentados, utilizados como cinzeiros por seus clientes. Nas falas de Monique Prada (2018, p. 38), “O feminismo chegou ao puteiro sim e não foi graças às feministas conservadoras”.

2.3 Bárbara: leito de prazer e lesbiandade

“Bárbara, Bárbara
Nunca é tarde, nunca é demais
Onde estou, onde estás”
(BUARQUE, 1973).

Neste tópico do capítulo, discorrerei sobre Bárbara, personagem retratada não apenas na canção homônima, como em diversas outras do álbum, algumas assumindo o eu-lírico, como em “Tira as mãos de mim” e “Tatuagem”, outras como objeto de desejo, como é o caso da

canção que leva seu nome “Bárbara” e em “Cala a boca, Bárbara”. Em “Tatuagem”, o enredo é a cena de amor entre ela e seu companheiro Calabar, em que o desejo de ficar marcada na vida dele é tão intenso e eterno, como uma tatuagem:

Quero ficar no teu corpo feito tatuagem
 Que é pra te dar coragem
 Pra seguir viagem
 Quando a noite vem
 E também pra me perpetuar em tua escrava
 Que você pega, esfrega, nega
 Mas não lava
 (BUARQUE, 1973)

A peça inicia com Calabar morto e quem conduz a trama é sua esposa que, numa tentativa de entender seu companheiro, mergulha profundamente na traição. A partir de então, Bárbara passa a se relacionar afetiva e sexualmente com várias pessoas, na esperança de encontrar seu companheiro morto em outros braços, inclusive com Sebastião Souto, o homem que entregou Calabar aos portugueses, e com Ana de Amsterdam, trabalhada no tópico anterior. É essa relação principal que irei analisar, a relação homossexual entre Bárbara e Ana de Amsterdam, uma viúva e uma prostituta, ambas já se relacionaram afetiva e sexualmente com homens, mas isso não as impede de viver um caso de amor. E a lesbiandade será o fio condutor da análise dessa personagem.

Antes de falar sobre lesbiandade, julgo relevante discorrer sobre três conceitos importantes, o primeiro deles é a heterossexualidade que, embora bastante conhecido, faz-se imprescindível para o entendimento de outros dois, a cisgeneridade e a heteronormatividade. Para trabalhar esses conceitos, vou usar como referencial Raíssa Eris Grimm Cabral, transfeminista lésbica que, em sua tese de Doutorado intitulada *Abrindo os códigos do tesão: encantamentos de resistência entre o transfeminismo pós-pornográfico* (2015), traz um capítulo de glossário com termos necessários para o entendimento de quem decide trabalhar esses temas.

Sobre heterossexualidade, a autora afirma ser um “regime político que erotiza e romantiza modos de relação pautados na diferenciação entre ‘homens’ e ‘mulheres’, estabelecendo na diferença entre tais polos uma ideia de complementariedade ‘natural’” CABRAL (2015, p.15), ou seja, a heterossexualidade valida as relações afetivas e sexuais

apenas entre homens e mulheres, sendo, essas duas categorias, cisgêneras. Acerca da cisgeneridade, Cabral define como:

categoria identitária, que se refere a pessoas cuja referencial do ‘próprio’ sexo coincide com aquele assignado pelos discursos médico e jurídico ao nascer. Distingue binariamente homens ou mulheres, sem abrir margem para outras identificações (CABRAL, 2015, p. 15).

E, sobre heteronormatividade, Cabral (2015, p. 15) conceitua como “rede difusa e heterogênea de discursos, práticas e tecnologias que patologizam e punem todos relacionamentos sexo-afetivos que funcionam fora da diferenciação entre ‘homens’ e ‘mulheres’”.

Monique Wittig, em seu texto “Não se nasce mulher” (2019) afirma que a categoria mulher diz respeito a um conceito político, oposto ao de homem, e ambas as categorias, além de políticas, são também econômicas e, portanto, não são eternas. Wittig afirma ainda que as mulheres são construídas e programadas para terem filhos, atividade que, segundo a autora, depois da guerra, é a que representa mais risco de morte. Essa construção da mulher para a maternidade é uma das bases da heteronormatividade que não legitima relações que estejam fora do escopo homens e mulheres cisgêneros, a única validada para a procriação e perpetuação da espécie.

É esse rompimento com a heterossexualidade compulsória, que permite com que Bárbara passe a se relacionar com outra mulher, que a torna transgressora. Apesar de não ter se aprofundado muito nesse tema em sua produção poética, Chico Buarque abordou a lesbiandade de forma explícita, além de Bárbara, também na canção “Mar e Lua” (1980), na qual a relação de amor vivida entre duas mulheres fica clara através da utilização da flexão de número do substantivo saia para afirmar que, para que o amor sereno pudesse ser realizado, as saias precisaram ser levantadas “Amaram o amor serenado/ Das noturnas praias/ Levantavam as saias/ E se enluaravam de felicidade”. No final da primeira estrofe da canção, a lesbiandade volta a ser explicitada através dos adjetivos tonta, grávida, nua e ávida para se referir a duas mulheres distintas, presentes nos versos “Que uma andava tonta/ Grávida de lua/ E outra andava nua/ Ávida de mar”.

Um ponto interessante de ser analisado sobre essa presença tímida da temática da lesbiandade na poética buarqueana pode se dar diante do contexto histórico da época. A ditadura militar era muito perseguidora das pessoas que fugiam às normas de sexualidade e um exemplo de alguém que sofreu perseguição por conta da temática trabalhada em seus livros foi a autora

Cassandra Rios. Cassandra foi perseguida e teve seus romances queimados e proibidos de serem circulados por alegação de que sua obra literária corrompia os jovens ao abordar erotismo e lesbiandade (FERNANDES, 2018). Dessa forma, trabalhar personagens lésbicas era um desafio em um contexto de censura presente na ditadura.

Bárbara, antes de romper com a heterossexualidade compulsória, se relacionava com homens e a sua relação com Calabar é retratada em “Cala a boca, Bárbara” (1973), na qual a personagem descreve o que seu companheiro significa para ela, utilizando de metáforas sensuais e fazendo uma analogia do seu corpo com a geografia “Ele sabe dos caminhos dessa minha terra/ No meu corpo se escondeu, minhas matas percorreu/ Os meus rios, os meus braços/ Ele é o meu guerreiro nos colchões de terra”. As matas percorridas dizem respeito ao corpo de Bárbara, as matas tratam de uma alusão ao ventre e seus pelos pubianos e os rios são seus braços. Como essa canção foi escrita para a peça e ela foi censurada pela ditadura por tentar fazer uma espécie de revisão histórica do personagem construído como traidor, proferir o nome Calabar havia sido proibido, dessa forma, o Chico Buarque trouxe-o no refrão que, cantado de forma forte e condensada, deixa transparecer CALABAR: CALA a boca, BÁRbara!

Dentre as relações que possui, está a de Bárbara com Sebastião Souto, o delator de seu companheiro, que é retratada na canção “Tira as mãos de mim” (1973), em que Bárbara responde ao assédio de Souto, comparando-o com seu companheiro, mas uma comparação que tende a exaltar Calabar e a diminuir Sebastião, presente nos versos que abrem a canção “Ele era mil/ Tu és nenhum” e no decorrer dela, como nos versos “Éramos nós/ Estreitos nós/ Enquanto tu/ És laço frouxo”. Nessa canção, há a presença da paranomásia, um recurso estético que concerne em utilizar palavras homófonas, mas com significados diferentes, como fica explícito no verso anterior o qual o primeiro ‘nós’ diz respeito ao pronome referente à primeira pessoa do plural e o segundo trata-se do plural do substantivo nó em oposição ao laço frouxo do verso seguinte. Além da paranomásia, outro recurso utilizado são as antíteses, usadas como forma de contrapor os dois amantes, enquanto com Calabar Bárbara possui uma relação estreita e forte, com Souto a situação é oposta, é distante e fraca, como um laço que facilmente pode ser desfeito (FONTES, 1999).

Esse posicionamento de Bárbara em repelir Souto com tanto afinco e desprezo é um dos elementos que também configuram sua transgressão feminina. Ela não só renega a presença do homem que matou seu marido e que a deseja para si, ela prefere viver um romance com uma mulher. Ao rejeitar Sebastião e se envolver com Ana, Bárbara põe em cheque a categoria mulher que, segundo Wittig (1980), é construída como o outro da categoria homem, a diferença,

o que a coloca em situação de opressão, uma vez que a sociedade heterossexual tende a oprimir quem está numa posição taxada como diferente.

A opressão a pautas consideradas menores também esteve presente durante o regime militar. A chamada esquerda ortodoxa considerava a luta de grupos identitários como uma luta menor porque acreditava que todas e todos deveriam se unir contra o inimigo maior: o regime:

O enfrentamento com outra forma autoritária de se fazer política, a da esquerda ortodoxa, que não compreendia que a urgente necessidade de se pensar a sexualidade, o racismo, o machismo e o patriarcado, conjuntamente com as demais causas sociais, era um instrumento fundamental, para a mudança da estrutura social e o fim da opressão existente (FERNANDES, 2018, p. 126).

Ser “mulher” é algo que só faz sentido em sistemas de pensamento e econômico que sejam heterossexuais com a finalidade de reprodução. Ao nascer com vagina, a criança é definida como pertencente ao gênero feminino (menina/mulher) e é criada dentro de um sistema de poder que rege as formas de pensar e agir, de maneira universal, transformando o feminino e o masculino de uma relação hierárquica de poder a algo natural que reflete o que é “verdadeiro”, a chamada heterossexualidade compulsória, como afirma Navarro-Swain (2004). Nesse ponto, Navarro-Swain e Wittig convergem ao acreditar que, dentro desse sistema político e econômico, é preciso que a mulher seja heterossexual para poder reproduzir, por isso que ser “mulher” e ser lésbica é incoerente.

Não à toa, a ditadura perseguia as pessoas LGBTQ+ porque elas iam “contra a família”. Quando uma mulher decide se relacionar com outra mulher, ela não está cumprindo seu papel de perpetuar a espécie, rompendo com o casamento heterossexual. Esse posicionamento é bem perceptível em falas como a do deputado Cid Furtado que, ao votar contra o divórcio no período ditatorial brasileiro, afirmou “Desenvolvimento e segurança nacional não se estruturam apenas com tratores, laboratório ou canhões. Por detrás de tudo isso está a família, una, solidária, compacta, santuário onde pai, mãe e filhos plasmam o caráter da nacionalidade” (FURTADO, 1975, s/p *apud* QUINALHA, 2018, p. 30).

Ao decidir viver uma relação afetiva e sexual com Ana de Amsterdam, ao decidir ter uma relação lésbica, Bárbara abre a porta para a análise dessa relação sob o viés da lesbiandade, explícita na canção que tem como título o nome da personagem, formada por estrofes nas quais o eu-lírico é alternado entre ela e Ana de Amsterdam. É interessante pontuar que, nessa canção, quando Ana assume o eu-lírico, isso não ocorre de maneira explícita. Seu nome não é mencionado em momento algum, apenas o de Bárbara que, além de eu-lírico também é

destinatária, como é possível perceber nos primeiros versos, através do vocativo “Bárbara, Bárbara/ Nunca é tarde, nunca é demais/ Onde estou? Onde estás?/ Meu amor, vou te buscar”.

Apesar de o nome de Ana não ser citado em nenhum momento da canção, o entendimento dela como a amante que clama por Bárbara pode ser observado/percebido na encenação da peça, quando as estrofes são proferidas por ambas as personagens. A primeira estrofe inicia com o clamado de Ana, à procura de sua amada, e a segunda é a resposta de Bárbara, afirmando que, ao fim da noite, se entregara à holandesa:

ANA

Bárbara, Bárbara,

Nunca é tarde. Nunca é demais.

Onde estou? Onde estás?

Meu amor, vou te buscar.

BÁRBARA

O meu destino é caminhar assim

Desesperada e nua

Sabendo que no fim da noite

Serei tua.

(BUARQUE, 1973 apud BOLLE, 1980, p. 52).

Um ponto importante de se trazer é que, na peça, ao assumir o eu-lírico nessa canção com Ana, Bárbara segue em busca de seu amado e, ao responder à holandesa, ela está, na verdade, respondendo ao seu marido morto que, nesse momento, assume o rosto de Ana. Ambas ficam abraçadas, tão unidas como se fossem um único corpo, de joelhos e em volta do sangue de Calabar, uma metáfora para representar que foi através da morte de Calabar que Ana e Bárbara puderam ficar juntas (BOLLE, 1980).

Nesse momento, ao se relacionar com Ana, Bárbara expõe que não há nada de natural acerca da construção da categoria mulher, ao contrário, ela é uma construção política e ideológica, como bem afirma Wittig (2019) ao definir a lésbica como uma não-mulher, também como um não-homem, alguém que é criada, que é produto da sociedade e não um produto natural.

Sobre esse local da lésbica como uma não mulher, julgo interessante relacionar com o contexto da ditadura e das dificuldades que as lésbicas passaram dentro do movimento feminista e também dentro do próprio movimento LGBTQ+. Durante o II Congresso da Mulher Paulista,

realizado em 1980 na PUC-SP, as lésbicas não foram bem aceitas porque traziam para o debate a pauta da sexualidade e do prazer da mulher e as feministas, ligadas à esquerda autoritária, acreditavam que a pauta mais importante dizia respeito à opressão de classe e que a temática trazida pelas lésbicas seriam uma forma de dividir e enfraquecer o movimento (FERNANDES, 2018).

Essa quebra com a categoria mulher, através da relação amorosa entre as duas mulheres, é exposta ao longo de toda a música e um ponto importante é como Ana se coloca nela. Na canção que leva seu nome, Ana aborda a prostituição e a faz em forma de denúncia da sua condição e das violências que sofreu, mas em Bárbara, ao assumir parte do eu-lírico da canção, durante o diálogo entre as duas amantes, Ana se coloca enquanto lésbica, com um desejo de proteger Bárbara, ao pedir “Deixa eu te proteger do mal/ Dos medos da chuva/ Acumulando prazeres/ No teu leito de viúva”. O desejo e a satisfação que Bárbara provoca e proporciona a Ana fica claro quando a holandesa afirma que é no leito da viúva de Calabar em que ela acumulará prazer, que pode ser tanto um prazer afetivo de estar ao lado de sua amada, como um prazer sexual, o gozo.

A relação homossexual entre duas mulheres fica clara também quando o eu-lírico que clama por Bárbara é uma mulher que insiste para que sua amada não resista e ceda aos desejos, aos beijos, como é possível ver no verso “Vamos ceder enfim à tentação/ Das nossas bocas cruas/ E mergulhar no poço escuro de nós duas”. A tentação diz respeito à posição que Ana assume em relação a Bárbara, que, até então, não havia se relacionado com mulher. A morte de Calabar abriu os caminhos para que Bárbara pudesse experimentar relações diversas, dentre elas, uma relação lésbica. O verso “mergulhar no poço escuro de nós duas” é uma alusão a como a sociedade enxerga a relação afetiva e sexual entre duas mulheres, algo ainda escuro, sombrio, que rompe com a “normalidade” e que, portanto, deve ficar escondida porque, como afirma Wittig (2019), as mulheres são construídas e programadas para terem filhos. Essa construção da mulher para a maternidade é uma das bases da heteronormatividade que não legitima relações que estejam fora do escopo homens e mulheres cisgêneros, a única validada para a procriação e perpetuação da espécie.

A lesbiandade também é explicitada quando Bárbara responde a Ana indicando as dificuldades que terão que enfrentar ao fazer uso do verbo agonizar para explicar como viverão a partir do momento que optarem pela paixão vadia, remetendo ao local em que a sociedade coloca as relações entre mulheres, o local da marginalidade (da “vadiagem”). Nesse ponto, sobre a vadiagem, julgo importante fazer uma relação com a ditadura, uma vez que o regime fez uso da Lei da Vadiagem para prender pessoas LGBTQ+. Esse local de marginalidade ao qual

eram destinadas as pessoas que rompiam com as padronizações e imposições dos militares ainda permanece muito arraigada na construção da nossa sociedade.

Ao mesmo tempo em que aborda o local à margem da sua relação com Ana, Bárbara afirma que esse romance vadio é também maravilhoso ao ponto de fazê-la transbordar, como uma hemorragia, remetendo ao sangue, à menstruação, numa alusão aos corpos com útero, construídos na nossa sociedade cisheteronormativa como femininos, como são Bárbara e Ana “Vamos viver agonizando uma paixão vadia/ Maravilhosa e transbordante, feito uma hemorragia”.

A relação de amor entre ambas é retratada também na peça, quando Bárbara conta para Ana sobre as investidas de Souto e sobre como se sente em relação a ele e a Calabar. Enquanto Bárbara faz um longo diálogo, diferenciando as formas de trair de seu marido e do seu algoz, Ana se mostra monossilábica, rompendo esse diálogo simples ao proferir para a sua amada a seguinte frase “Você está linda... Louca e linda. Eu te amo, Bárbara. (gritando) Eu te amo...” (BUARQUE, 1973 *apud* BOLLE, 1980, p. 64).

A temática da lesbiandade na obra buarqueana, embora pouco presente, se dá numa espécie de algo proibido, muito fruto da época em que foi escrita. A exemplo de autoras como Cassandra Rios, que mencionei anteriormente, cujas obras foram censuradas e queimadas para que não pudessem ser lidas pela juventude por conta de sua temática homossexual e erótica, “Músicas, filmes e peças de teatro foram vetadas e impedidas de circular por violarem, em suas letras, a moral e os bons costumes, sobretudo quando faziam ‘apologia ao homossexualismo’” (QUINALHA, 2018, p. 30). Foi assim em “Mar e Lua” (1980), canção que traz o seguinte verso “Amavam o amor proibido”, indicando que a relação entre duas mulheres não era aceita. O mesmo acontece na canção “Bárbara” (1973), em que a metáfora presente no verso “E mergulhar no poço escuro de nós duas” também pode significar um mergulho na vulva, genitália considerada feminina em culturas cisheteronormativas, mas pode significar também a relação entre mulheres como algo escuro, proibido e que, mesmo nos dias atuais, ainda é muito presente.

A violência é outro traço bastante marcante na vida de mulheres que decidem romper com a heterossexualidade compulsória e se assumem lésbicas. Lesbofobia é o nome destinado à violência que essas mulheres sofrem. Além da dupla violência, que abarca a opressão de gênero e o preconceito em decorrência da orientação sexual, as lésbicas também sofrem violência física. Os chamados “estupros corretivos” são práticas utilizadas como forma de castigo “natural” destinado às mulheres que negam as relações heterossexuais.

Outra forma de violência contra lésbicas é aquela que tenta definir uma única maneira de assumir sua lesbiandade. Ao padronizar o que viria a ser a única sexualidade lesbiana, numa espécie de receita, com modelos de agir, vestir, se comportar, exclui-se as outras mulheres que não se encaixam nesse modelo, mas que também se relacionam afetiva e/ou sexualmente com mulheres, sejam mulheres com vagina ou pênis, o que configura uma violência a esses diversos e múltiplos corpos que estão englobados dentro de uma única letra, o L da sigla LGBTQ+.

Em outros termos, trabalhar o que é uma lésbica, assim como o que é uma prostituta é trabalhar, invariavelmente, a categoria mulher que se constrói tendo como a única e “verdadeira” aquela que é “por natureza” (e aqui utilizo essa expressão para definir o que é construído, educado e ensinado como natural, mas que, na verdade, é naturalizado) heterossexual. É importante compreender que, assim como não existe “a mulher”, não existe “a prostituta” e nem “a lésbica”, existe sim uma variedade de corpos que se unem a uma identidade, a uma letra numa sigla, a um coletivo de trabalhadoras, por questões políticas, por luta de direitos e porque, como bem disse Navarro-Swain (2004, p. 95), “é a disseminação da identidade que pode mudar a ordem do mundo, a ordem do Pai, a ordem do falo”.

Dessa forma, Ana e Bárbara se firmam como mulheres transgressoras a partir do momento que decidem romper, respectivamente, com o âmbito privado, da esposa e do lar, e com a heterossexualidade compulsória e com a ordem do falo. São as lésbicas Ana e Bárbara que rompem com os locais e as determinações impostas pela sociedade para as mulheres, inaugurando uma temática no lirismo buarqueano, a da mulher socialmente marginalizada. Duas mulheres, cada uma com sua forma de transgredir, existindo e resistindo na poética de um compositor que as criou em pleno período de repressão, fruto de um Estado que autorizava e validava a violência e a perseguição contra homossexuais.

3 DE TUDO O QUE É NEGO TORTO: GENI

“Joga pedra na Geni,
joga bosta na Geni,
ela é feita pra apanhar,
ela é boa de cuspir,
ela dá pra qualquer um,
maldita Geni”
(BUARQUE, 1978)

Os versos “Joga pedra na Geni / Joga bosta na Geni / Ela é feita para apanhar/ Ela é boa de cuspir/ Ela dá para qualquer um/ Maldita Geni”, que compõem o refrão da famosa música “Geni e o zepelim”, do compositor carioca Chico Buarque, fazem parte não apenas do cancionário brasileiro, mas viraram uma espécie de adágio popular para penalizar pessoas que cometem delitos, transgridem regras ou possuem identidades de gênero não normativas.

A personagem analisada pertence a duas obras distintas que se complementam: o texto dramático *Ópera do Malandro*, cuja peça foi escrita por Chico Buarque e Ruy Guerra e montado para o teatro por Luiz Antônio Corrêa, e o disco homônimo, composto pelas canções escritas, pelo cantor e compositor carioca, para as personagens da peça. Geni não é apenas uma personagem travesti, é uma personagem travesti, encenada como tal, e tratada na canção pelo gênero feminino em plena Ditadura Militar, período que considerava a homossexualidade e as diversas identidades de gênero como “perversões sexuais que estariam, assim, meramente a serviço da política e da ‘guerra adversa’ para minar as instituições” (QUINALHA, 2018, p. 32).

Portanto, entender o período da História em que Geni foi criada é de suma relevância para a construção dela enquanto travesti e o porquê do tratamento no gênero feminino na canção. Vale ressaltar que mesmo publicações LGBTQ+ de grande visibilidade, como *o Lampião da Esquina*, por exemplo, tratavam as travestis pelo gênero gramatical masculino, o que endossa, ainda mais, a sensibilidade do autor em tratar a personagem pelo gênero feminino.

Figura 09: Lampião da Esquina, nº 22, de março de 1980



Fonte: <http://www.grupodignidade.org.br/projetos/lampiao-da-esquina/>

Compreender a peça é crucial para entender Geni enquanto travesti, tendo em vista que, embora na canção possa haver dúvidas sobre sua identidade inconforme, na montagem teatral ela é travesti, encenada como tal. Dessa forma, o primeiro tópico a ser trabalhado nesse capítulo é a familiarização com a *Ópera do Malandro*.

Em seguida, analisarei a Geni e a construção de sua identidade enquanto travesti. Para tal, utilizarei como base teórica a economista e transfeminista Viviane Vergueiro (2015) que afirma que a sociedade impõe às travestis o lugar da abjeção, da marginalidade e da subalternidade, lugar este em que se encontra Geni ao serem lançadas sobre ela todas as pedras e bostas. Outra teórica que nos servirá de base é Jaqueline de Jesus (2012) que afirma que o termo travesti é mais antigo e, conseqüentemente, mais utilizado que transexual, carregando ainda muito de um valor semântico negativo e pejorativo, o que estigmatiza essa população, e as expulsa do mercado de trabalho formal. Também utilizarei o artigo “Manifestações textuais (insubmissas) travesti” (2020), de autoria de Sara Wagner York, Megg Rayara Oliveira e Bruna Benevides que afirmam que os corpos travestis foram os primeiros corpos ciborgues do Brasil.

3.1 A Ópera do Malandro

Escrita em 1978, a *Ópera do Malandro* é uma releitura tupiniquim da *Ópera do Mendigo* de John Gray e da *Ópera dos três vinténs* de Bertolt Brecht, trazendo para o palco do teatro e para as letras das canções, num processo mimético, o cotidiano de personagens cariocas da vida real. A peça de Chico Buarque e Ruy Guerra é ambientada na Lapa durante a década de 1940, trazendo para o bairro carioca, que é caracterizado pela boemia, bebida, prostituição, etc o contexto dos cortiços londrinos presente na obra de Brecht.

As personagens representam sujeitos marginalizados e subalternizados da sociedade, como Duran, o cafetão; Vitória, a cafetina e companheira de Duran; Terezinha, filha de Vitória e Duran, que se casa com Max, um contrabandista; Chaves, chefe de polícia que negociava com os contrabandistas; Lúcia, filha de Chaves, que é cleptomaníaca e amante de Max; e Geni, uma travesti e prostituta. A história gira em torno do cafetão Duran e do contrabandista Max Overseas e o embate se dá quando Terezinha se envolve e se casa com Max.

Duran e Vitória são administradores de uma rede de bordéis. Sua filha Terezinha, ao voltar do exterior, se envolve com Max, a típica representação do malandro carioca, e se juntam para criar um empreendimento novo, mais moderno e atual que os negócios de seus pais. As relações de poder permeiam toda a obra, embora sejam personificadas na figura do chefe de polícia Chaves, que negocia diretamente com Max, que atribui a Chaves o carinhoso apelido de tigrão (HOMEM, 2009).

A produção do Chico Buarque, seja para textos teatrais, como para letras de canções, é marcada por temáticas, dentre elas, as que abordam personagens subalternizados, o que fez com que o compositor/escritor fosse considerado o “poeta do social”, e a *Ópera do Malandro* é mais um exemplo de obra buarqueana que segue essa temática. As personagens são divididas em três grandes espectros sociais: prostitutas (aliás, essa representação social é presente também na peça *Calabar: o elogio da traição* (1973), como vocês devem ter visto no capítulo anterior), contrabandistas e administradores (cafetões, chefes dos contrabandistas e policiais corruptos). A crítica social também possui presença marcante nessa obra, a passeata que as prostitutas fazem na peça por melhores condições trabalhistas e salários dignos, em comemoração ao 1º de maio (data bastante comemorada durante os governos Vargas), é um exemplo de como o autor traz as situações sociais do cotidiano para a arte.

Esse contexto de movimento pelas condições de trabalho das prostitutas estava em surgimento no final da década de 1970 e início de 1980. Vale ressaltar que nos dias 08 e 09 de março do ano de 1980, como já citei anteriormente, ocorreu, na PUC-SP, o II Congresso da

Mulher Paulista e, nesse encontro, feministas redigiram um documento de apoio às prostitutas, apontando, dentre outras pautas, a preocupação com a violência que essas mulheres eram submetidas na cidade de São Paulo, mas não chegou a ser lido porque as feministas conservadoras acreditavam que pautas de minorias fragilizavam o movimento (FERNANDES, 2018).

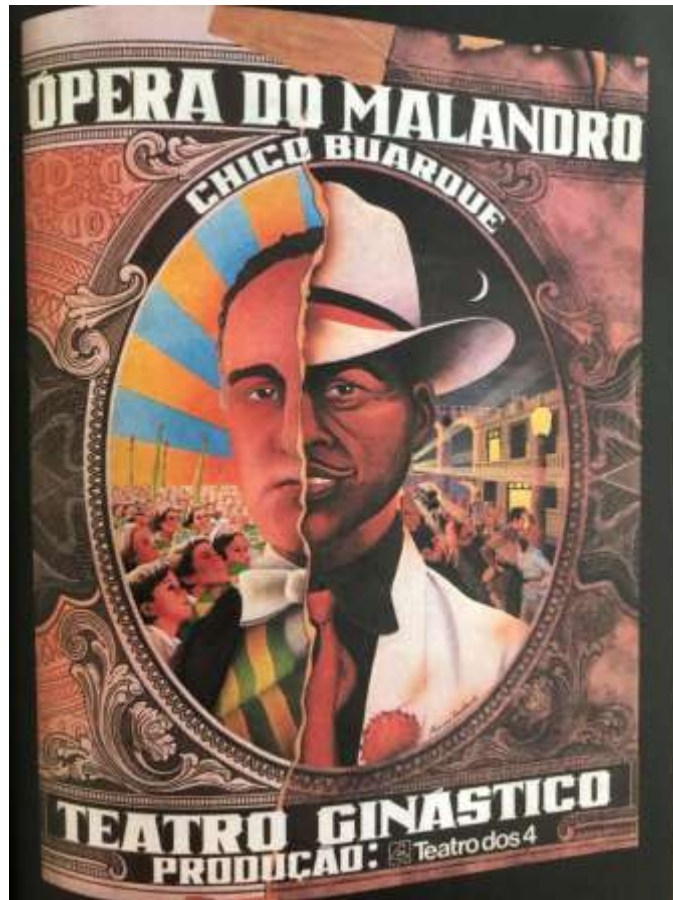
Assim como boa parte de sua obra, principalmente a escrita durante a década de 1970, a *Ópera do Malandro* não foge à crítica social, tão presente nos textos buarqueanos. Na peça, o capitalismo é apresentado com o véu da sedução, mas deixa explícito o quanto suas mazelas estão encrustadas no sistema e o chefe de polícia Chaves representa bem essa relação. Assim como Max, ele é contraventor, mas a sociedade não o enxerga dessa forma porque ele é membro de uma força de repressão do Estado. Ao transformar o negócio de contrabando em uma empresa de exportação, o crime passa ser legalizado e o agente de transformação se dá através da figura feminina, Terezinha, que decide dar um rumo “adequado” aos negócios do marido. Essa simbologia do casamento de Max com Terezinha e a mudança que a empresa sofre é a metáfora do casamento burguês que o Chico Buarque traz não só na peça, como na canção “O casamento dos pequenos burgueses”, como podemos ver nos versos “Ele é o empregado discreto/ Ela engoma o seu colarinho/ Vão viver sob o mesmo teto/ Até explodir o ninho/ Até explodir o ninho” (MENEZES, 1980, p. 81).

Luiz Antonio Martinez Corrêa, diretor da montagem carioca de 1978, em entrevista dada à Revista de Domingo, no mesmo ano, diz o seguinte:

Localizamos a peça no fim do Estado Novo, porque sentimos muita afinidade entre aquele processo e o período que estamos vivendo. Na *Ópera do Malandro* se discute a decadência de um sistema econômico, social e político e as alternativas criadas por ele, com roupagem nova, para se manter no poder. A base, a estrutura desse sistema é a mesma, só que mais moderna, mais sofisticada. Assistimos ao fim do capitalismo liberal e à entrada no país do capital internacional, através das multinacionais (ZAPPA, 2011, p. 322).

A imagem utilizada para divulgação da peça é bastante simbólica. A figura central, numa espécie de camafeu, é composta por Getúlio Vargas, em volta de uma série de nacionalistas (representados por crianças e adultos com a bandeira do Brasil) e a outra metade é um malandro, com as vestimentas típicas, durante uma noite no bairro da Lapa (representado pelos arcos). A ideia era questionar as “malandragens” presentes durante o período do Estado Novo, bem como fazer uma crítica ao processo de abertura do capital nacional, simbolizado pela nota de dólar no fundo da moldura na capa.

Figura 10: Capa Ópera do Malandro

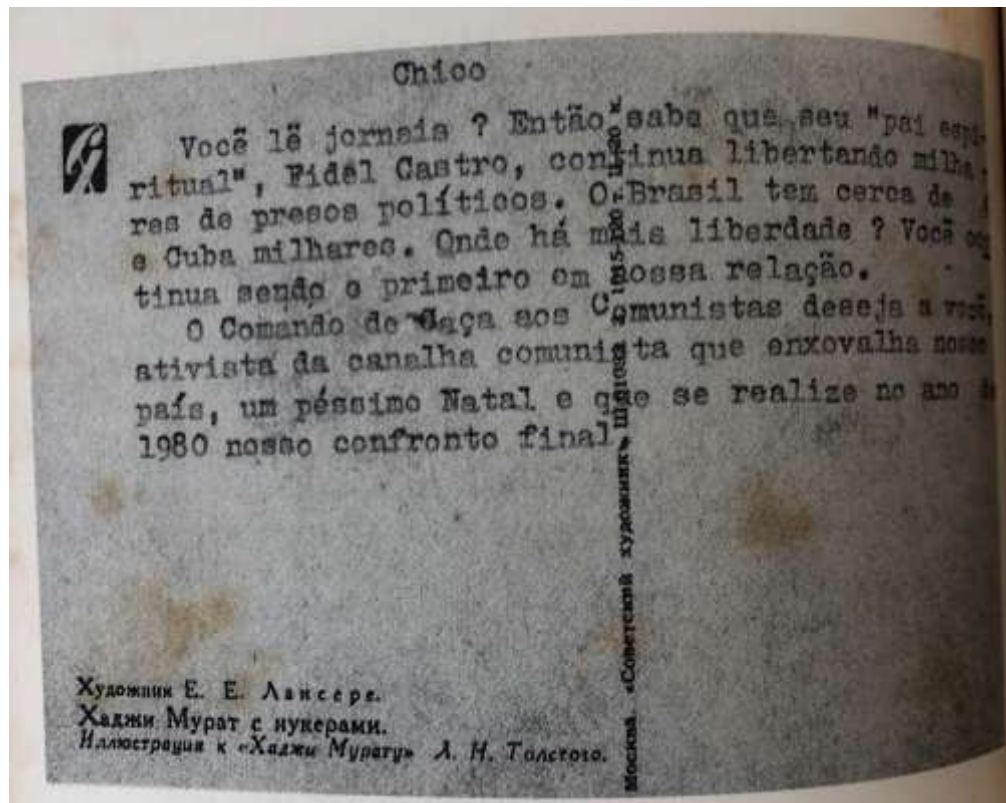


Fonte: ZAPPA, 2011, p.323

Ambientar o texto da *Ópera do Malandro* nos anos 1940 foi uma das formas que o autor encontrou para fugir da censura, mas as críticas presentes na obra eram ainda muito pertinentes com o período histórico em que foi produzida, na ditadura militar. A crítica à abertura do capital brasileiro para o estrangeiro, bem como a invasão de dinheiro e produtos americanos, era uma crítica também ao governo militar da década de 1970, responsável pelo aumento da dívida externa brasileira (GARCIA, 2008).

Embora tenha sido criada em um ano que indicava um falso “afrouxamento” dos aparelhos censores, a ditadura permanecia e a censura ainda era bastante presente e, em fevereiro de 1978, Chico Buarque foi a Cuba, visitar seu amigo e presidente Fidel Castro e ser jurado de um prêmio literário. Quando voltou, foi detido e levado para depor por 10 horas. Em dezembro do mesmo ano, o compositor recebeu um bilhete, em tom ameaçador, do Comando de Caça aos Comunistas (CCC), como podemos ver abaixo:

Figura 11: Bilhete do Comando de Caça aos Comunistas



Fonte: HOMEM, 2009, p. 164

Apesar de ser escrita em 1978, a história acontece na década de 40 no Brasil, em plena Segunda Guerra Mundial e durante o Governo Vargas. Sobre ter ambientado a peça na década de 1940, Chico Buarque disse:

Até Brecht tomou suas cautelas e localizou sua ópera no início do século. John Gay ainda colocou no palco o ministro da Justiça de sua época, 1728. Mas hoje isso não é possível. Fatalmente seriam identificados os policiais corruptos com os que todos conhecem. Os problemas que surgiriam não deixariam a peça ser encenada (BUARQUE, 1979, s/p *apud* TADEU, s/d, s/p).

No dia da estreia, em agosto de 1978, o Teatro Ginástico estava lotado e, por se tratar de sua quarta peça teatral (anteriormente, por ordem cronológica de escrita, temos *Roda Viva*, *Calabar*, *o elogio da traição* e *Gota D'água*), o texto era considerado mais maduro e a recepção da crítica foi mais positiva. Em matéria publicada na revista *Veja* do mesmo ano, e sem assinatura do crítico, a *Ópera do Malandro* é descrita como:

uma obra coletiva, de pessoas que pensam e agem de comum acordo, e dá ao teatro brasileiro um troféu tão marcante como *Gota D'água*, que em janeiro

de 1976 recuperava para a cena o valor da palavra, do verso cultivado, do discurso artístico (...) (ZAPPA, 2011, p. 325).

Assim como os demais textos criados para o teatro, a *Ópera do Malandro* era um musical e resultou em um álbum homônimo, lançado em 1979. O pedido para que o disco saísse um ano após a estreia no teatro foi do próprio Chico Buarque para que as canções não ficassem muito conhecidas e acabassem por resultar em um esvaziamento das sessões de teatro (TADEU, s/a), como aconteceu com *Calabar, o elogio da traição* que teve o texto censurado e o disco lançado. Anos após, quando a peça pode finalmente ser encenada, o texto era amplamente difundido e divulgado, o que pôde ter contribuído para uma crítica negativa.

Figura 12: Capa do disco *Ópera do Malandro*



Fonte: http://www.chicobuarque.com.br/discos/mestre.asp?pg=opera_do_malandro_79.htm

O álbum foi lançado contendo 17 canções e, mesmo o texto da peça tendo sido liberado para adaptação para o teatro, algumas canções do álbum sofreram censura, como é o caso de “Trocando em miúdos” que teve o verso “Devolva o Neruda que você me tomou e nunca leu” censurado por fazer referência ao poeta chileno Pablo Neruda, membro do Partido Comunista. A justificativa do compositor para a época foi que não havia problema porque a moça (eu-lírico) da canção, embora tivesse pego o livro, nunca o tinha lido. Após o argumento dado pelos advogados, os censores liberaram a canção (HOMEM, 2009).

Embora ainda tendo sido escrita durante o período militar, a *Ópera do Malandro* sofreu bem menos com a censura que *Calabar, o elogio da traição*, talvez porque em 1978 o processo de uma possível “abertura” já estava em andamento e os censores estavam mais brandos, o que

não quer dizer que a vida de pessoas LGBTQ+ estava mais tranquila, uma vez que o regime seguia mantendo firme sua política de controle e perseguição a pessoas com corpos e sexualidades dissidentes.

3.2 Geni: a travesti buarqueana

Para a análise da Geni, o fio condutor será a identidade travesti e, assim como ocorreu com as personagens anteriores, recorrerei à peça *A Ópera do Malandro*, sobretudo à primeira montagem, datada de 1978, na qual o ator Emiliano Queiróz interpretou a prostituta apedrejada, caracterizado por vestes que mesclam o “masculino” e o “feminino” (terno e lenços na cintura) e maquiagem marcada por traços fortes. Julgo relevante explicar que nesse período o movimento LGBTQ+ estava dando seus primeiros passos e debates envolvendo orientação sexual e identidade de gênero ainda não eram amplamente difundidos.

Figura 13: Emiliano Queiróz de Geni



Fonte: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/editorias/verso/deixem-me-saborear-1.572846>

Em 1979, em São Paulo, a peça foi encenada e a mesma personagem foi interpretada pela atriz Andrea de Mayo, travesti, empresária de casa noturna, conhecida como a “cafetina do bem” e grande defensora das pautas do movimento LGBTQ+ e que, fazendo uma analogia

com os palhaços, afirmava que as travestis pintavam o rosto para sobreviver porque ninguém dava a elas emprego ou oportunidades (ANTENORE, 2017).

Figura 14: Andréa de Mayo como Geni



Fonte: <http://www.mds.org.br/events/devassos-no-paraiso-o-brasil-mostra-sua-cara/>

O não acesso a oportunidades de emprego formal é mais uma das violências que as travestis eram, e ainda são, submetidas. Por romperem com as normas sociais impostas em sociedades cisheteronormativas, elas foram, historicamente, relegadas ao lugar da marginalização, no qual as violências contra seus corpos eram naturalizadas. Outra marca da violência que as travestis eram submetidas é a exclusão de determinados espaços físicos, como a escola, às universidades e o mercado de trabalho, e dos espaços sociais com a negativa de ocupar determinados locais à luz do dia:

A disruptura às normas sociais, ao longo da história, colocava as travestis às margens sociais, expondo ou naturalizando práticas de violência (estrutural, simbólica, patrimonial, psicológicas e físicas), além da exclusão social comumente praticada por parte da população contra nós (YORK, BENEVIDES & OLIVEIRA, 2020, p. 2).

Érika Hilton, em entrevista ao programa Roda Viva, em 01 de fevereiro de 2021, ao ser questionada sobre o direito à cidade, falou sobre como é inconcebível debater uma pauta dessa

sem os corpos trans e travestis, corpos esses que são proibidos de frequentar determinados espaços durante o dia, como parques e praças, “Como nosso corpo só serve para estar nas esquinas de madrugada, quando nós não saímos à rua, quando nós não vamos ao teatro, quando nós não vamos ao restaurante, ao cinema, ao shopping” (HILTON, 2021, s/p). Essa exclusão que os corpos trans e travestis sofrem, acarreta numa busca por meios de sobrevivência ligados, geralmente, àqueles que estão à margem, e mais fáceis de serem exercidos durante à noite.

Apesar de na peça ser bem exposto o fato de Geni ser travesti, muito já se debateu sobre essa identidade da personagem, uma vez que, ao longo de toda a canção a construção textual se reporta a ela como mulher sempre no gênero feminino, sobretudo no refrão marcante:

Joga pedra na Geni!
 Joga pedra na Geni!
 Ela é feita pra apanhar!
 Ela é boa de cuspir!
 Ela dá pra qualquer um!
 Maldita Geni!”
 (BUARQUE, 1978)

Os estudos de gênero, assim como a Teoria Queer, inserem as travestis no campo da mulheridade, que performam feminilidade, se reportando a elas através do gênero gramatical feminino, como ‘as travestis’, mas a sociedade, sobretudo a parte mais conservadora, lhes nega a feminilidade e o direito de se reconhecerem como mulher, corroborando com mais um tipo de violência contra essas pessoas, contra esses corpos dissidentes.

O nome de batismo da personagem é Genival, sendo Geni seu nome social, assumido a partir do momento em que adota uma identidade feminina. Essa relação é bem perceptível na peça porque Geni, quando fala de si, assume sempre o gênero gramatical feminino, falando dos traços que performam masculinidade como uma espécie de xingamento. Na fala abaixo, a personagem Geni refere-se a si através do gênero gramatical feminino, ao se dizer balzaquiana e bolorenta. E faz referência às características que podem fazer com que a sociedade a leia como um homem, como um xingamento quando afirma que ela deve estar parecendo um bofe:

– É, devo estar mesmo um bofe! Imagina que nos bons tempos eu levava quatro, cinco horas de enfiada com os marujos na maior disposição. Agora que tô pra lá de balzaquiana, basta uma noite em claro pra me deixar podre e bolorenta (BUARQUE, 1979, p. 40-41).

Partindo da definição de travesti trazida por Jesus (2012, p. 17) como “pessoas que vivenciam papéis de gênero feminino, mas não se reconhecem como homens ou mulheres, mas como membros de um terceiro gênero ou de um não-gênero”, Geni, ao se vestir e se maquiar de maneira feminina, ao performar feminilidade, como é possível de ver nas imagens de caracterização da personagem, tanto pelo ator Emiliano Queiroz, quanto pela atriz Andréa de Mayo, vivencia o papel de gênero feminino, o que corrobora com sua identidade travesti.

No texto teatral, alguns personagens se reportam a Geni fazendo uso do gênero masculino, mas o interessante de perceber é que o vocativo que utilizam junto é o de Genival e não Geni. Já Geni, quando vai falar sobre si utiliza sempre o gênero gramatical feminino, como vocês podem ver no diálogo abaixo em que Vitória chama de Geni de Genival e a trata de forma masculina (cínico), enquanto Geni, ao respondê-la, faz uso do gênero feminino (amiga e empregada):

VITÓRIA – E muito me admira que você, **Genival**, tenha participado dum vandalismo desses! E depois ainda tem o desprate de me vender perfume. **Cínico!**

GENI – Vitória, eu sou tua **amiga**, mas não sou tua **empregada**. O meu patrão é o Max e o que ele ordena eu obedeco. Ontem a ordem era comemorar e a turma dele, que já não é das mais raffinéas, comemorou mesmo! (BUARQUE, 1979, p. 43).

Max também faz uso dos dois gêneros para se reportar a Geni, mantendo a distinção de utilizar o gênero masculino quando tratá-la por Genival:

GENI – Cheguei!

MAX – Porra, **Genival**, quer me deixar em paz? Tem trabalho pra ti lá no escritório!

GENI – Só vou se você deixar eu ler a tua mão (BUARQUE, 1979, p. 118).

E utilizar o gênero feminino quando tratá-la como Geni:

GENI – O Tigrão! O Tigrão tá chegando aí!

MAX – Calma, calma, vocês ainda não foram **apresentadas**.

GENI – Me solta, Max, por favor!

MAX – **Geni**, essa aqui é Teresinha, futura senhora Overseas” (BUARQUE, 1979, p. 59-61).

Para além da representação na peça, na canção algumas marcas linguísticas permitem evidenciar a travestilidade da personagem, como no verso: “**Dá-se** assim desde menina / Na garagem, na cantina / Atrás do tanque, no mato”. A utilização do termo “dá-se assim” vem para afirmar que Geni “é assim”, dessa maneira (dissidente de gênero), desde pequena, desde menina. Se fosse uma mulher cis, na letra não haveria a necessidade de afirmar a sua construção desde cedo. Outro traço da canção que nos dá indícios da travestilidade de Geni é o verso: “É a rainha dos detentos/ Das loucas, dos lazarentos/ Dos moleques do **internato**”. Internatos são estabelecimentos escolares destinados ao público masculino (cis), o que nos permite interpretar que Geni era frequentadora desse espaço, provavelmente antes da transição, enquanto era lida como “homem”.

Outro ponto relevante em analisar a imagem do internato é fazer uma analogia com o que York, Benevides e Oliveira (2020) abordam quanto à questão da ausência de adolescência de pessoas trans e travestis. Por terem negado a si o direito de serem quem desejam ser, muitas pessoas trans têm seus corpos adultizados de uma forma que a adolescência lhes é recusada, negando também experiências que essa etapa da vida proporciona aos jovens.

A imagem de Geni como rainha dos detentos, das loucas e dos lazarentos é outro ponto relevante de se analisar porque esses sujeitos são considerados corpos sem valor na sociedade. Achille Mbembe, em *Necropolítica*, ao trabalhar a ocupação colonial na modernidade tardia, afirma que “a violência constitui a forma original do direito e a exceção proporciona a estrutura da soberania” (MBEMBE, 2018, p. 38). Uma das formas da soberania se instaurar é produzindo normas sobre um corpo, definindo quem é descartável e quem não é e, em sociedades ocidentalizadas, o corpo trans (como o de Geni), assim como os corpos que fogem às normas de vivência social e os corpos doentes, não são corpos “normais”, o que os colocam num local de certa paridade como aqueles corpos que não importam, que podem ser descartados, que podem morrer.

Embora esse conceito tenha surgido muito tempo depois, essa necropolítica era adotada também, durante o período militar. O regime se fundava em cima do autoritarismo e da normatização, anulando as subjetividades, cometendo, dessa forma, vários crimes de Estado contra quem ousava não acatar suas imposições, o que “alimentou a violência, a partir dos primeiros passos da transição política, sobre as pessoas LGBT e outras ‘minorias’” (QUINALHA, 2018, p. 35).

Ao pesquisar a definição de travesti não encontrei uma certa, visto que o termo é bastante discutido e debatido por estudiosos da área. Viviane Vergueiro (2015) diz que a vivência travesti é comumente associada aos procedimentos estéticos, sobretudo hormonais, ao trabalho

com o sexo e à prostituição, aos assassinatos costumeiros e à negação de sua identidade feminina, corroborando com a necropolítica de Mbembe (2018). Jaqueline de Jesus (2012), ao abordar o local social em que as travestis se encontram, afirma que elas, assim como as mulheres e os homens trans, estão à margem da sociedade, onde ainda lhe são negados muitos direitos, inclusive o de reconhecimento das suas identidades. Já York, Benevides e Oliveira (2020), ao debater essa identidade afirmam que, antes de se identificarem como travestis, foram postas nesse local pela sociedade, em processo semelhante ao que acontece com as mulheres, assumindo, dessa forma, “enunciados que cristalizam verdades sobre nossos corpos” (YORK, BENEVIDES & OLIVEIRA, 2020, p. 6).

Dessa maneira, não à toa, Geni é pobre e precisa recorrer à prostituição para viver, essa é uma condição ainda muito imposta às travestis, devido à exclusão que elas sofrem por parte da sociedade, cujo acesso a outros tipos de trabalho, infelizmente, ainda é negado. No texto teatral, Geni, além de se utilizar do gênero gramatical feminino para falar de si, faz uso da palavra ‘plurissexual’ para se definir, em diálogo com o inspetor Chaves, que lhe chama de veado, a quem ela retruca se afirmando ser plurissexual:

CHAVES – Ah, Duran, ah, dona Vitória, vocês vão me desculpar, mas agora eu arrebento esse veado puto!

VITÓRIA – Inspetor, eu tenho certeza que o Genival tem outras coisas para falar. Tô vendo nos olhos dele.

DURAN – Quanto é o agradecimento por ontem, Genival?

GENI – Olha, era só dois contos. Mas agora que o inspetor me chamou de veado puto eu vou ter que exigir uma indenização. Fica tudo por quatro contos e eu me dou por satisfeita.

CHAVES – Nem veado nem machão. Eu sou plurissexual (BUARQUE, 1979, p. 155-156).

Além da classe social a que pertence, Geni é uma mulher subalternizada, que precisa se prostituir e que vive entre as pessoas à margem da sociedade (errantes, cegos, retirantes, detentos, loucas, lazarentos, viúvas sem porvir, moleques etc.) e este é outro fato que vem corroborar com essa identidade travesti. Ela se identifica por ser um deles, como afirma Viviane Vergueiro, em sua dissertação, ao trabalhar a relação das travestis e as pessoas marginalizadas:

Ao serem desumanizadas, ao serem simplificadas àquilo que uma sociedade ávida por menosprezar deseja – ao lugar da abjeção, da marginalidade, da disponibilidade e abuso do sexo pago e descompromissado –, ao terem seus nomes sociais desrespeitados, as travestis seguem caminhos individuais repletos de problemas, tão complexos quanto se esperaria de qualquer grupo

humano, mas compartilhando uma série de características comuns (VERGUEIRO, 2015, p. 168).

Esse menosprezo pelas travestis é uma condição imposta e intensificada, no Brasil, durante a ditadura militar quando esse público foi perseguido e teve que criar estratégias de sobrevivência contra as prisões arbitrárias e as torturas. Mas é importante frisar que essa condição não ficou apenas no período ditatorial brasileiro, ela permanece até à atualidade, em uma sociedade que insiste em violentar e empurrar para a margem esses corpos. A prostituição também foi uma saída para a sobrevivência dessas pessoas que tinham oportunidades negadas, restando-lhes a pista, e a subalternização. Por isso que Geni não é apenas travesti, ela também é prostituta, que dá para qualquer um e se entrega a todo tipo de cliente de sua cidade (todos os negos tortos).

Neste ponto, considero importante esclarecer que a prostituição não é o problema em questão e sim o fato de que muitas travestis têm como único destino se prostituir. A grande maioria das travestis e mulheres trans são expulsas de casa logo cedo pelas suas famílias e os acessos à escola e ao mercado de trabalho formal lhe são negados (PRADA, 2018). Dessa forma, é a negativa de oportunidades e acesso a outros ofícios e o grande número de travestis que exercem essa função o que deve ser debatido e repensado:

Prostituição não é crime no Brasil, poderia ser uma opção para muitas de nós, mas numa sociedade justa não podemos suportar que qualquer pessoa esteja nesta profissão enquanto destino compulsório, inicial e final de sua existência (YORK, BENEVIDES & OLIVEIRA, 2020, p. 9).

No Brasil, cerca de 90% da população de mulheres trans e travestis tem, na prostituição, a sua principal fonte de renda e isso acontece, na maioria das vezes, não por escolha e sim por exclusão de acesso a outras formas de trabalho. Segundo Gabriela Augusto, presidenta e fundadora da Transcendemos, empresa de consultoria especializada em diversidade, “Até pouco tempo atrás, não se via pessoas trans à luz do dia, só nas esquinas escuras durante à noite” (AUGUSTO, 2020, s/p *apud* FERREIRA, 2020, s/p)⁹.

Outra análise da canção reforça a identidade travesti da personagem como uma crítica que o autor faz à ditadura militar. No momento em que o comandante e seu zepelim chegam à cidade, é por Geni que ele se interessa. Não qualquer mulher, mas A travesti, como é bem

⁹ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2020/01/emprego-formal-ainda-e-excecao-entre-pessoas-trans.shtml>. Acesso em 19 de maio de 2021.

marcado nos versos: “Mas de fato **logo ela** / tão coitada e tão singela / cativara o forasteiro”, invertendo o papel de quem comanda e de quem é comandada, criando uma crítica irônica ao governo militar, na canção representado por um comandante da Aeronáutica Brasileira que, podendo escolher entre tantas mulheres na cidade, escolhe a travesti prostituída que anda com os marginalizados (PAULA, 2016).

A ditadura, como venho trazendo ao longo dessa dissertação, era tradicional e defensora da moral e dos bons costumes (expressões bem conhecidas em nossa atualidade) e um corpo travesti não é um corpo validado por um regime como esse que fez uma espécie de “cruzada repressiva contra setores classificados como indesejados e considerados ameaçadores à ordem moral e sexual não vigente” (QUINALHA, 2018, p. 23). Sendo assim, o corpo de Geni, um corpo travesti, era um corpo que ia contra o que a ditadura pregava e, por isso, a crítica que a canção traz, ao fazer um comandante da Aeronáutica se interessar por uma travesti, é tão pertinente.

Embora toda a análise, tanto da peça, quanto da canção, nos leve a defender essa identidade travesti em Geni, por que, em uma época em que identidade de gênero não era nem sequer uma problemática, um compositor trata, ao longo de toda uma canção, uma travesti pelo gênero feminino? As travestis, durante a década de 1970, época em que a obra foi criada, eram tratadas pelos pronomes masculinos, o que configura, de acordo com York, Oliveira & Benevides (2020), uma forma de violência a essas pessoas (como trouxe acima no *Lampião da Esquina*), uma vez que travesti diz respeito a uma palavra feminina que compõe uma identidade real, social e política. Assim, quando as pessoas empregam o artigo na desinência de gênero masculina para se referir a “travesti”, mostram desrespeito com a identidade de gênero e revelam a intenção de afirmar que aquela identidade pode ser deslegitimada, fazendo questão de deixar bem nítido o teor masculinizador em corpos visivelmente femininos.

Mas na canção ocorre exatamente o contrário, Geni é tratada por pronomes femininos, prática não muito comum na época, mas que pode ser interpretada como uma forma de burlar a censura, uma vez que a ditadura era bastante ferrenha com as obras do Chico Buarque. Se Geni fosse tratada pelo pronome masculino “ele” na canção (gênero que possuía maior propagação midiática que o teatro), certamente a mão pesada da censura militar brasileira teria proibido a música ou a devolvido para alteração (PAULA, 2016).

Anselmo Alós (2012), citando Descartes, afirma que o corpo, enquanto categoria analítica da filosofia, é um tipo de receptáculo que permite, assim, a constituição da mente e da razão, sendo a mente o local onde se encontra a identidade. O autor, ao tratar o tema da abjeção em Butler, afirma que os corpos abjetos são aqueles que precisam existir para demarcarem “os

limites dos corpos legítimos, e para lembrar dos riscos de se abdicar da legitimidade de ser um ‘corpo legítimo’, um corpo reconhecido pela cultura” (ALÓS, 2012, p. 56). Dessa forma, um corpo trans, que não possui legitimidade perante a sociedade e cujas violências são validadas, é ao mesmo tempo um corpo que não importa, e um corpo necessário para definir a margem daqueles corpos que são considerados legítimos, um corpo preparado para que padeça na necropolítica.

É essa abjeção, essa deslegitimação e até desumanização dos corpos trans que validam a violência que essas pessoas sofrem. O corpo é um elemento fundamental para a construção da identidade de pessoas trans e travestis, uma vez que é através dele que as suas identidades são formadas, marcadas e construídas. É através dele também que suas vidas podem ou não serem validadas, tendo em vista que são corpos que resistem à exclusão social, à abjeção e à política de morte.

Não à toa, o corpo de Geni é alvo constante de violências por parte dos moradores da cidade que a usam conforme seu bel-prazer. No refrão da canção, essa violência é mais explícita quando o coro grita que a apedrejem, que seu corpo foi feito para apanhar e que ela dá para qualquer um, o que configura o caráter “público” que a sociedade associa às pessoas trans e travestis “Joga pedra na Geni / Joga pedra na Geni / **Ela é feita para apanhar** / Ela é boa de cuspir / **Ela dá para qualquer um** / **Maldita** Geni”. Porém, quando essa mesma sociedade que a violenta precisa dela, o discurso muda e eles suplicam que Geni se deite com o comandante para que salve e redima a todos “Vai com ele, vai, Geni / Vai com ele, vai, Geni / **Você pode nos salvar** / **Você vai nos redimir** / Você dá para qualquer um / **Bendita** Geni”. Ao final do verso há a mudança de discurso, o corpo público da travesti, que dá para qualquer um, passa a ser uma bênção porque é isso que salvará a cidade e, nesse momento, Geni deixa de ser maldita e passa a ser bendita.

Geni cede aos apelos da cidade, domina seu asco e se deita com o comandante para salvar a todos. Nesta parte, mais relatos de violência sofridos pela personagem são retratados através do substantivo “sujeira” e do verbo “lambuzar”, nos versos “Ele fez tanta **sujeira** / **Lambuzou-se** a noite inteira / Até ficar saciado”. Na manhã seguinte, o comandante parte e a cidade volta a apedrejar Geni e a tratá-la como um corpo abjeto, sem valor.

E é essa abjeção, essa deslegitimação e até desumanização dos corpos trans que validam a violência que essas pessoas sofrem. De acordo com Silva e Barboza (2005), o uso da violência tanto simbólica quanto física, como maneira de controle e, até mesmo, com o objetivo de se garantir a limpeza social passa a ser validada, sob a justificativa de que se deve manter a ordem moral que harmoniza a sociedade. Moral essa que foi muito consolidada durante o período

militar, no qual o regime tratou de normatizar corpos e sexualidades, perseguindo a população LGBT+ e validando as violências que essas pessoas sofriam. O olhar da ditadura para essas pessoas passa a mudar a partir do momento que homossexualidade se firma como uma identidade política e o movimento passa a questionar posturas autoritárias e excludentes que o regime impunha (QUINALHA, 2018).

Logo, a violência contra esses corpos que fogem às padronizações é normalizada e a TGEu aponta, dentre alguns fatores, o contexto histórico e os altos níveis de violência provocados por ele, como o colonialismo, por exemplo, a vulnerabilidade que esses corpos se encontram, grande parte devido ao trabalho com a prostituição que ainda é, infelizmente, um local de violência, gerada inclusive pela falta de regulamentação da profissão, o que corrobora com essa situação; e a conivência do Estado no que tange às questões legais burocráticas, como investigações que deixam a desejar quando o corpo assassinado é de uma pessoa trans.

Dessa maneira, entendo que desconstruir as noções engessadas acerca das identidades de gênero e de sexualidade ainda é um processo árduo, mas ao problematizar os corpos trans, enxergo como um processo de abrir brechas para a construção de outras formas de pensar, discutir e abordar esses corpos, tornando visível e perceptível a existência de múltiplos corpos, múltiplos sujeitos, múltiplas formas de ser e de estar no mundo. E, ao trazer esse debate para a análise de uma personagem tão complexa como Geni, a personagem travesti escrita pelo Chico Buarque durante o período militar, é expandir as discussões sobre gênero e sexualidades dissidentes para o campo da literatura, ainda tão canônico e fechado, além de um resgate de personagens trans e travestis que, historicamente, foram apagadas, muito fruto, ainda, dos ideais moralistas impostos durante o regime militar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de Chico Buarque é marcada por assumir por um papel de crítica e denúncia social. Sua escrita é caracterizada pela construção nas entrelinhas, resquício de um autor que teve o seu surgimento num período marcado pela censura, por isso que o contexto de criação dessas obras e a relação da população LGBTQ+ com a ditadura foram os primeiros pontos que trabalhei nessa pesquisa.

Todo o caminhar que fiz pelo percurso histórico que o país passou durante a ditadura foi importante para a compreensão de como a população LGBTQ+ sempre esteve presente, sobretudo na luta contra o regime, sofrendo perseguição e tendo seus corpos alvos de violência por transgredirem as normas de gênero e sexualidades impostas. Essa mesma população também sofreu muito por parte da esquerda que via a sua luta como uma luta menor que enfraquecia o grande ideal que era lutar pela liberdade e pelo Estado Democrático de Direito.

Entender o que foi a ditadura militar brasileira foi de suma relevância não apenas para rememorar, com um olhar crítico, um dos momentos mais sombrios que o Brasil já passou, mas para analisar a produção de um autor que, em pleno período militar, escreveu obras teatrais tão transgressoras. Questionar o conceito de traição e por em cheque a posição que a historiografia brasileira deu a uma personagem, analisar e tentar contar a história sob a ótica diferente de quem colonizou esse país é decolonizar a história, é mostrar o perigo da história única.

Dessa forma, a compreensão do que a obra *Calabar, o elogio da traição* (1973) pretendia questionar é necessária para entender o porquê da mão da censura ter sido tão pesada com um texto teatral, como vocês viram no primeiro tópico do segundo capítulo. Das personagens analisadas desse texto teatral, a primeira trabalhada foi Ana de Amsterdam, mulher transgressora que tem como profissão a prostituição e que vive uma relação amorosa com Bárbara. A profissão que exerce, assim como sua sexualidade, ao se relacionar com a viúva de Calabar, é o que caracteriza seus marcadores de subalternidade.

É importante entender como a história possui uma relação direta com o estereótipo da mulher e, também da prostituição. E esse imaginário popular ainda é muito forte, tanto que o debate sobre a regulamentação da profissão ainda esbarra, para além de uma moralidade, em um discurso, inclusive das feministas, de que essas mulheres recorrem a essa profissão como forma de desespero e não por escolha. Mas grupos de prostitutas que lutam pela regulamentação, como a CUTS (Central Única de Trabalhadoras e Trabalhadores Sexuais), alegam exatamente o contrário, que muitas mulheres optam por essa profissão como escolha e não única alternativa.

O terceiro tópico foi destinado a Bárbara, mulher transgressora porque se enquadra como lésbica ao decidir romper com a heterossexualidade compulsória e viver um romance com Ana de Amsterdam, a prostituta holandesa. Ao viver um romance com Ana, ao decidir não resistir aos chamados de sua amada, Bárbara passa a ter uma relação homoafetiva, rompendo com a imposição de uma sociedade que é heteronormativa.

A personagem buarqueana simboliza, em um processo mimético que faz da literatura uma representação da realidade, tantas mulheres que se identificam como lésbicas ou que decidiram, em um determinado momento da sua vida, viverem um romance com outra mulher o que, em uma sociedade ainda tão heteronormativa, significa não apenas uma ruptura com o ser mulher e com a heteronormatividade compulsória, mas, sobretudo, um caminho de luta que ainda é regado de estereótipos e preconceito e que, durante o regime militar sofreu muito com perseguições em bares frequentador por mulheres que se relacionam com outras mulheres.

No terceiro e último capítulo, iniciei analisando a relação do contexto histórico com a obra *Ópera do Malandro*. Por ter sido escrita em um período que indicava o início de uma “abertura” democrática, a censura estava mais “branda” e a peça, embora tenha passado pela leitura do aparelho censor, foi liberada para ser encenada. O disco proveniente da montagem teatral foi lançado no ano seguinte (1979) e também não teve uma ação forte da censura.

Em seguida, me debrucei, no segundo tópico deste capítulo, sobre Geni. Entender essa personagem como travesti, para além da representação teatral, para além da encenação por um homem e por uma travesti, para além das marcas presentes na canção, é entender que Geni é um espectro da nossa sociedade que pode ter assumido tantos nomes ao longo dessas quase 05 décadas, desde que foi escrita. Ela pode ser as Alexias, as Vivianes, as Luíças, as Sarahs, as Akuendas, as Dandaras, as Verônicas e tantas outras que foram e são apedrejadas e que têm jogadas sobre si as mazelas de uma sociedade que as inferioriza, rechaça e mata.

Provavelmente Chico Buarque não pensou que a personagem dele poderia ser fonte de análise sobre uma identidade tão brasileira, mas, se a Geni, hoje com 42 anos de criada (chegando a ultrapassar, enquanto personagem de ficção, a expectativa de vida das travestis e pessoas trans da realidade que é de 35 anos), segue sendo fonte para um debate ainda tão necessário e vital, é sinal de que a arte, ao trazer para o teatro e a música, um espectro da vida real, cumpriu um papel de denúncia social. Que a nossa sociedade possa seguir debatendo e discutindo a construção de várias identidades, para além da travesti, e que o conhecimento seja a arma mais letal para a opressão e o obscurantismo.

As personagens buarqueanas aqui trabalhadas são mulheres transgressoras cada uma ocupando seu local com seu respectivo marcador de subalternidade. Ana de Amsterdam, ao

fazer da prostituição seu ofício, um trabalho ainda tão estigmatizado em sociedades ocidentalizadas, e ao assumir sua paixão por Bárbara. Ambas rompem com a heterossexualidade compulsória, fragmentando a categoria mulher. E Geni, a travesti que está ao lado daqueles que, assim como ela, são postos à margem de sociedades normativas e padronizadas.

Que a arte possa continuar sendo utilizada como instrumento de crítica social e que novas gerações surjam para denunciarem em suas canções, livros, textos teatrais, danças, *slams*¹⁰ etc, as formas de repressão de estados não democráticos. Finalizo com um dos trechos famoso do compositor carioca Chico Buarque que representa o meu desejo, e de daqueles que andam comigo, para o momento atual pelo qual nosso país passa e para os tempos futuros: “Apesar de você, amanhã há de ser outro dia”.

¹⁰ Surgidas na década de 1980 nos Estados Unidos, os *slams* são batalhas de poesia faladas que se popularizaram bastante nas periferias do Brasil.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo da história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ADORO CINEMA. **Divinas Divas**. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-238766/>>. Acesso em 12 de jul de 2020.

ALMEIDA, Eduardo Alberto de. Os geus na Ditadura Civil-Militar brasileira: resistências. **AEDOS – Revista do Corpo Discente do PPG-História da UFRGS**. Porto Alegre: Aedos, v. 11, n. 24, p. 62-79, Ago 2019.

ALÓS, Anselmo Peres. **A letra, o corpo e o desejo: masculinidades subversivas no romance latino-americano**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2012.

ANDRÉ, Antônio José. Memórias: A Ópera dos Três Vinténs. **Esquerda.net**. 31 de ago de 2014. Disponível em: <<https://www.esquerda.net/artigo/memorias-opera-dos-tres-vintens/33919>>. Acesso em: 22 dez. 2019.

ANTENORE, Armando. A vez de Andréa – Sobre o direito de morrer como travesti. **Piauí: Folha de São Paulo**, Edição 125, fev de 2017. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/vez-de-andrea/>>. Acesso em: 02 jan. 2020.

ARAÚJO, Mayara de. Deixem-me saborear! **Diário do Nordeste**. Disponível em: <<https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/editorias/verso/deixem-me-saborear-1.572846>>. Acesso em: 14 dez. 2019.

ANZALDÚA, Gloria. **Queer(izar) a escritora – loca, escritora y chicana**. Disponível em https://brota.noblogs.org/files/2016/01/Queerizar-a-escritora_Gloria-Anzaldua.pdf. Acesso em 17 de jun de 2020.

BAIROS, Luiza. Nossos feminismos revisitados. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista hoje – perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020. p.206-215.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Editora Ática, 1985.

BUARQUE, Chico. Capa do álbum Ópera do Malandro. **Chico Buarque.com**. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/discos/mestre.asp?pg=opera_do_malandro_79.htm>. Acesso em: 02 jan. 2020.

_____. Capa do álbum Calabar. In: **Chico Buarque**. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html>>. Acesso em 29 de jul de 2019.

_____. **Ópera do Malandro**. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1978.

BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. **Calabar, o elogio da traição**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1973.

BOLLE, Adélia Bezerra de Menezes. **Chico Buarque de Hollanda – Literatura Comentada**. São Paulo: Abril Educação, 1980.

CABELLO, Cristeva. **Educación no sexista y binarismos de género. Agitaciones feministas y dissidências sexuales secundarias em la escuela**. Valparaíso: Trío editorial, 2011.

CABRAL, Raíssa Éris Grimm. **Abrindo os códigos do tesão: encantamentos de resistência entre o transfeminismo pós-pornográfico**. Tese de doutorado. Florianópolis: UFSC, 2015.

_____. Travelcro. In: **Sapaprofana (blog)**. Disponível em: <https://sapaprofana.wordpress.com/2018/09/01/travelcro/>. Acesso em 09 de set de 2020.

CÂMARA DOS DEPUTADOS. **Década de 70**. Disponível em: https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/plenario/discursos/escrevendohistoria/visitantes/panorama-das-decadas/copy_of_decada-de-70>. Acesso em: 09 dez. 2019.

CARA, Salete de Almeida. **A poesia lírica**. 4ª Ed. São Paulo: Ática, 1998.

CARVALHO, Gilberto de. **Chico Buarque – Análise poético-musical**. Rio de Janeiro: Editora Coderci, 1982.

CATRACA LIVRE. Conheça a história do bairro Red Light District, em Amsterdam. In: **Site Catraca Livre**. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/rede/conheca-historia-do-bairro-red-light-district-em-amsterda/>>. Acesso em 02 de ago de 2020.

CAVALCANTI, Céu; BARBOSA, Roberta Brasilino. Os Tentáculos da Tarântula: Abjeção e Necropolítica em Operações Policiais a Travestis no Brasil Pós-redemocratização. **Psicologia: Ciência e profissão**. Especial 2, v. 38, 2018. p. 175-191. Disponível em: <http://biblioteca.iesb.br/mobile/detalhe.asp?idioma=ptbr&acesso=web&codigo=83632&tipo=3&detalhe=0&busca=3>. Acesso em 18 de jul de 2020.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. Música Popular Brasileira, poesia menor? In: **Revista Travessia**. Paraná: Edunoeste, 2008. Disponível em: http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/ed_003/artecomunicacao/MPB%20POESIA%20MENOR.pdf. Acesso em: 27 de jan de 2021.

CAVALCANTI, Roberta Moura. **Barroco Buarque: na roda viva das canções**. Monografia. Recife: FAFIRE, 2010.

COMISSÃO DA VERDADE DO ESTADO DE SÃO PAULO. Ditadura e Homossexualidades: Iniciativas da Comissão da Verdade do Estado de São Paulo “Rubens Paiva”. **Relatório TOMO I – Parte II**. Disponível em: <http://comissaodaverdade.al.sp.gov.br/relatorio/tomo-i/downloads/I_Tomo_Parte_2_Ditadura-e-Homossexualidades-Iniciativas-da-Comissao-da-Verdade-do-Estado-de-Sao-Paulo-Rubens-Paiva.pdf>. Acesso em: 27 dez. 2019.

COSTA, Nelson Barros da. Canção Popular e o ensino da língua materna: o gênero canção nos parâmetros curriculares de língua portuguesa. In: **Revista Linguagem em (Dis)curso**. vol. 4, n. 1. p. 9-36, jul./dez. 2003.

D’ARAÚJO, Maria Céline. O AI-5. CPDOC FGV. Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI5>>. Acesso em: 22 dez. 2019.

DECLERQ, Marie. “Nós somos invisíveis”: trabalhadoras sexuais são afetadas pela pandemia. UOL Notícias: 29 mar de 2020. Disponível em: <<https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2020/03/28/nos-somos-invisiveis-trabalhadoras-sexuais-afetadas-pelo-coronavirus.htm>>. Acesso em 21 ago 2020.

ESQUERDA. Memórias: A ópera dos três vinténs. **Site Esquerda net**. Disponível em: <<https://www.esquerda.net/artigo/memorias-opera-dos-tres-vintens/33919>>. Acesso em 05 de maio de 2020.

FALBO, Conrado Vito Rodrigues. **Beleléu e pretobrás: palavra, performance e personagens nas canções de Itamar Assumpção**. Dissertação de Mestrado. Recife: UFPE, 2009.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa – mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017.

FERNANDES, Marisa. Lésbicas e a ditadura militar – uma luta contra a opressão e por liberdade. In: GREEN, James; QUINALHA, Renan. **Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca por verdade**. São Carlos: EdUFSCAR, 2018. P. 125-147.

FERREIRA, Letícia. Emprego formal ainda é exceção entre pessoas trans. In: **Folha de São Paulo**. 29 de jan de 2020. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2020/01/emprego-formal-ainda-e-excecao-entre-pessoas-trans.shtml>>. Acesso em 19 de maio de 2021.

FGV CPDOC. O AI-5. In: **Fundação Getúlio Vargas**. Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI5>>. Acesso em 26 de dez de 2019;

FIOCRUZ. A epidemia da AIDS através do tempo. In: **Ministério da Saúde**. Disponível em: <<http://www.ioc.fiocruz.br/aids20anos/linhadotempo.html>>. Acesso em 18 de jul de 2020.

FOLHA DE SÃO PAULO. 1970: 1º Exército diz que objetivo da VAR-Palmares era derrubar governo. **Jornal Folha de São Paulo**. 20 de mar de 2020. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/banco-de-dados/2020/03/1970-1o-exercito-diz-que-objetivo-da-var-palmares-era-derrubar-governo.shtml>. Acesso em 13 de jun de 2020.

FONSECA, Rodrigo. Marco da censura no Brasil, Calabar faz 40 anos com nova montagem. **O Globo**. 12 de mai de 2013. Disponível em: < <https://oglobo.globo.com/cultura/marco-da-censura-no-brasil-calabar-faz-40-anos-com-nova-montagem-8363246>>. Acesso em 17 de set de 2019.

FONTES, Maria Helena Sansão. **Sem fantasia – masculino-feminino em Chico Buarque**. Rio de Janeiro: Graphi, 1999.

FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS. **Nós, mulheres: quem somos?**. Disponível em: <<https://www.fcc.org.br/conteudosespeciais/nosmulheres/>>. Acesso em 14 de jul de 2020.

GODOY, Arilda Schmidt. Pesquisa Qualitativa: Tipos Fundamentais. **Revista de Administração de Empresas**. São Paulo: UNESP, 1995. vol. 35. n. 3. mai-jun 1995. p-20-29. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rae/v35n3/a04v35n3.pdf>>. Acesso em 17 de set de 2019.

GOVERNO DE PERNAMBUCO. **Porto e Recife: uma relação secular de desenvolvimento**. Portal curiosamente: Porto do Recife AS, 2017. Disponível em: < http://www.portodorecife.pe.gov.br/arquivos/impressos/cugg-clipmail_23.01.2017.pdf>. Acesso em 24 ago 2020.

GREEN, James Naylor. **Além do carnaval. A homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

HILTON Érika. **Programa Roda Viva**. São Paulo: TV Cultura, 2021. Exibido em 01 de fev de 2021. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=qvzQd0tN27w>>. Acesso em: 10 de maio de 2021.

HOMEM, Wagner. **Histórias de canções: Chico Buarque**. São Paulo: Leya, 2009.

Instituto Nacional de las Mujeres. **Glosario de Género**. Colonia Guadalupe: INMUJERES, 2007.

MACEDO, F. Ferraz. **Da prostituição – Em geral, e em particular em relação à cidade do Rio de Janeiro: profilaxia da syphilis**. Rio de Janeiro: Typographia Academia, 1873.

MATOS, Maurício. Cesário Verde, Fernando Pessoa, Gastão Cruz e Luiza Neto Jorge: por outros mares literários. **Revista de Cultura**. Vol. 35, Fortaleza/São Paulo, ago. 2003. Disponível em <http://www.revista.agulha.nom.br/ag35matos.htm>. Acesso em: 6 de fev de 2021.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MDS. Devassos no paraíso: O brasil mostra a sua cara. **Museu da Diversidade Sexual**. Disponível em: <<http://www.mds.org.br/events/devassos-no-paraíso-o-brasil-mostra-sua-cara/>>. Acesso em: 14 dez. 2019.

MELO, Iran. Linguística Aplicada: (re)pensando a Linguística Aplicada a partir de paradigmas Queer. In: **Live ABRALIN**. 28 de maio de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YzZ-aHFPd24>. Acesso em 28 de maio de 2020.

MEMÓRIAS DA DITADURA. **Maior acervo online sobre a história da ditadura no Brasil**. Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/>. Acesso em 27 de jul de 2020.

MEMORIAL DA DEMOCRACIA. **Capa da edição nº 25 , de junho de 1980, do Lâmpião da Esquina**. Disponível em: <<http://memorialdademocracia.com.br/card/lgbt-e-prostitutas-denunciam-violencia>>. Acesso em 13 de jun de 2020.

MESSEDER, Suely Aldir. A pesquisadora encarnada: uma trajetória decolonial na construção do saber científico blasfêmico. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista hoje – perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020. p.154-171.

MICHAELIS. **Dicionário on-line**. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/>. Acesso em: 05 de jun de 2020.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. 28 ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2009.

MIGNOLO, Walter. A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade. In: LANDER, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais Perspectivas latino-americanas**. Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. setembro 2005. p.33-49.

MIÑOSO, Yuderlys Espinosa. Fazendo uma genealogia da experiência: o método rumo a uma crítica da decolonialidade da razão feminista a partir da experiência histórica na América Latina. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista hoje – perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020. p.96-118.

MOIRA, Amara. **E se eu fosse puta**. São Paulo: Hoo Editora, 2018.

MOREIRA, Rita. **Temporada de Caça**. Documentário. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rjan_Yd0C5g>. Acesso em 03 de ago de 2020.

NAVARRO-SWAIN, Tania. **O que é lesbianismo**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

O GLOBO. Calabar de Chico Buarque e Ruy Guerra – uma história de traição tenta vir a público mais uma vez. In: **Acervo do Jornal o Globo**. 11 de out de 1979. Disponível em:

<<https://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=197019791011>>. Acesso em 20 de jul de 2020.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. Conceituando gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista hoje – perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020. p.84-95.

PARTIDO DOS TRABALHADORES. **Conheça o ‘Stonewall’ brasileiro, o levante liderado por lésbicas e apoiado por feministas**. 2020. Disponível em: <<https://pt.org.br/conheca-o-stonewall-brasileiro-o-levante-liderado-por-lesbicas-e-apoiado-por-feministas/>>. Acesso em 03 fev de 2021.

PAULA, Luciana de. A Ironia de “Geni e o Zepelim”: Sujeitos, Poderes e Mundos no Tempo da Suspensão. **Cadernos do Tempo Presente**. São Paulo: Repositório Institucional UNESP, 2010. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/125142>>. Acesso em: 10 dez 2019.

PAULA, Luciane de; FIGUEIREDO, Marina Haber de. **Geni, A Maria Madalena de Chico Buarque: aclamações e apedrejamentos na canção e no mundo, ontem e hoje**. UFSC: Fazendo Gênero 9: Diásporas, Diversidades, Deslocamento, 2010.

PUFF, Jeferson. LGBTs sofriam torturas mais agressivas, diz CNV. In: **BBC**. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2014/12/141210_gays_perseguido_ditadura_rb>. Acesso em 16 de jul de 2020.

QUEBRADA, Linn da. Linn da Quebrada diz que já segurou xixi por transfobia em banheiros públicos. In: **ISTOÉ Cultura**. 11 de ago de 2020. Disponível em: <https://istoe.com.br/linn-da-quebrada-diz-que-ja-segurou-xixi-por-transfobia-em-banheiros-publicos/>. Acesso em 17 de ago de 2020.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais Perspectivas latino-americanas**. Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. setembro 2005. p.107-130.

QUINALHA, Renan; GREEN, James *et al.* **História do Movimento LGBT no Brasil**. 1ª ed. São Paulo: Alameda, 2018.

REDAÇÃO RBA. Contra LGBTfobia, Liniker canta versão alternativa de canção de Chico: ‘Bendita Geni’. **Rede Brasil Atual**. 03 de mar de 2017. Disponível em: <<https://www.redebrasilatual.com.br/cidadania/2017/03/contra-lgbtfobia-liniker-canta-versao-alternativa-de-cancao-de-chico-bendita-geni/>>. Acesso em: 03 jan. 2020.

SILVA, Gabriela Natalia. As muitas faces da prostituição: uma abordagem histórica sobre o controle da sexualidade a partir de Foucault. **Divers@ Revista Eletrônica Interdisciplinar**. Matinhos, v.11, n.1, p.15-25, jan/jun, 2018.

SILVA A. S; BARBOZA R.. Diversidade sexual, Gênero e Exclusão Social na produção da Consciência Política de Travestis. **Athenea Digital**. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo; Instituto de Saúde. Brasil, ISSN: 1578-8946, -num. 8: 27.

SOLNIT, Rebecca. **A história do caminhar**. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

SOUZA, Santuzza. Live: **Papo com Santuzza Alves**. Instagram: Canal de Mari Valentim, 2020. Disponível em: < <https://www.instagram.com/tv/CEFYcoLF5hI/>>. Acesso em 20 ago 2020.

STERN, Luísa. Brasil é o país em que mais se procura pornografia trans e que mais se mata pessoas trans. **Revista Fórum**. 28 de jan de 2017. Disponível em: <<https://revistaforum.com.br/noticias/brasil-e-o-pais-em-que-mais-se-procura-pornografia-trans-e-que-mais-se-mata-pessoas-trans/>>. Acesso em: 03 jan. 2020.

TADEU, Felipa. Há 30 anos, era lançada a trilha sonora da "Ópera do Malandro". **Chico Buarque.com**. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_opera_DW_09.htm>. Acesso em: 02 jan. 2010.

TRANSGENDER EUROPE. Transgender Europe's Trans Murder Monitoring project reveals. **TGEU.ORG**. 30 de out de 2014. Disponível em: <<https://tgeu.org/transgender-europe-tdor-press-release-october-30-2014/>>. Acesso em: 14 dez. 2019.

VERGUEIRO, V. **Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade**. Dissertação de Mestrado. Salvador: UFBA, 2015.

VIANA, Fabrício. **O que é a Teoria Queer de Judith Butler**. São Paulo: ParadaSP, 2016. Disponível em: < <http://paradasp.org.br/o-que-e-a-teoria-queer-de-judith-butler/>>. Acesso em: 23 de set de 2019.

VIEIRA, Fernanda Dantas. A caça aos homossexuais e travestis na Ditadura Militar. **Pragmatismo Político**: abril 2015. Disponível em: <<https://www.pragmatismopolitico.com.br/2015/04/a-caca-aos-homossexuais-e-travestis-na-ditadura-militar.html>>. Acesso em: 27 dez. 2019.

WITTIG, Monique. Não se nasce mulher. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista – conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. p.83-94.

_____. **O pensamento hétero.** Disponível em: https://www.academia.edu/7842820/Monique_Wittig_A_Mente_Hetero. Acesso em 15 de jun de 2020.

YORK, Sara Wagner; OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes; BENEVIDES, Bruna. Manifestações textuais (insubmissas) travesti. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, 2020. vol 28, n 03, p. 1-12.

ZAPPA, Regina. **Chico Buarque: para seguir minha jornada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.