

**“O Casamento de d’uma moça macho-fêmea com um rapaz fêmea-macho”: o hibridismo das identidades de gênero da literatura de cordel.**

O Nordeste brasileiro traz a construção de uma identidade machista, opressora e heterossexualmente compulsória. Daí surge às imagens do jagunço, dos cangaceiros, do homem rude, do sertanejo que “antes de tudo é um forte”. Se os discursos populares apreendem os significados destas imagens, cria-se então uma dicotomia, já que na Paraíba, estado nordestino, a transgressão se apresenta na expressão que popularmente é denominada “mulher-macho”. Aqui, homem e mulher buscam a força do arquétipo masculino, mas também provocam discursos, ainda que latentes, de ambigüidades e transgressões, onde o masculino e o feminino se cruzam, se recriam, se misturam, borram-se os seus limites geográficos e constroem novas aberturas para a compreensão de gênero, sexualidade e corpo.

É assim que apresento o texto da literatura de cordel<sup>1</sup> “*O Casamento D’uma Moça Macho e Fêmea com um Rapaz Fêmea e Macho*”, do paraibano José Costa Leite. Minha proposta de leitura se dá a partir de uma análise do hibridismo entre os conceitos masculino e feminino nas transgressões pós-identitárias de gênero.

Na literatura de cordel, o narrador é tido como o grande contador de histórias de seu povo, podendo perpassar seu discurso nos seguintes ciclos: o heróico, o maravilhoso, o religioso ou moral, o satírico e o histórico. Nos temas referentes ao feminino, a mulher geralmente é narrada através de um discurso moralizante e conservador. O que se estabelece na relação de gênero é uma aparente cordialidade entre os sexos, através do amor, da moral e do satírico. Sobressai uma narrativa que revela a exploração, a opressão e a dominação sobre as mulheres, estas vistas e tratadas como donzelas, virgens, casadoiras, donas-de-casa, voltadas ao trabalho doméstico e destinadas à procriação. Esta imagem de submissão foi produzida na época medieval, onde se difundiu um feminino estereotipado de um modelo de mulher divinizada.

Mas nem só de santas e senhoritas recatadas vivem as figuras femininas da literatura de cordel. Há espaço ainda para as putas, as chamadas ‘quengas’, as “safadas”, as indecentes, as desmoralizadoras da ordem familiar, endemoniadas pelo erotismo e sexualidade, que seduzem os homens, estes construídos diante das situações de tentações, como figuras “frágeis” e “indefesas”.

No masculino há também o modelo do heróico, do desbravador, do guerreiro, mas também do sonhador, do iludido, do preguiçoso, do “cornudo”, aquele enganado pela força da “mulher selvagem”. Temas como sexualidade são recorrentes nas trovas de cordel, não faltam questões que tratem da homossexualidade, do lesbianismo, da zoofilia, de homens e mulheres que se refazem, trocam os ditos papéis sociais estabelecidos e “brincam” de ser macho-fêmea e fêmea-macho.

Neste universo cordelesco, onde tudo é possível, os temas transgressores de gênero e sexualidade no seu contexto social, encontram no risível, no satírico, a maneira de poder tocar em temas delicados para a moral do macho e da fêmea nordestina, que tendem a conservar sua essência naturalizante.

Ao abrir brechas, mesmo inconscientes, para estas possibilidades de hibridismo entre sexo e gênero, entre o feminino e o masculino, a literatura de cordel mostra que se refaz e se reconstrói, se atualiza e coloca em versos a contemporaneidade destas questões. Mesmo de forma moral e na busca do tornar “diferente”, “pitoresco” e “exótico”, os personagens híbridos estão presentes, marcando seu tempo e sua geografia, e é neles que vamos nos deter para discutir as questões de corporalidade, de sexualidade e gênero, na perspectiva de conceitos como performance, heterotopia e identidades transgêneros.

### **O espelho: (re)reconhecimento ede si**

A história do cordel conta o encontro inusitado entre José Maria com Maria José. Logo no começo, o narrador apresenta como algo “engraçado” o casamento entre uma moça macho e fêmea com um rapaz fêmea e macho. Para em seguida, avisar que não é dono ou o “criador” desta história, pois quem o contou não deu nome nem endereço, já que se nega qualquer insinuação com o (re)conhecimento de si no Outro ou na Outra.

O desejo é o condutor que permitirá ao casal “inusitado” quebrar as fronteiras do estabelecido. Na história cordelesca, os personagens se (re)conhecem no espelho de si mesmo, apaixonando-se pela própria imagem invertida. Maria José e José Maria não apenas casam-se, mas se revelam na ambigüidade de papéis sociais e corporais de gênero, onde passa a mulher a ocupar o lugar do homem-macho e o homem se permitir a ser mulher, gerando filhos e dando prosseguimento a todo um estereótipo da construção normativa do feminino.

Nestas primeiras estrofes de apresentação do conto, é ressaltado o caráter cômico do encontro entre personagens que se deslocam da construção das identidades normativas do masculino e feminino como categoria fixas de gênero. O risível, a paródia ou a comédia torna-se discursivo na medida em que possibilita a narrativa de identidades “fora da ordem”, uma máscara estilística para se adentrar em um mundo de confusões subversivas.

Contar a história na interpretação do cômico é uma maneira que o cordelista encontra de tornar possível a inserção do seu enredo. O riso do leitor ou do próprio narrador é a percepção que

se desvela em novos sentidos para o gênero, a sexualidade e o corpo. Este é o jogo, fazer rir para permitir que se possam desestabilizar as noções hegemônicas e naturalizadas do macho e da fêmea.

A “brincadeira” começa na própria confusão lingüística da nomeação dos personagens Maria José e José Maria. Quem é o macho e quem é a fêmea? O hibridismo de gênero então, coloca-se como paradoxo que permeará toda a trama da história. A busca que conduz o narrador é descobrir “o verdadeiro sexo” dos personagens, o que leva a uma instigação constante em “revelar” o mistério sobre as identidades “desviantes” que carregam em si a insensatez dos afetos através de suas arquiteturas subjetivas e corporais. Observemos as estrofes que seguem:

*“Então o povo dizia:/-O barbudo é a mulher/O homem tem a cara lisa/E não tem barba e sem sequer/Nem ela nem ele é sério/Ali existe um mistério/Dê o caso no que der.(...) A mulher fazia a barba/Para melhor parecer/E a moça macho e fêmea/Sem ter barba pra fazer/Mas era macho na cama/Assim começou um drama/Difícil de se resolver.”*

O que se quer descobrir ou “provar”, tanto o narrador quanto os personagens que convivem com o casal, é que ali há uma farsa, um engano, que fêmea-macho ou macho-fêmea são construções ficcionais e imaginárias. A qualquer momento, em qualquer deslize de Maria José e José Maria, a “verdade” virá à tona, para o suspiro aliviado de quem teme se (re)conhecer neste inusitado contraponto.

Para questões como esta, trago a indagação de Michel Foucault, que já se perguntava: *“precisamos verdadeiramente de um verdadeiro sexo?”*.<sup>ii</sup> Não há como negar que os desejos “vazam”, as normas cruzam as fronteiras, apesar de todo esforço pedagógico para inscrever nos corpos o gênero e a sexualidade “legítima”. Se existe uma matriz da identidade heterossexual e suas definições sobre o que é um homem e uma mulher, há conseqüentemente, o seu espelho invertido, aquilo que não corresponde à “verdade”. Neste caso, o sistema de poder sobre os corpos e os desejos, paradoxalmente, oferece o caminho à transgressão, à subversão da ordem do “verdadeiro sexo”.

Aproprio-me mais uma vez de Foucault para colocar a imagem do espelho através de seu conceito de utopia, como posicionamentos sem lugar real, o inverso da sociedade, espaços essencialmente irreais e, o conceito de heterotopia, como lugares reais, efetivos, delineados pela própria instituição da sociedade, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora sejam efetivamente localizáveis.

Assim então, o leitor, o narrador do cordel e os personagens que convivem com os protagonistas desta história, pode-se dizer que se vêem nesta imagem do espelho em posicionamentos de utopia e heterotopia. Utopias quando se vêem no espelho como um lugar sem lugar. Como explica Foucault:

*“No espelho eu me vejo lá onde não estou, um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou de longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me*

dá a mim mesmo a minha própria visibilidade, que me permite olhar lá onde estou ausente”<sup>iii</sup>

Ao mesmo tempo, assumem também posicionamentos heretotópicos, na medida em que se descobrem ausente nos lugares que estão, porque se “espelham” lá longe. É no reflexo desta imagem subversiva que há um retorno identitário com o qual querem negar. Foucault acrescenta:

“A partir deste olhar que de qualquer forma se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno para mim mesmo e a me constituir ali onde estou; o espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que ele tornar ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto que está longe”<sup>iv</sup>

Podemos ainda dizer que a corporalidade e sexualidade que compõem Maria José e José Maria fazem parte do que Foucault chama de “heterotopia de desvio”<sup>v</sup> ou seja, aquela na qual se localiza os indivíduos cujo comportamento desvia em relação à média ou à norma exigida. Neste caso, a “heterotopia de desvio” está na corporificação subversiva dos personagens centrais.

Tudo o que assusta pela diferença é excluído ou engendrado na necessidade de naturalizar o incômodo e incorporá-lo à normatização. O padrão normalizador é a tendência para qual se descreve ou se avalia a diferença. Estas definições nada mais são do que produções culturais e discursivas produzidas pelas relações de poder. De acordo com Tomaz Tadeu Silva:

“A definição discursiva e lingüística de identidade e diferença é sempre uma relação social e, portanto, sujeita às relações de poder, de imposição e de disputa. O discurso heterossexual e falocêntrico produzem uma imposição pelos bens simbólicos e materiais da sociedade, afirmando uma relação assimétrica. Onde existir a diferenciação, uns melhores do que outros, uns diferentes dos outros, uns acima outros abaixo, bons e maus, normais e anormais - haverá aí processo da formação do que é identidade e do que é diferença, indicando as posições de sujeito, do que separa o “eu” do “outro”. A separação na diferença é baseada no sistema classificatório e, portanto, de exclusão e de hierarquização”<sup>vi</sup>.

A linguagem e a produção de signos e significantes nomeiam então as identidades e diferenças. Os gêneros são ditos como os diferentes, compreendidos a partir da negação do que “não sou”. Quando se quer descortinar a ambigüidade das sexualidades de José Maria e Maria José os personagens do cordel são chamados de viado ou sapatão, colocando em questão a virilidade do macho e feminilidade da fêmea. Estes são signos que estão inscritos no corpo, seja pela “barba”, seja pela “cara lisa”, é na corporificação que se dá a busca por uma definição comportamental de gênero e sexualidade. Como se exemplifica a estrofe abaixo:

*“A vizinhança dizia: -A mulher é o barbado/O da cara lisa é o macho/Um deles dois é veado/Talvez seja sapatão/Um é macho e outro não”.*

### **Transgêneros em performances: a subversão do corpo**

A história deste cordel é apresentada como metáfora discursiva de prazer e poder, abrindo brechas para a presença dos transgêneros, por mim conceituado como aqueles que estão “além de”

um gênero estabelecido, ou seja, aqueles que ultrapassam as categorias binárias de gênero que compõem o feminino e o masculino.

Os transgêneros também podem ser identificados como os *queerness*, uma expressão utilizada a partir da *Teoria Queer*<sup>vii</sup> para representar quem os compõem. A identidade transgênero ou *queer* seria assim, uma construção em permanência, um processo sem margens e sem limites, independentes do sexo, da experiência sexual e do gênero vivido<sup>viii</sup>. Para a teórica Tânia Navarro Swain, a ambigüidade queer, no sentido aqui proposto, não é somente uma sexualidade alternativa:

*“(...) mas um caminho para exprimir os diferentes aspectos de uma pessoa, um espaço também, para a criação e a manutenção de uma polimorfia de um discurso que desafia e interroga a heterossexualidade. Neste sentido, a identidade não é o sexo, não é a sexualidade, eu não sou um ser generizado ou desviante da norma, EU SOU EU.(...) Uma percepção do corpo como um todo de sensibilidade e de sensualidade, uma desestabilização da sexualidade centrada nos órgãos genitais, uma abertura para a emoção que atravessa os olhares, seria uma nova erótica social? Identidade sem limites e sem definições. A âncora está partida, o apelo do largo nos traz o gosto da descoberta”*<sup>ix</sup>

O termo transgênero ou *queer* pode-se dizer que é um termo mobilizador, um verbo que desestabiliza, que perpetua a discordância com o normal, com a norma. “Em uma palavra, são os considerados ex-cêntricos, os a-normais”<sup>x</sup>. No jogo de luz e sombras, onde realidade e ficção se misturam, estão os protagonistas deste cordel. Estão inscritos e escritos na corporalidade do desejo. Sim, porque parto da premissa que é no território do desejo que os transgêneros se movem. José Maria e Maria José encenam suas próprias histórias, reescrevendo-as sobre afetos, encontros e exílios de si.

Assim, portanto, que em várias estrofes do cordel é mencionado o deslocamento geográfico dos personagens em busca de uma referência de ser e estar no mundo, o que acaba não acontecendo, já que são sempre relacionados aos que estão fora da “naturalização” do sexo, da sexualidade e do gênero. Conforme podemos conferir nas estrofes seguintes:

*“Foram morar em Bayeux/E aonde o casal passava/O homem de bucho empinado/O povo todo zombava/E a mulher era marido/Tinha um negócio escondido/Mas a ninguém não mostrava/ Arribaram de Bayeux/Foram pra Juazeirinho/No sertão da Paraíba/E ali o casalzinho/Ou seja: José Maria/Como Maria José vivia/Todos dois no mesmo ninho/Mas o povo achava estranho/Um homem com um buchão/Ele de barba no queixo/E ela não tinha não/A barba era noutra canto/Que servia de espanto/E sempre havia confusão”.*

Os transgêneros, *queers*, assim como José Maria e Maria José não apenas estão deslocados na sua posição geográfica, mas na cartografia que apresentam sua corporalidade, por isso estão à deriva, extraviam-se, estão nas fronteiras, no entre-meio dos territórios. Nem são os de um lado nem do outro, mas fazem ponte, conexões entre seus gêneros e sexualidades híbridas.

Uma das questões mais relevantes no cordel se passa na troca de papéis, não apenas no comportamento estereotipado de gênero entre ser homem e ser mulher, mas na gravidez e nos

filhos que geram aqueles personagens. É aí que tudo vira uma “realidade fantástica”, mas visível aos olhos do narrador e dos moradores das cidades por onde passam. É José Maria e não Maria José que engravida e dá a luz a seus filhos. Apesar da barba que o coloca corporalmente no lugar do macho, ele cresce a barriga, gera filhos e os alimenta em seus peitos. As estrofes seguintes reforçam esta idéia:

*“José Maria estava grávido/E assim Maria José/Era o pai da criança/E José Maria/Vivia bem satisfeito/Crescendo a pança e o peito/E ninguém sabe ele o que é.(...) O barbudo com a criança/No dia que descansou/O macho virou mulher/E a mulher macho virou/Pois naquela cachorrada/A fêmea toda acanhada/Ao macho engravidou. E depois José Maria/Engravidou novamente/E como Maria José/Vivia muito contente/Ele era mãe, ela pai/Pra onde um vai, outro vai/Um atrás, outro na frente(...)Até que o cara barbudo/ Aprendeu a dar de mamar/Alimentava os filhos/Depois ia se deitar/O outro da cara lisa/Tirava a calça e camisa/E ia lhe esquentar”.*

Confiro a esta possibilidade de fabricar uma identidade corporal que se deseja, como uma estratégia que pode ser entendida pela feminista e teoria de gênero Judith Butler como “performance”<sup>xi</sup> ou seja, identidades de gênero fabricadas, manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. Para Butler, a “verdade interna” do gênero não passa de um ato performático inscrito na superfície do corpo. É como se através da “performance” dos personagens, fosse desnaturalizada a coerência entre sexo e gênero.

O autor deste cordel no desenvolvimento de sua trama busca não dar sentido a estas questões, fica a dúvida sobre quem é quem neste jogo cênico de gênero, corpo e sexualidade. O fim, por fim, não é revelado este “mistério”, por não haver nada a revelar. A dúvida permanece porque não se tem respostas para “verdades” que escorrem e vaporizam rapidamente em tempos líquidos e pós-modernos, tempos que se produzem sujeitos que não são mais guiados pelos destinos dos seus corpos “naturais”, mas pelo devir do desejo<sup>xii</sup>, pela reinvenção de si, onde torna em fluxo a relação do masculino e do feminino como produtos de produção permanente. Vejamos a conclusão que chega o cordelista :

*“Hoje o mundo está assim/O povo faz o que quer/Quem é mulher vira homem/E o homem vira mulher/O mundo vai desmantelado/O povo está revirado/E faz tudo o que quiser.”*

Assim a história de um “*O Casamento de d’uma moça macho-fêmea com um rapaz fêmea-macho*” não termina, apenas dobra-se mais uma vez, para depois voltar a desdobrar-se, em movimento *continuum* de dobradura, conforme o conceito de Deleuze<sup>xiii</sup> sobre a estrutura barroca cheia de curvas e movimentos em espirais na qual estamos envolvidos. Para o cordelista, este mundo está mesmo “desmentelado”, já que as os sujeitos se apropriam de uma não-identidade, ou melhor, de uma possibilidade de não estarem ligados a uma situação fixa, definida e definitiva de ser, mas ao contrário, estão entregues ao fluxo, condutores desta trajetória.

## **Referências**

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, 236p.

\_\_\_\_\_. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo*. In: LOURO, Guacira Lopes(org.). *O corpo educado: pedagogia da sexualidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p.151-172.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Campinas, SP: Papirus, 1991. 212 p.

\_\_\_\_\_. GUATARRI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. 120p. (Coleção TRANS).

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização: Manoel Barros da Mota. Rio de Janeiro:Forense Universitária, 2001. (Ditos & Escritos III) 79p.

\_\_\_\_\_. *Ética, sexualidade e política*. Organização: Manoel Barros da Mota. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004 (Ditos & escritos V.)322p.

GOLDMAN, Ruth. *Who is that Queer Queer?: exploring norms around the sexuality, race and class*. In: Brett BEEMYN, Brett, ELIASON. Mickley -*Queer Studies*. New York: New York University, Press, 1996.

SILVA, Tomaz Tadeu da.(org.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. 133p.

SPARGO, Tamsin. *Foucault y la teoría queer*. Título original: *Foucault and Queer Theory*. Tradução em espanhol: Gabriela Ventureira. Barcelona: Gedisa, 1999. 89p.

SWAIN, Tânia Navarro. *Para além dos binários: os queers e os heterogêneos*. Niterói, v. 2, n.1, p. 87-98, 2. sem. 2001

## **Notas:**

---

<sup>i</sup> A literatura de cordel é conhecida como uma espécie de poesia popular que é impressa e divulgada em folhetos ilustrados com o processo de xilogravura. Oriunda de Portugal, a literatura de cordel chegou ao Brasil através dos nossos colonizadores, espalhando-se pelo Nordeste. Assim é chamado pela forma como são vendidos os folhetos, dependurados em barbantes (cordão), nas feiras, mercados, praças e bancas de jornal, principalmente das cidades do interior e nos subúrbios das grandes cidades nordestinas.

<sup>ii</sup> FOUCAULT, 2004 p.82

<sup>iii</sup> FOUCAULT, 2001p. 415

<sup>iv</sup> FOUCAULT, 2001 p. 415

<sup>v</sup> FOUCAULT, 2001 p.416

<sup>vi</sup> SILVA, 2000 p.81

<sup>vii</sup> A Teoria Queer não se origina em um momento específico, mas começa a ganhar forma com os estudos acadêmicos a partir da década de 80, principalmente nos Estados Unidos. Em sua primeira fase busca relacionar as questões homossexuais e lésbicas às teorias pós-estruturalistas. Depois, ganha maior liberdade e expande-se a um estudo que desafia a noção de identidade fixa, que nega o essencialismo generalizado, na medida em que se organiza na performance de identidades plurais, que se constroem a cada dia.

<sup>viii</sup> GOLDMAN, 1996, p. 173.

<sup>ix</sup> SWAIN,2001, p 87,98.

<sup>x</sup> SPARGO1999, p.53

---

<sup>xi</sup> BUTLER, 2003  
<sup>xii</sup> DELEUZE, GUARARRI, 1996  
<sup>xiii</sup> DELEUZE, 1991