

ALÔMIA ABRANTES DA SILVA

PARAÍBA, MULHER-MACHO:
TESSITURAS DE GÊNERO, (DESA)FIOS DA HISTÓRIA
(PARAÍBA, SÉCULO XX)

Recife
2008

ALÔMIA ABRANTES DA SILVA

PARAÍBA, MULHER-MACHO:

TESSITURAS DE GÊNERO, (DESA)FIOS DA HISTÓRIA

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor(a).

Orientador: Prof. Drº. Durval Muniz de Albuquerque Júnior

Recife
2008

Silva, Alômia Abrantes da

**Paraíba, mulher-macho : tessituras de gênero,(desa)fiões da história / Alômia Abrantes da Silva. – Recife: O Autor, 2008.
252 folhas : il., figuras.**

**Tese (doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco.
CFCH. História, 2008.**

Inclui bibliografia.

1. História - Cultura. 2. Gênero. 3. Mulher-Macho – Paraíba. 4. Identidade. 5. Corpo. 6. Mulheres – Literatura. 7. Sexualidade. - - I. Título.

**981.34
981**

**CDU (2. ed.)
CDD (22. ed.)**

**UFPE
BCFCH2008/28**

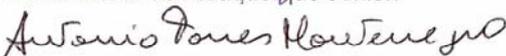


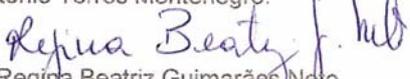
ATA DA DEFESA DA TESE DA ALUNA ALÔMIA ABRANTES DA SILVA.

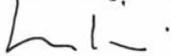
Às 14:00 h do dia 04 (quatro) de julho de 2008 (dois mil e oito), no Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco, a Comissão Examinadora da Tese para obtenção do grau de Doutor apresentada pela aluna **Alômia Abrantes da Silva** intitulada “**Paraíba mulher-macho: tessituras de gênero, (desa)fiões da História**”, em ato público, após arguição feita de acordo com o Regimento do referido Curso, decidiu conceder à mesma o conceito “**APROVADA**”, em resultado à atribuição dos conceitos dos professores doutores: Durval Muniz de Albuquerque Júnior (Orientador), Antonio Torres Montenegro, Regina Beatriz Guimarães Neto, Lígia Bellini e Adriano Azevedo Gomes de León. Assinam, também, a presente ata a Coordenadora, Profa. Dra. Tanya Maria Pires Brandão e a Secretária do Depto. de História, Rogéria Feitosa de Sá, para os devidos efeitos legais.

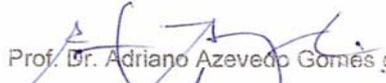
Recife, 04 de julho de 2008.


Prof. Dr. Durval Muniz de Albuquerque Júnior.

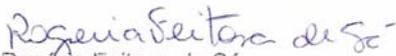

Prof. Dr. Antonio Torres Montenegro.


Profa. Dra. Regina Beatriz Guimarães Neto.


Profa. Dra. Lígia Bellini.


Prof. Dr. Adriano Azevedo Gomes de León


Profa. Dra. Tanya Maria Pires Brandão


Rogéria Feitosa de Sá.

A todos que, carinhosamente, sopraram vida
ao meu coração...

Minha gratidão:

A Durval Muniz de Albuquerque Jr., orientador atento e generoso incentivador dos trajetos deste trabalho.

A Regina Beatriz, pelas leituras instigantes, assim como pelas afetivas e agradáveis horas de aula.

A Antonio Montenegro, pelas observações perspicazes e discussões que ajudaram a redimensionar minha pesquisa.

A Adriano de León e Lígia Bellini, que aceitaram contribuir com seus olhares e impressões sobre este trabalho.

A Dinarte Varela, que generosamente compartilhou comigo seus “achados” sobre 1930 e me confiou idéias valiosas.

A Margarete Almeida, que na tessitura da vida diária me ajudou a ampliar o repertório sobre os estudos e relações de gênero.

A Socorro Cipriano, pelas horas a fio de escuta e valiosa partilha da escrita cotidiana.

A Mariângela Nunes, pelo carinho e amizade.

A Alarcon Agra, por tornar as tardes em Recife mais alegres.

A Germana Lucena, companheira de viagem e curadora da coluna dos amigos “em tese”.

A Fábio Norat, por todo o cuidado e partilha do coração.

Aos amigos da alegria e de toda a vida: Graça Amaro, Ricardo Araújo, Rosilma Diniz, Steban Büller, Josi Sousa, André Hofman, Valdisa Moura, Nemézio Jr....

As amigas queridas e companheiras de trabalho: Edna Araújo, Telma Dias, Joedna Reis, Elisa Mariana...

A Alex Antonio, pelo aprendizado cotidiano e por me lembrar do que não devo esquecer.

A Alanne Cristina, que agora nos abençoará com uma nova luz.

A Antonio José e Izaurita, partes profundas do masculino e do feminino em mim, minha gratidão por toda a vida.

A Dr. S’Hong, pelo cuidado e afeto, além das sábias lições sobre como não temer a morte.

A Dr.^a Susan Andrews, por criar um mundo de acolhimento e positividade.

A Dr. Pachon e sua equipe “do coração”, que me fez ver a medicina com outros olhos.

A todos, enfim, que zelaram pela minha vida e que fazem dela uma experiência pela qual de-sejo acordar todos os dias.

Amanhã
não sei.
Não o soube
Ontem.
Mas hoje é certo
hoje é
para sempre.

(Míriam Portela)

RESUMO

Analisar as produções discursivas que historicamente possibilitaram a emergência da imagem “Paraíba, mulher-macho”, ao longo do século XX, como uma identidade para o Estado e as mulheres que nele vivem, é a proposta deste trabalho. Embora considerando a música *Paraíba*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, lançada em 1950, como síntese desta nomeação, compreende-se aqui que ela faz ressoar sentidos que se encontravam em movimento, atualizando a memória da revolução de 1930 e seus referenciais políticos e de gênero. Cruzam-se fontes relacionadas a tais contextos, bem como suas implicações em debates mais recentes, sobretudo os que a partir dos anos 1980 (re)modelam tal imagem em associação com outros ícones, especialmente com a da professora e escritora Anayde Beiriz (1905-1930). Neste exercício, problematiza-se a construção de corporeidades, apontando os dispositivos que instituem e regulam lugares para o masculino e o feminino, discutindo também as linhas de fugas traçadas e experimentadas por subjetividades transgressivas, inscritas em zonas fronteiriças de saber e poder. Apresenta-se, portanto, como uma operação narrativa que coloca em cena embates em torno da história, enquanto *lócus* constituído e constituinte de lugares e imagens de gênero.

Palavras chaves: gênero – corpo – sexualidade - identidade- Paraíba- “mulher-macho”

ABSTRACT

This work aims to analyzing the discursive productions which historically enabled the emergence of the “Paraíba, macho woman” image, during the twentieth century, as an identity for the State and the women who live in it. Though, taking into account the music *Paraíba*, by Luiz Gonzaga and Humberto Teixeira, launched in 1950, as a summary of such nomination, it is understood here that this music echoes meanings which were in movement, activating the memory of the 1930 revolution and its political and gender references. So, sources related to such contexts are mingled as well as their implications in more recent debates, especially the ones which from the 1980s (re)shape such an image in association with other icons, mainly with the teacher and writer Anayde Beiriz (1905-1930). In this research, the corporeities construction is questioned pointing out the devices which make up and regulate places for the male and female gender, also discussing the runaway guidelines outlined and experimented by transgressive subjectivities registered in knowledge and power borderlines. Therefore, this work is presented as a narrative discourse, in which constraints regarding history are part of the scenery, once it is a constituted locus and it is constituent of places and images of gender.

Key-words: gender – body – sexuality – identity – Paraíba – “Macho woman”

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 ANAYDE BEIRIZ E A (RE)INVENÇÃO DA “MULHER-MACHO”	24
1.1 <i>Avant-première</i>	27
1.2 “Carne da palavra, Carne do silêncio”	32
1.3 O Corpo da “mulher-macho”	50
1.4 Anayde e a “encarnação” da verdade.....	64
2 TERRITÓRIOS DA AMBIGUIDADE, PAISAGENS DA LIBERDADE	74
2.1 “Mulher-Macho”:Não Senhor?! Sim Senhor?!	75
2.2 (N)outras paisagens: a (re)invenção da guerreira.....	95
2.3 “Marcada para sofrer”: a guerreira e sua incompletude	105
2.4 O Corpo duplo: a literatura e a afirmação da ambigüidade	111
3 PARAÍBA, MASCULINA: HONRA E VIRILIDADE NA REVOLUÇÃO.....	121
3.1 Terra-fêmea, Cabras-macho.....	123
3.2 “Eita Pau, Pereira” ou “com quantos paus se faz uma guerra”.....	130
3.3 Cortejando o herói, vestindo a guerreira.....	145
3.4 A (des)honra e a vingança de um anti-herói.....	165
4 OUTROS NEGOS: CORPOS NEGADOS, CORPOS (RE)ENCARNADOS.....	179
4.1 Negando João, afirmando Ana.....	180
4.2 A escrita de um corpo insurgente: outras revoluções?	192
4.3 Quando João é Ana e Ana é João	209
CONCLUSÃO.....	227
FONTES E REFERÊNCIAS	233
ANEXOS.....	245

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01- Reprodução do cartaz do filme Parahyba Mulher Macho.....	32
Figura 02- Tirinha “Maria”, de Henrique Magalhães.....	92
Figura 03 - Tirinha “Maria”, de Henrique Magalhães.....	93
Figura 04 - “Foguete” da Campanha americista (1950).....	127
Figura 05- Panfleto do Movimento Paraíba Capital Parahyba	185
Figura 06 - “Paraíba, mulher-macho”, por Márcio Baraldi.....	213

INTRODUÇÃO

Nos enredos de uma canção: tecidos de imagens, (desa)fiões de histórias

Nascida no sertão da Paraíba, cresci ouvindo rádio e, nestas escutas, me habituei ao som dos chamados “ritmos regionais”, entre eles o Baião, sobre o qual aprendi desde cedo que possuía um rei, “o rei do Baião, Luiz Gonzaga”. Na voz dele, mas também na de outros cantores, ouvi inúmeras vezes a canção que repetia “Paraíba, masculina, muié macho, sim sinhô”.¹ Dançante, de refrão fácil, embora enigmático, que tocava de forma divertida um tema que parecia triste — o do abandono e da saudade — era uma música que eu ouvia com frequência alguém ao meu redor cantarolando e foi também uma das que eu primeiro aprendi quando, adolescente, participei de um coral na escola em que estudava. É daí que tenho a lembrança de alguém me explicando, pela primeira vez, que ela era uma homenagem ao espírito guerreiro da mulher paraibana, que lutava bastante para sobreviver, muitas vezes tendo que ser como um “macho” para resistir à seca e a debandada dos seus maridos e filhos para outras regiões do país à procura de melhores condições de vida.

Esta imagem — a da mulher sofrida, muitas vezes solitária, mas forte, ativa — encontrei ao longo da vida em vários discursos, quer associados ao Nordeste, ou mesmo à Paraíba, de modo mais particular: em muitas outras músicas, no cinema, na literatura, na imprensa, nas conversas e histórias cotidianas... Em boa parte deles ressoando esta idéia de uma ambigüidade, de uma mistura de signos referentes ao que culturalmente designamos como próprios do masculino e do feminino.

De algum modo, que eu não sabia ainda nomear, aquilo me afetava, mas não de forma negativa, pois eu os subjetivava como a um elogio, uma qualidade lisonjeira. Até que mais adiante comecei a perceber que outras coisas se moviam na rede destas discursividades, inclusive resultando em diversas formas de subjetivação, algumas vezes opostas à que eu possuía. Aí os meus olhos já eram os da pesquisadora, encontrando na imprensa do início do século XX — que eu então perscrutava para compor minha dissertação de Mestrado sobre as imagens do feminino na década de 1920 — muitas referências às mulheres ditas virilizadas, as “viragos”, as “mulheres-macho”. Imagens comumente criticadas, tornadas risíveis ou mesmo desprezíveis nas escritas de homens e mulheres de então.

Em 2003, quando pensava na definição do meu tema de trabalho para o Doutorado, ao

¹ O Baião *Paraíba*, de autoria de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, composto em 1950, foi gravado pela primeira vez por Emilinha Borba, sendo em 1952 gravado também na voz do “rei” Luiz Gonzaga.

fazer na Internet uma busca pelo nome “Paraíba”, surpreendo-me com a infinidade de *links* que utilizavam a expressão “Paraíba, mulher-macho”, como uma espécie de *slogan*, tanto em *sites* ligados aos “artistas da terra”, insistindo que a cultura paraibana iria além da “Paraíba masculina, mulher macho sim senhor”, como em outros relacionados ao público GLS (hoje GLBT: Gays, Lésbicas, Bissexuais e Transgêneros), e ainda uma matéria de um jornal *on-line*, informando a elaboração de um Projeto de Lei do deputado Maurílio Rabelo (PL-TO), que proibiria o uso de expressões denotativas de preconceitos de origem, penalizando, por exemplo, quem insistisse em chamar nordestino de ‘Paraíba’ e de ‘Paraíba, mulher-macho, sim senhor’ “uma mulher corajosa ou supostamente homossexual”.²

Também, fora do mundo virtual, à mesma época, em um jornal impresso de grande circulação no Estado, o Professor Trindade fazia sua reclamação, culpando Luiz Gonzaga pela “idéia idiota e absurda de que a paraibana é masculinizada”, lembrando, como professor de Língua Portuguesa que é, que o topônimo ‘paraíba’ significa originalmente “porto mau”, o que o fazia concluir que “a Paraíba é, portanto, **macho**, sim senhor”.³

Foi assim, ao longo destas procuras, que os fios entrelaçados destas conexões pareceram enovelados ao meu olhar, compondo uma trama bem mais complexa do que eu julgara por muito tempo. Os significados atribuídos à “mulher-macho” variavam, e estes não estavam associados somente às mulheres nascidas na Paraíba, mas à própria região. Afinal, a “pequena” citada na música de Gonzaga era simultaneamente uma mulher e um Estado. Há aí uma espécie de “colagem” que produziu e continua produzindo muitos e diferentes afetos. A música, mais do que simplesmente “brincar” com supostas qualidades de um lugar e de sua gente, envolve questões morais, políticas, identitárias, que já se colocavam antes da sua emergência — o que ocorreu, como um momento síntese desta associação, em 1950 — e que até a atualidade não cessam de produzir sentidos.

As leituras teóricas que fui selecionando ao longo da minha formação acadêmica foram me fornecendo ferramentas para lidar com esta trama, que ao meu olhar, parecia cada vez mais com uma “colcha de retalhos”, uma grande tessitura, unindo fragmentos de temporalidades diversas na confecção de um amplo espaço, que por sua vez abriga práticas e lugares de gênero, de saber e de poder. Assim, a questão que move este trabalho — **a de pensar como historicamente a imagem da Paraíba e das mulheres nela nascidas e sua identificação com a da “mulher-macho” tornou-se possível** — foi sendo alinhavada com os pequenos

² Respectivamente: **Malagueta**. Disponível em: <<http://www.malagueta.com.br>> acesso em 28/08/2003; **Correio Brasiliense On-line**: Brasília, 21/07/2003. Disponível em: <<http://www2.correioweb.com.br>> acesso em 28 agosto 2003.

³ Professor Trindade. Paraíba é macho, sim! **Jornal Correio da Paraíba**. Paraíba, 10 de agosto de 2003, G-3.

fragmentos que fui recolhendo devagar, em fontes diversas. Porém, muito mais que aquela que coze — embora também não possa nem queira escapar a isto — estou me propondo aqui a abrir e descosturar um pouco esta malha, olhar seus meandros, seus alinhavos, sentir seus relevos, seus nós e solturas... Acompanhar e descrever seus pontilhados.

Encontrando na superfície o desenho desta cartografia, tal como uma pele, ela se torna o mais profundo, sua espessura pode ser lida justamente nas intensidades com as quais as imagens engendradas nesta trama tornam-se marcas, inclusive nos corpos de muitas pessoas ao longo do tempo. Na tentativa, pois, de desalinhar os estratos destas texturas, busco inspiração nos trabalhos do filósofo Michel Foucault, em vários momentos de sua obra.⁴ Em especial, ao traçar um plano de “escavação” desta espessura, procuro, não uma origem ou seu sentido secreto, mas as condições de sua emergência, as regras de sua funcionalidade. Para tanto considero determinados espaços e temporalidades, pretendendo assim exercitar um olhar “arqueológico”, investigando e descrevendo os arquivos que possibilitaram a produção de um saber referente à construção identitária da Paraíba e das mulheres nela nascidas como “mulher-macho”.

Foucault nomeia, pois, de *arqueologia*, um exercício de descrição do arquivo. No caso, arquivo compreendendo o conjunto de discursos efetivamente pronunciados, considerado não somente como um conjunto de acontecimentos que teriam ocorrido uma vez por todas e continuariam em suspenso, mas também como um conjunto que continua a funcionar, a se transformar através da história, possibilitando assim outros discursos.⁵

Embora tenha privilegiado em suas ricas análises os discursos que constituem o campo do saber científico, Foucault deixou claro que a escolha deste domínio não passava de um “privilégio de partida”, portanto, não havia delimitações metodológicas fixas, nem aplicabilidade a um domínio circunscrito. Isso veio ampliar as possibilidades de adaptação e inspiração ao estudo de outras regras discursivas, percebendo como elas se misturam nas produções de sentidos que regulam os modos de existência.

Trabalho, pois, com diferentes séries, com suas especificidades de linguagem, de significantes, que se organizam em arquivos diversos, mas que se comunicam permanentemente, com suas continuidades e rupturas. São produções que ganharam materialidade em diferentes *corpus*, como na imprensa, no cinema, na música, na literatura e na historiografia. E aqui é

⁴ Sobre as fases ou eixos do trabalho de Foucault ver, por exemplo: DELEUZE, Gilles. **Foucault**. Tradução Cláudia Sant’Anna. Revisão Renato Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005. MUCHAIL, Salma T. **Foucault, Simplesmente**. São Paulo: Loyola, 2004.

⁵FOUCAULT, Michel. **Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento**. 2ªed. Manoel Barros da Motta (Org.). Tradução Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, v. II (Coleção Ditos & Escritos).

interessante esclarecer que, embora tenha tentado razoavelmente aproximar-me das regras de funcionamento de cada um destes gêneros, que representam em si linguagens específicas, enquanto exercício de sensibilização do meu olhar, procurei tratá-los naquilo que os aproximam, que penso ser justamente as suas potencialidades de comporem *maquinarias de encarnação*, engenharias complexas de invenção de sentidos e de produção de efeitos do “real”.⁶

Meu desejo é, portanto, formulando uma questão que é do presente, mergulhar em sua espessura, adentrar em seus meandros, reconhecendo e/ou estabelecendo as conexões em seus momentos de maior evidência. Isto para, descrevendo os enunciados que compõem as formações discursivas, atentar para o jogo de regras que define suas condições de aparecimento, transformações, desaparecimento, que como se sabe são variáveis num (per)curso histórico.

Gilles Deleuze, outro pensador que me instiga frente aos desafios que aqui proponho, lembra que a arqueologia não trata necessariamente do passado: “Há uma arqueologia do presente e duma certa maneira ela está sempre no presente”, reforça ele, lembrando ainda que para Foucault a arqueologia é o arquivo em duas partes: audiovisual, ou seja, a lição de gramática e a lição das coisas, as dizibilidades e as visibilidades. Na sua compreensão:

É preciso apoderarmo-nos das coisas para lhes extrairmos as visibilidades. E a visibilidade numa dada época é o regime de luz, o resplandecer, os reflexos, os relâmpagos que se produzem pelo contacto da luz com as coisas. Da mesma maneira, é preciso fender as palavras, para lhes extrairmos os enunciados. E o enunciável numa época é o regime da linguagem e as variações inerentes, pelas quais o enunciável se desloca, saltando dum sistema homogêneo para outro.⁷

Os regimes variáveis que definem a luz sobre os arquivos relacionam-se, pois, a dadas épocas e espaços, que não estão suspensos e incomunicáveis. Assim a temporalidade aqui não mostra-se compatível com uma percepção linear, evolutiva. Penso em discursos intuitivos de práticas que cruzam tempos e espaços, apesar de modificadas, atualizadas ou ainda desautorizadas, negadas. Para tratar esta questão, busco aproximar a minha análise e escrita das concepções deleuzianas sobre o tempo, problema sobre o qual ele muito se dedicou e que penso ajustar-se bem ao exercício arqueológico.

No seu livro sobre Deleuze, Alberto Gualandi faz uma síntese da doutrina do tempo construída por este pensador, mostrando que ele pensa o tempo avançando por saltos, acelera-

⁶ Encarnação aparece ao longo deste trabalho no sentido atribuído por Certeau, que a toma como uma ordem pensada, que modela, (con)forma e coloca os corpos em movimento, utilizando para isso algumas “máquinas” de engendramento. Ver CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**: I. Artes de Fazer. Tradução Ephraim F. Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004. p. 221-258.

⁷ DELEUZE, Gilles. **O Mistério de Ariana**. Lisboa: Vega, 1996. p.72-73.

ções, rupturas e diminuições de velocidade, depois desafiando-se e voltando para enrolar-se em espiral. Ou seja, sustenta a idéia de uma figura de tempo espiralada, como uma terceira “natureza” temporal, uma terceira síntese, que resume as outras duas mais convencionalmente aceitas — a linear e a circular. Isso dá uma nova ordem ao tempo, que não se estabelece como uma fundação, nem como um fundamento, mas antes um *desmoronamento* do tempo. É a síntese do *ritornello*, do Eterno Retorno, que (re)apropriada das elaborações de Nietzsche, Deleuze (re)atualiza para nós, intensificando não a idéia de um retorno ao mesmo, mas a um sempre transmudado, que no entanto não deixa de ser o mesmo, o ritmo eternizado de um Devir.⁸

Usando a metáfora da “colcha de retalhos” penso que o movimento do *ritornello* se manifesta nas possibilidades que tenho de dobrá-la, torcê-la, estabelecendo um “entre”, que permite experimentar a sua versatilidade e seus limites. E de novo lanço mão de outro conceito deleuziano na construção do meu norte teórico-metodológico, utilizando a *dobra*, que ele visualiza e intensifica em Leibniz, e em sintonia com a última fase da obra foucaultiana, dedicada às produções de subjetividades, como o vergamento da força sobre si mesma, quando o espaço de dentro não pode ser tomado *per si*, isolado, senão como uma invaginação do tecido do lado de fora, sempre num movimento incessante.⁹

Deleuze, dizendo tender a pensar as coisas como conjuntos de linhas a serem desembranhadas, mas também cruzadas, esclarece, entretanto, que ao seu olhar a linha não está entre dois pontos, e sim o ponto é que se encontra no entrecruzamento de diversas linhas, sendo apenas a inflexão dela. Assim, não são os começos e os fins que contam, mas o meio: “As coisas e os pensamentos crescem ou aumentam pelo meio, e é aí onde é preciso instalar-se, é sempre aí que isso se dobra”.¹⁰

Desse modo, vislumbro três momentos importantes para a minha escavação, três estratos temporais, pontilhados na inflexão de uma série de linhas irregulares, que dobrando-se uns sobre os outros, me permitem perceber nos seus entremeios, as continuidades e discontinuidades na construção da imagem “Paraíba, mulher-macho”.

Um momento que chamo “síntese”, com a composição da música *Paraíba* por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira nos anos 1950. Um contexto de disputas políticas no Estado

⁸ GUALANDI, Alberto. **Deleuze**. Tradução Danielle O. Blanchard.. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. (Coleção Figuras do Saber).

⁹ A respeito ver: DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução Peter Pál Pelbart. 2ª reimpressão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. p. 194-202; PAIVA, Antonio Cristian S. Política da dobra e cuidado de si ou Foucault deleuziano. In: LINS, Daniel (Org.) **Nietzsche e Deleuze**: Pensamento Nômade. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. p. 45-62.

¹⁰ DELEUZE, op. cit., p. 200.

que, não à toa, remete para as forças e conflitos de décadas anteriores, mais propriamente para o acontecimento que se projetou como “Revolução de 1930”¹¹. Este, por sua vez, sendo reiteradamente nomeado e exaltado como o período de maior visibilidade política da Paraíba, como um arquivo sempre a funcionar. Isso remete-me à projeção dos signos, que colam, mais intensamente na região e nas mulheres nela nascidas, as marcas da honra, da combatividade e resistência. Marcas de guerra que, entretanto, a partir dos anos 1980 passam a ser inscritas com mais vigor em outros corpos femininos, como o de Anayde Beiriz, (re)conhecida nacionalmente com um filme sugestivamente intitulado de *Parahyba Mulher Macho*. Três momentos que, como se vê, atravessam com seus fluxos todo o século XX, e que não são tratados de forma isolada, mas em permanente diálogo, repercutindo ainda na atualidade.

Espero deste modo “cruzar as linhas”, seguir o seu movimento espiralado, helicoidal, identificando pontos de inflexão, de convergência, mas também as solturas, os desalinhos, nesta composição de uma imagem que carrega consigo todo um arquivo identitário e, junto, toda uma discursividade acerca dos lugares de gênero, das práticas de lugar que definem espaços do masculino e do feminino, nestas temporalidades que compõem também o nosso próprio tempo.

Ao pensar em construção identitária e, em seu novo, em construções de gênero, estou pensando em relações de força, em embates, estou pisando num território eivado de sentidos políticos. O que me leva a compreender que, embora esteja privilegiando a noção de arqueologia de inspiração foucaultiana, onde o saber é domínio privilegiado, não o deixo de fazer numa perspectiva também genealógica. Esta, marcando a segunda fase da obra deste autor, apresenta-se como “a tática que, a partir das discursividades descritas, ativa os saberes libertos da sujeição que delas emergem, tratando, assim, do poder”.¹²

Contudo, em especial, interessa-me o exercício genealógico do terceiro momento de sua trajetória, que embora diferenciada da segunda, continuará assim nomeada pelo próprio Foucault, e que se dedica às produções de subjetividades, o *eixo do sujeito*, para usar a topologia deleuziana, vindo oferecer à história um manancial de possibilidades para pensar temas até então pouco visíveis, como a história da sexualidade e, nas suas dobraduras e desdobramentos, provocando deslocamentos e projeções para os estudos de gênero e as teorias femi-

¹¹ Embora seja polêmico o uso da expressão “revolução” para os acontecimentos ligados a tal contexto, opto por utilizá-la, uma vez que me reporto à maneira como estes são predominantemente referenciados na historiografia da Paraíba.

¹² FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Organização e Tradução Roberto Machado. 19ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 2004. p. 172.

nistas.¹³

A imagem de uma região como metáfora de um corpo de mulher, e vice-versa, mas não um corpo normativo, posto que seja ambíguo, ao trazer inscrições de um feminino e de um masculino, enuncia uma série de saberes sobre os lugares dos gêneros, bem como coloca em cena estratégias de poder, de apropriação, disciplina, controle, mas também táticas de fuga, saltos de resistência, que estão continuamente deslocando-se. Daí sua inserção nos estudos de gênero, que vêm crescendo nas últimas décadas no Brasil, com pesquisas e elaborações teóricas cada vez mais abrangentes e que, no caso da disciplina histórica, têm colaborado para promover uma maior sensibilização do olhar dos historiadores quanto às questões da identidade, da alteridade, da sexualidade, da política, intensificando uma ampliação do uso de materiais de pesquisa, de maneiras possíveis de pensar o próprio lugar e a escrita da história.

Tratar de gênero é pensar em como histórico e culturalmente foram instituídos lugares para o feminino e o masculino em dadas épocas e sociedades, considerando um sistema de forças relacional, não polarizado.¹⁴ Mas chega a ser mais: é pensar não só nos lugares, mas nas subjetivações, nas sujeições que nos permitem ser identificados e identificarmos-nos como homens ou mulheres. Bem mais que isso: ao provocar a desconstrução destas identidades, possibilita pensar o interregno, a mediação que simultaneamente permite um duplo criando um outro, ou outros, que a nossa época ainda tem dificuldades de nomear.

Teorias mais recentes que problematizam os estudos de gênero têm atentado para questões cruciais que muitas vezes resultaram em armadilhas para os que se dedicam a tais temáticas, como a tendência de diferenciar sexo e gênero, colocando respectivamente, aquele na instância da natureza e este no da cultura, e assim justificando o cancelamento do natural pelo social. Judith Butler, como uma dessas referências, alerta para o perigo desse deslocamento, que acaba reiterando a lógica que supõe o sexo como um “dado” anterior à cultura, atribuindo-lhe assim um caráter imutável, a-histórico e que, ao invés de fragilizar, só consolida o binarismo. Esta lógica leva o “dado” sexo a determinar o gênero, e este a induzir uma única forma de desejo, reafirmando a linearidade sexo-gênero-sexualidade.¹⁵

Butler (re)afirma que a categoria do “sexo” é normativa, é o que Foucault chamou de “ideal regulatório”. Logo, mais que uma norma, o “sexo” é parte de uma prática regulatória

¹³ Para saber mais sobre as contribuições e polêmicas geradas pelos estudos de Foucault no âmbito dos estudos de gênero e, por conseguinte, nas teorias feministas, ver, por exemplo, a parte dedicada aos “Feminismos”, no livro *O Legado de Foucault*, que contém artigos de Michelle Perrot, Lucila Scavone, Margareth Rago e Tânia Navarro Swain. SCAVONE, Lucila; ALVAREZ, Marcos César; MISKOLCI, Richard (Orgs.). **O Legado de Foucault**. São Paulo: UNESP, 2006. p. 62 -137.

¹⁴ Ver Scott. Joan. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. Recife: SOS Corpo-Gênero, Cidadania, 1993.

¹⁵ BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

que produz os corpos que governa; um ideal cuja materialização é imposta. Contudo, a autora atenta que o fato desta regulação ocorrer através de uma reiteração forçada e necessária das normas é um sinal de que a materialização nunca ocorre de forma plena e totalizante; os corpos não se conformam completamente, e esta instabilidade abre brechas para que a força da lei regulatória volte-se contra ela mesma, colocando em questão sua própria hegemonia.¹⁶

Assim, tem-se a noção de *performatividade* de gênero, que não sendo um “ato” deliberado, nem podendo ser compreendido como uma encenação, situa “a prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia”.¹⁷ Isso faz com que se pense num sujeito que se forma em virtude de ter passado pelo processo de assumir um sexo, o que se vincula com a *identificação* e funcionamento dos meios discursivos que cria e mantém um imperativo heterossexual, que ao possibilitar determinadas identificações sexuadas, exclui outras. Sobre a conceituação de gênero, Butler problematiza que:

O gênero é uma complexidade cuja totalidade é permanentemente protelada, jamais plenamente exibida em qualquer conjuntura considerada. Uma coalizão aberta, portanto, afirmaria identidades alternativamente instituídas e abandonadas, segundo as propostas em curso; tratar-se-á de uma assembléia que permita múltiplas convergências e divergências, sem obediência a um *telos* normativo e definidor.¹⁸

No mover desta problemática, a argumentação de Judith Butler coloca em questão a discussão sobre a identidade como algo que não pode ser compreendido como anterior à discussão de gênero. Isso, pela razão, como diz a autora, de as pessoas só se tornarem inteligíveis ao adquirir seu gênero em conformidade com padrões reconhecíveis de inteligibilidade do gênero. O que, remetendo para o foco da minha temática, acentua a necessidade de compreender que a idéia de pertencimento a um lugar, terra/corpo, bem como sobre o espaço que este lugar pratica e a imagem que o captura, está intrinsecamente relacionado às questões sobre identidade de gênero. Mais ainda quando esta imagem é constituída com um corpo em trânsito, que de cara enuncia uma subversão da norma.

Em sintonia com tais perspectivas, ao querer pensar uma cartografia da imagem da “mulher-macho”, estou propondo caminhar por este outro domínio, de um fora que, pelo ato da dobra, contrai-se para o de dentro. Logo, não penso numa zona periférica, distante e/ou

¹⁶ Idem. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O Corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. 2ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p.151-172.

¹⁷ Ibidem, p. 154.

¹⁸ Idem. **Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 37.

isolada, penso neste outro espaço como um interregno, um lugar de trânsito, fluxo *continuum*, de devir, um espaço liso necessário para a manutenção do jogo normativo do aparelho de Estado com suas regulações e estriamentos.¹⁹

Este espaço de intermédio, liso, uma abertura que ameaça a geografia do espaço estriado, parece ser o habitat desta imagem que me lança também num território mítico, arquetípico, como fluxos de linguagem que se atualizam permanentemente através dos tempos, no *ritornello*. Esta imagem da duplicidade, do ambíguo, traz em relevo as marcas da androginia, às vezes confundida com a do hermafrodita, mas que se mostra mais ampla, complexa e mutável. Sabe-se que a literatura a respeito do tema é vasta, sobretudo no campo da psicanálise, mas aqui apenas tocarei nela levemente, olhando certas imagens que, luminosas, oferecem mais nuances para enxergar esta que coloco em questão.

O termo arquétipo, na compreensão psicanalítica mais usual, em especial relacionada às análises de C. G. Jung, indica a presença de um tipo arcaico ou primordial, de uma imagem coletiva e universal que existiria desde os tempos mais remotos. Por definição, conforme explica June Singer, no seu conhecido trabalho sobre androginia, os arquétipos são inconscientes e “sua presença só pode ser intuída através de motivos e símbolos poderosos que conferem uma forma definida aos conteúdos psíquicos”.²⁰

A androginia seria, pois, um arquétipo que carrega consigo um sentido de unicidade, anterior a separação do Um em Dois. No Um estaria contido os contrários ainda não diferenciados, até que ocorre a cisão. Ao se estabelecerem como entidades separadas, aquele impulso de uma unidade primordial, continuaria a impulsionar os Dois a se unirem de outras formas, criando e disseminando a multiplicidade. Suas polaridades se expressam, pois, de maneiras diversas: claro e escuro, positivo e negativo, eterno e temporal, quente e frio, espírito e matéria, arte e ciência, guerra e paz, mente e corpo e, respectivamente associados a estas duplicidades, masculino e feminino, que na explicação de Singer, é o par que serve como expressão simbólica do poder subjacente a todas as outras polaridades, um não sendo válido sem o outro. A autora identifica muitas imagens do andrógino em diferentes sociedades e épocas, na literatura, na mitologia, no esoterismo, na política, no cotidiano. Entre estas, destaca o Movimento Feminista como uma expressão e um passo rumo a androginia.²¹

O arquétipo do ser andrógino alimenta um outro, cujos traços aparecem com frequên-

¹⁹ Sobre a espacialidade lisa do nômade em contraposição ao espaço estriado do aparelho de Estado, ver o “tratado de nomadologia: a máquina de guerra”. DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Tradução Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997, v. 05.

²⁰ SINGER, June. **Androginia: Rumo a uma Nova Teoria da Sexualidade**. Tradução Carlos Afonso Malferrari. São Paulo: Cultrix: 1990. p. 27.

²¹ *Ibidem*, p. 25-37 *passim*.

cia nas fontes que criam a imagem e a corporeidade da “mulher-macho”. No caso, o arquétipo do guerreiro ou herói, que representado em muitas imagens femininas, expressa em equilíbrio as polaridades e torna-se extremamente atraente na pele de muitas personagens literárias ou ainda facilmente adaptáveis e/ou reconhecidas nas mulheres que se sacrificam por uma causa maior, depois de passarem por provações e julgamentos de seu potencial de força e bravura. Em várias tradições míticas ou mesmo em sociedades históricas elas são recorrentes: por exemplo, restringindo-se ao Ocidente, as deusas e heroínas da mitologia greco-romana associadas à guerra e a caça, como Atena/Minerva, Ártemis/Diana e as Amazonas — mítica nação de mulheres guerreiras nos limites do mundo grego; ou ainda a heroína do baixo medievo, Joana D’arc, que lutou na Guerra dos Cem Anos, que foi morta pela Inquisição e depois santificada pela Igreja Católica; ou Maria Quitéria, que muito hábil com os cavalos e as armas, combateu junto ao “Exército Libertador”, o domínio português na Província da Bahia, no final do século XIX... Todas marcadas pelos traços da androginia e apropriadas como referências à imagem da “mulher-macho”.

Embora seja possível visualizar estes traços arquetípicos na imagem que trato aqui, materializada nos corpos de muitas mulheres e de uma região, inclusive concordando com Singer quando ela fala de um movimento crescente da visibilidade dos andróginos na atualidade, minha pesquisa problematiza as diferentes formas de subjetivação destes traços, que se, por um lado, recorrem à idéia de unidade, colocam em funcionamento múltiplas forças, nem sempre, ou melhor, quase nunca conciliadoras.

Quando falo “a imagem” não quero, portanto, inferir que ela é una, pois embora sob o mesmo nome em vários estratos, sua potência de multiplicidades é ampla, incontida. Ela tem seus modos de existência diferenciados no tempo e no espaço, sendo, por exemplo, significada de modo diverso para as mulheres do campo e da cidade. Sendo ainda, compreendida como a bravia, a forte, guerreira, mas também como a sem lugar, a bizarra, estranha. No terreno da sexualidade, pode ainda ser nomeada como uma força sexual que atrai e domina os homens, ou ainda como a que os repele, atraindo e desejando outras mulheres.

Ao pensar nestas possibilidades inscritas no corpo da região, lido tanto com o acolhimento, como com a repulsa, o orgulho e o ridículo. Mas esclareço que não procuro pensar nestas produções isoladamente, ou seja, de um lado para a região, do outro para as mulheres. Tento mostrar como estas são construções simultâneas, comunicáveis, interativas, embora às vezes, por uma questão operacional tenha que me referir a uma e outra de forma mais específica.

Resta então dizer que trabalhar com estes arquivos, e da forma como proponho, lança-

me também num território outro da história, divergindo de uma visão que se tornou tradicional no tratamento das questões que, diretamente ou não, relacionam-se aos acontecimentos da chamada revolução de 1930 na Paraíba. Este marco é um relevo na cartografia deste trabalho, porque, do que se produziu dele e sobre ele, advém parte substancial dos signos e significados que tanto possibilitaram a síntese “Paraíba, mulher-macho”, como a mantiveram sempre em funcionamento, (re)atualizando-a, como desejo mostrar ao longo desta trajetória.

Tomando a identidade como um construto, um invento, neste caso, marcado pela performatividade de gênero, este trabalho se inscreve também como uma linha de fuga em relação a uma historiografia que privilegia noções políticas verticalizadas e uma produção de conhecimento calcada numa noção fechada de “verdade” e de “prova”, com a qual polemizo ao longo de todo o percurso. Tanto pelo meu objeto e problemática, quanto pelas fontes e olhares que adoto, experimento aqui outras possibilidades de pensar a história, certamente muito mais como a produção de um saber “artista”, do que como um saber “cânone”. Este, meu maior desafio, que escolhi e aceitei fazer “com um sorriso nos lábios”.²²



Na cartografia desta tessitura desenhei quatro partes. A primeira recorta imagens em evidência nas últimas décadas do século XX, notadamente nos anos 1980. Nela, recrio o contexto em que o cinema, a literatura, a imprensa e a historiografia investiram num novo corpo de encarnação da “mulher-macho”, tanto reafirmando-a quanto repudiando-a. Anayde Beiriz é a nomeação deste corpo, tecido em meio a um jogo de saberes e poderes, em um intenso embate pela verdade, proporcionado por diferentes perspectivas de história.

Tendo vivido no início do século e morrido em condições dramáticas, enredada nas redes políticas que agitavam a Paraíba no início da década de 1930, a professora e escritora conhecida pela sua postura de vanguarda, por defender direitos para as mulheres e agir na contramão dos ideais normativos da conduta feminina, mas cuja memória fora silenciada por estar vinculada à de seu namorado, João Dantas — que veio a assassinar João Pessoa — é redimensionada e tecida ao sabor de novos valores, que vêm se chocar com as visões mais tradicionais da intelectualidade e da política no Estado. O filme que a põe no centro de um intenso debate é *Parahyba Mulher Macho*, da diretora Tizuka Yamazaki, lançado em 1983.

²² Sobre o exercício da pesquisa e escrita histórica como uma prática do riso ver: ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. Michel Foucault e a Mona Lisa ou Como escrever a história com um sorriso nos lábios. In: RAGO, Margaret; VEIGA-NETO, Alfredo (Orgs.). **Figuras de Foucault**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p. 97-107.

Em *Anayde Beiriz e a (re)invenção da “mulher-macho”* procuro, através das imagens deste filme, como de outros a seu respeito, e principalmente da malha discursiva que os cruza, analisar os elementos que histórico e culturalmente possibilitaram a construção de Anayde como um corpo ambíguo, inserindo-a nos jogos de relatos, e alimentando de forma singular a rede discursiva que mantém atualizada a identidade da região e das mulheres que nela vivem como “mulher-macho”.

No segundo capítulo, *Territórios da Ambiguidade, Paisagens da Liberdade*, identifico as ressonâncias da (re)elaboração da imagem de Anayde Beiriz como uma precursora do feminismo e, em torno deste movimento, como se projetam as imagens de um feminino masculinizado. Para tanto, cruzo e analiso as idéias recorrentes, associadas às feministas na época em que Anayde viveu (1920/1930) e na época que a redimensiona como ícone do Movimento e/ou de um ideal libertário. Abrindo as continuidades e as discontinuidades destas práticas discursivas e seus efeitos no cotidiano de mulheres diversas, registrados pela imprensa, aproximo modos de existência do feminino que são sujeitados aos traços da ambigüidade, subjetiando-os ainda quando pensam rechaçá-los.

Neste fluxo, desejo tecer as diferenciações entre os significados que comumente se atribuem à “mulher-macho” urbana e a que se associa a vida campestre, interiorana, valendo-me da análise do construto de “guerreira”. Para tal, a partir da imprensa, do cinema, analiso os depoimentos aí registrados de e sobre duas mulheres também projetadas como ícones de luta pela liberdade e de bravura na Paraíba: Margarida Alves e Elisabeth Teixeira. Ainda aí, aproveitando-se dos traços que as diferem e/ou as aproximam, faço uma incursão pela literatura, com obras de diferentes momentos do século XX, que personificaram a figura da mulher-macho sertaneja, colaborando na invenção deste corpo ambíguo que comumente se atribui às mulheres do Nordeste e que, sem dúvida, colaboraram para sua associação com as que vivem na Paraíba.

Num terceiro momento, dedico-me um pouco ao momento síntese desta nomeação da Paraíba enquanto “mulher-macho”, perscrutando elementos do contexto de emergência da música de Gonzaga e Teixeira, como *jingle* de campanha política em 1950 no Estado. Contudo, quero a partir daí estabelecer as conexões entre os personagens e signos referenciados na canção e a disputa pela memória que ela atualiza: a daqueles ligados aos eventos de 1930. Conduzida pelos estratos discursivos que a canção mobiliza, a idéia é analisar o construto de uma *Paraíba Masculina*, nutrida pelos valores da *virilidade e honra na revolução*.

Para tanto, procuro estabelecer confrontos e diálogos entre algumas das obras consideradas cruciais na elaboração da memória dos acontecimentos de 1930, notadamente sobre a

Revolta de Princesa e o assassinato do presidente da Paraíba, João Pessoa. Eventos considerados capitais para o desenrolar do movimento político designado como “Revolução de 1930”, apresentado como um divisor de águas na vida republicana brasileira, que teria vindo solapar a fase conhecida como “República dos Coronéis”. Sem, entretanto, pretender problematizar as causas e pertinência dos significados atribuídos a tal momento da história política do Brasil, recorto-o como um contexto em que se evidenciam modelos de masculinidade, condizentes com os interesses de Estado, que repercutem na organização da família e na designação de lugares de gênero. Mais particularmente, desejo identificar como nas relações de alteridade, quer com José Pereira, quer com João Dantas, erige-se para João Pessoa um protótipo de masculinidade e heroicidade, com o qual passam a identificar-se os símbolos do Estado e, sobremaneira, com a imagem das mulheres que nele vivem.

Percorrendo esta discussão, tento apontar os embates pela memória, configurada em história, que alcança e atravessa o século XX e os primeiros anos do século XXI. Daí, no quarto capítulo, apresentar os *Outros Negos: corpos negados, corpos (re)encarnados*, analisando as discursividades que mais recentemente vieram remodelar a corporeidade de Anayde Beiriz, em oposição a de João Pessoa e a das imagens femininas a ele relacionadas em 1930, bem como àquela projetada nos anos 1980 com o filme *Parahyba Mulher Macho*. Com isso, quero problematizar as narrativas que pensam para ela uma identidade fixa, revelada, capturando-a para práticas e discursos políticos que insistem em categorias fundadoras para a história, o que aparece também implicado em noções binárias e estanques de sexo e gênero.

Ao fazer isso, procuro indicar alguns dos sentidos mais recorrentes na atualidade para a imagem “Paraíba, mulher-macho”, tomando-os a partir de várias fontes e lendo-os com base nas questões mais recentes, presentes nas teorias feministas e nos estudos de gênero. Deste modo, tento conferir visibilidade ao vigor e versatilidade desta imagem fronteira, híbrida, que abriga em sua tessitura infindáveis possibilidades de compreensão dos jogos de poderes, que definem significados para os gêneros e (desa)fiam a escrita de outras histórias.

1 ANAYDE BEIRIZ E A (RE)INVENÇÃO DA “MULHER-MACHO”

...chamam-me Panthera dos olhos dormentes...Sabes por que?
 Porque dizem que nos meus contos eu sempre ponho
 uma mancha de sangue e porque gosto de tudo que é vermelho...
 Crêem eles que eu sou trágica, que gosto desse amor que queima,
 dessa paixão que devora, dessa febre amorosa que mata...
 (Anayde Beiriz)

Um híbrido. Um duplo. Um hiato. Um trans... Um? Ou Uma? Que faz de alguém uma “mulher-macho”? Que faz de um espaço uma “mulher-macho”? Embora possa soar estranha ao leitor desavisado, esta condição é uma possibilidade conhecida pelos habitantes do Nordeste brasileiro, em especial pelos que vivem no estado da Paraíba. Uma imagem com a qual ainda são identificadas mulheres e região, em especial nas relações de alteridade com as demais regiões do país, sobretudo o Sul e o Sudeste. Imagem, entretanto, polissêmica, constituída de diversos elementos simbólicos, signos que no decorrer do tempo assumiram diferentes formas, algumas se evidenciando de maneira mais marcante, outras mais diáfanas, colocando em jogo sentidos marcados por relações de conflito, construtos de disputas de saber e de poder. Imagem que, sendo uma, é também muitas, engendrada por significantes plurais, seja iconográfico, sonoro, escritos em papel, em película, inscritos nos corpos e paisagens.

Entre tais significantes, no desejo de traçar uma arqueogenealogia da Paraíba como “mulher-macho”, não há dúvidas que um salta aos olhos, ou mais correto seria dizer aos ouvidos: a música composta por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, que desde o seu lançamento não parou de ser tocada, constituindo uma espécie de hino popular do Estado, para orgulho de muitos e desagrado de outros tantos no decorrer do tempo. Muito da memória da canção se perdeu, e é comum que hoje, ao ser cantada e dançada pelos mais jovens, poucos saibam que esta foi uma música feita para animar a campanha política de 1950 na Paraíba, “brincando” com elementos que recorriam à lembrança dos conflitos vivenciados na região em 1930, em especial a Revolta de Princesa.

Além disso, enfatiza a situação mais urgente dos sertanejos contemporâneos à música, questão cara aos discursos políticos de então: a seca, a debandada dos homens para outras regiões à procura de melhores condições, a saudade provocada por este desterro, a situação das mulheres que ao ficar tinham que assumir também, na luta para sobreviver, os lugares considerados masculinos:

Quando a lama virou pedra e mandacaru secou
 Quando arribação de sede bateu asas e voou
 Foi aí que eu vim m' embora
 Carregando a minha dor
 Hoje mando um abraço pra ti, pequenina
 Paraíba, masculina muié macho sim sinhô!
 Paraíba, masculina muié macho sim sinhô!
 Êta, pau pereira, que em princesa já roncou
 Êta Paraíba, muié macho sim senhor
 Êta, pau pereira, meu bodoque num quebrou
 Hoje mando um abraço pra ti, pequenina
 Paraíba, masculina muié macho sim sinhô!
 Paraíba, masculina muié macho sim sinhô!²³

Vê-se que a canção é uma narrativa de retirante que, carregando sua dor, manda um abraço saudoso para a sua pequenina, criando aí uma situação ambígua entre a imagem da mulher amada e a da terra natal, a Paraíba, ambas, “mulheres-macho” — (re)afirmação de uma condição que se pretende visível em toda sua positividade, “sim senhor!”

Importante é perceber que, embora os elementos constituidores desta ambigüidade já estivessem funcionando no jogo das operações discursivas há algum tempo, como pretendo mostrar ao longo deste trabalho, a canção *Paraíba* representa um momento de síntese destes elementos, provocando pela primeira vez uma associação mais direta e explícita que, com o impacto da recepção, com os usos das imagens suscitadas pela música, engendrará ao longo do tempo outras tantas imagens, (re)alimentando e dando visibilidade a signos identitários, por sua vez constituídos e constituintes de lugares de gênero e de poder.

É, pois, o funcionamento desta série discursiva, que colocará em movimento os signos que, adiante, produzirão outra síntese, singular em sua apropriação e pela qual iniciarei, de maneira mais detida, este percurso. Certamente foi a ressonância da música de Gonzaga e Teixeira que inspirou o título e o tom do filme *Parahyba Mulher Macho*, dirigido pela cineasta Tizuka Yamazaki ²⁴, produzido pelo CPC (Centro de Produção e Comunicação) em parceria com a Embrafilme, gravado em Recife(PE) e lançado nacionalmente em 1983.

Considerado para a época, que era ainda de Ditadura Militar no Brasil, uma superprodução, representante da retomada do cinema brasileiro após longos anos de forte censura, o

²³ GONZAGA, Luiz. Paraíba. Luiz Gonzaga; Humberto Teixeira [Compositores]. In: _____. **Meus Sucessos com Humberto Teixeira**. Rio de Janeiro: RCA Camden, 1968. LP. Faixa 07.

²⁴ Cineasta nascida em Porto Alegre (RS), de descendência japonesa, que se lançou com um filme sobre os imigrantes japoneses no Brasil, *Gaijin – os caminhos da liberdade* (1980), obtendo sucesso de público e crítica. Também diretora de telenovelas e de outras produções cinematográficas, como *Patriamada* (1984) e mais recentemente a continuidade de *Gaijin – Ame-me como sou* (2005), conquistou vários prêmios com temáticas relacionadas a minorias e crítica social. Também dirigiu produções consideradas mais comerciais, como filmes da apresentadora Xuxa Meneguel, durante os anos 1990.

filme, assim como a música, traz à tona a memória dos acontecimentos de 1930 na Paraíba, mas o faz narrando a partir da vida de uma mulher considerada ousada para a sua época, a professora e escritora Anayde Beiriz (ver anexo A).²⁵ Mais uma vez “brinca-se” com a ambigüidade dos lugares de gênero e sua correlação com uma identidade construída para as mulheres da Paraíba, só que agora nomeando particularmente uma mulher, amalgamando a imagem dela à da região.

Contudo, se a letra da música nos remete mais diretamente à paisagem do campo, o filme *Parahyba Mulher Macho* ambienta-se principalmente na cidade — no caso, a capital Parahyba do Norte — embora trate também da relação deste espaço litorâneo, que se urbanizava no início do século XX, com o sertão, predominantemente rural. A personagem principal é uma mulher urbana que, de modo diverso da “pequenina” vislumbrada na música, também ocupa lugares considerados culturalmente como próprios do masculino em sua época.

Este movimento, que projeta Anayde Beiriz para todo o país, tomando-a como uma figura polêmica e notável, tem um tom de positividade na narrativa de Tizuka Yamazaki, semelhante àquele da canção, no sentido da (re)afirmação e apropriação de um lugar. Isto, apesar desta mesma narrativa enfatizar os conflitos e sofrimentos causados por tal, ou seja, as censuras e recriminações impingidas a quem ousasse viver nas fronteiras — a do feminino e do masculino.

Fronteiras delimitadoras de poder, que, (re)criadas na narrativa fílmica, (re)alimentam e evidenciam estereótipos e preconceitos que demonstram sua tenacidade nos cinquenta anos que separam o período em que Anayde viveu e este em que o filme, que a toma como protagonista, foi exibido. A associação mais uma vez da identidade do Estado com a da “mulher-macho”, e desta com uma mulher em particular, cujo comportamento sempre havia suscitado opiniões contrárias, causou inquietações e angústias, intensificando um debate acirrado sobre os acontecimentos de 1930. Porém, desta vez, conferindo-se maior visibilidade e dizibilidade a outros signos políticos, em especial àqueles que, nas relações de poder cotidianas, instituem e legitimam lugares fixos para homens e mulheres. Isto, como parte de uma rede discursiva que também procura instituir o lugar da verdade, como o *lócus* da história, movendo uma grande disputa pelo saber e pela construção de uma identidade regional.

²⁵ Nascida em 1905, Anayde Beiriz aparece na imprensa dos anos 1920, como na revista *Era Nova* (Parahyba, 1921-26) referenciada como notável aluna da Escola Normal, onde se formou aos 17 anos. Citada também pelo seu talento como escritora, freqüentando saraus poéticos, e pela sua aparência, chegou a ganhar um concurso de beleza na Capital. Envolveu-se amorosamente com o advogado João Dantas, que veio a assassinar, em 1930, o presidente de estado João Pessoa. Anayde, sofrendo com isso as implicações políticas e morais da tragédia, e ainda o impacto da morte de Dantas alguns meses depois — em condições até hoje polêmicas — cometeu suicídio em outubro daquele ano, em Recife-PE.

1.1 *Avant-première*

Na noite de 31 de agosto de 1983, várias personalidades da política e da intelectualidade na Paraíba, além de artistas e militantes de movimentos sociais, compareceram à *avant-première* do filme *Parahyba Mulher Macho*, da cineasta Tizuka Yamazaki. Esta se encontrava presente, junto com os atores Tânia Alves, Cláudio Marzo e Walmor Chagas, que interpretavam, respectivamente, Anayde Beiriz, João Dantas e João Pessoa — protagonistas da trama que narra os acontecimentos ligados à denominada revolução de 1930 no Estado, como pano de fundo para a trajetória de vida e morte da professora e escritora Anayde Beiriz. Esperado com ansiedade, e duramente criticado antes mesmo da sua exibição, o lançamento do filme prometia aquecer ainda mais os debates em torno da “verdade” dos acontecimentos narrados e da vida dos principais representados.

A exibição do filme na capital paraibana, no Cinema do Hotel Tambaú, foi seguida de um debate com a diretora, os atores e alguns historiadores, cineastas e representantes do movimento feminista. Segundo a narrativa da imprensa, o clima “quente” do debate foi iniciado pelo escritor e político José Joffily, autor do livro *Anayde: Paixão e Morte na Revolução de 30*, publicado em 1980, que serviu de inspiração ao filme.

Joffily, de forma direta, defendeu sua obra das críticas feitas na imprensa pelo historiador Wellington Aguiar, também presente, em especial referindo-se às afirmativas que fizera sobre a intimidade exposta de João Dantas e Anayde Beiriz, o que poderia ser comprovado nos livros de Ademar Vidal e Álvaro de Carvalho: “então não é uma história de lobisomem como vossa excelência supõe”, rebateu, tendo dito ainda que ele mesmo testemunhara a exposição dos escritos íntimos do casal na delegacia, em 1930, obtidos durante a invasão feita à casa de João Dantas: “Eu pessoalmente fui ler, e desafio qualquer pessoa da minha geração a dizer que é mentira. Estava lá no balcão da delegacia, o livrinho exposto: ora em letra feminina, ora em letra masculina, ora em poesia, ora em prosa, relatando a vida de um casal de poetas, e intelectuais, nos seus momentos mais íntimos”, desafiou.²⁶

Coordenando o debate e, na opinião de Rogério Vidal Moreira para o jornal *A União*, procurando arrefecer os acirrados ânimos, o cineasta Wills Leal teria tentado contornar os desentendimentos entre os dois historiadores. Demarcando seu apreço por Joffily, mas reconhecendo a capacidade de estudo de Aguiar, defendeu que este último conhecia bem as obras de Vidal e de Carvalho e que, evidentemente, ao ter afirmado que na delegacia não ficaram

²⁶ MOREIRA, Rogério Vidal. Parahyba Mulher Macho: A polêmica em torno de uma mulher. *A União*. João Pessoa, 03 de setembro de 1983. p. 09.

expostos os poemas, fizera-o no “sentido figurado”. Contudo, a tentativa conciliadora de Leal seria em seguida contrariada pela diretora do filme, Tizuka Yamazaki que, assumindo o microfone, teria declarado: “Eu não quero consenso, eu quero a polêmica. Eu vim preparada para ouvir, frente a frente, toda a polêmica que surgiu durante a realização do filme. Eu quero perguntar agora, onde estão aquelas pessoas que escreveram artigos nos jornais contra o filme e contra Anayde Beiriz?”²⁷

A própria diretora tocou então em seguida em um dos pontos questionados na narrativa fílmica, afirmando que Anayde havia morrido dezesseis dias depois da morte de João Dantas, no asilo Bom Pastor, em Recife, onde existiriam cartas em mãos da mãe superiora daquela instituição, comunicando à família da professora que esta havia sido enterrada como indigente. E, finalizando, acrescentou que não estava interessada em saber:

“[...] se a história está correta ou não está correta. Este filme é uma versão minha e dos autores do filme. E pode ser interpretada de diversas formas: para uns Anayde é heróica, para outros é traidora”. A visão do filme é a visão de uma pessoa que está querendo mostrar que a história oprime e que a sociedade mata. Eu não sou feminista radical, mas sei que uma mulher como Anayde Beiriz que teve um potencial de trabalho, inteligência e principalmente, está com vontade de fazer alguma coisa, porque nunca teve oportunidade de fazer (sic). A minha palavra então é para que se abra caminho para que essa mulher se transforme numa parceira, trabalhando conjuntamente com o homem. Anayde não conseguiu, mas por favor, não deixem que essas mulheres modernas não consigam também.”²⁸

Na narrativa de Rogério Vidal não aparecem falas que se dirijam diretamente a Tizuka Yamazaki e às questões por ela levantadas. Na sua cobertura do evento, o repórter conta ainda que Wellington Aguiar procurou esclarecer que considerara “história de lobisomem” não o fato do diário de Dantas existir e ter sido exposto na delegacia com a intimidade do casal, mas o fato de que as pessoas que fizeram fila em frente a delegacia para vê-lo, não o conseguiram. “Eu não neguei a existência do diário, e li o livro de Álvaro de Carvalho em que ele afirma que teve a oportunidade de consultá-lo”, reforçou Aguiar.

Na seqüência, o ator Walmor Chagas, intérprete de João Pessoa, falou do seu receio de fazer o papel e do quanto se preparara para tal, sentindo o peso de uma grande responsabilidade: “Antes de interpretar o personagem li alguns livros sobre a vida de João Pessoa e procurei fazer um personagem que como ele, tinha medo e, que na minha opinião, cada governante tem

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem.

medo do povo. Na verdade, eu estava morto de medo de fazer este filme”, confessou.²⁹

Ao final, voltando à palavra a cineasta, esta teria justificado a não gravação do filme em João Pessoa por conta da destruição do patrimônio histórico da cidade, bem como pela falta de apoio do governo da época e, num tom irônico, concluiu acerca do debate: “pensei que fôssemos chegar a uma coisa mais agressiva e o resultado final, na minha opinião, foi que de repente todos os machistas paraibanos viraram feministas.”

Considerando, pois, tudo que se disse antes e após esta primeira exibição sobre o filme, de fato o debate pareceu pálido, exceto pela questão que há tempos ecoa na produção historiográfica da Paraíba sobre os acontecimentos relacionados à chamada revolução de 1930: Qual a verdade? Quem a detém? Quem está autorizado para falar dela? Questões tão caras a políticos e intelectuais no Estado que até se compreende bem “o medo” sentido e confessado por Walmor Chagas.

No cenário do debate, Joffily e Aguiar são os principais digladiadores da ocasião, demarcando lugares a partir de outros que foram constituídos como “comprovadores” dos detalhes de trama tão complexa, como Ademar Vidal e Álvaro de Carvalho. As escritas destes, mais que narrativas, adquirem o estatuto de testemunho e de prova, chamadas a fazer calar as vozes dissonantes, ainda que estas também possam fazer uso das mesmas para defender seus pontos de vista. Uma questão de interpretação? Mas, então, onde está a objetividade da prova? Onde está a objetividade da história?

Na mesma página do jornal *A União* em que se lê a cobertura de Rogério Vidal Moreira, encontra-se algumas colunas com comentários assinados acerca do filme, entre as quais a do historiador José Octávio Arruda de Mello, que toca diretamente nos “valores históricos” daquela produção. Ele argumenta que *Parahyba Mulher Macho* não pode ser considerado um filme político, pois como explica “o fato de alguém abordar um tema político, não o torna um filme político. O que o tornaria seria o tratamento, **a sua objetividade.**” Adiante, o historiador então questiona: “Seria Anayde um personagem histórico? Um personagem político?” Ao que ele mesmo responde: “Não. É uma figura muito lateral dentro da Revolução de 30. Eu posso falar assim porque consultei toda a massa de jornais da Paraíba, de Pernambuco, do Rio Grande do Sul, entre os períodos de 1928 e 1931.”³⁰

Embora para Arruda de Mello o distanciamento da verdade não torne o filme inválido, haja visto que Tizuka Yamazaki, em sua opinião, “procura transcender a realidade”, mais uma

²⁹ MOREIRA, Rogério Vidal. *Parahyba Mulher Macho: A polêmica em torno de uma mulher*. *A União*. João Pessoa, 03 de setembro de 1983. p. 09.

³⁰ MELLO, José Octávio de Arruda e. *O filme e seus valores históricos*. *A União*. Paraíba, 03/09/1983, p.09. (grifo meu).

vez a questão da objetividade e da prova é colocada, como requisitos básicos para legitimar lugares históricos e políticos. Ele conclui, a partir de suas pesquisas, que Anayde Beiriz, pouco ou raramente localizada naquela extensa massa documental, fora de significância menor para a revolução de 1930 e, esta “lateralidade”, não permitia, portanto, que fosse assim considerada uma personagem histórica. Mas, de que história fala Arruda de Mello? Certamente de uma outra, diversa da qual se aproxima Tizuka Yamazaki e para quem Anayde Beiriz não apenas é um personagem histórico, como também as narrativas sobre ela, incluindo o filme, podem ser consideradas produções políticas.

O filme *Parahyba Mulher Macho* é, pois, não por acaso, realizado num momento de evidência da organização de vários movimentos sociais no Brasil, em especial o movimento feminista, e corresponde também a influência destes na historiografia, especialmente no que concerne às mulheres enquanto objeto de estudo. Notavelmente, é justo na década de 1980 que se intensifica no Brasil o debate acerca dos estudos feministas e, em particular, as mudanças profundas que estes sofrem com a introdução da categoria *gênero* para se pensar como cultural e historicamente, foram constituídos os lugares para o masculino e o feminino em nossa sociedade.

Em conjunto com a influência da terceira fase da Escola dos Anales na formação de historiadores de boa parte do país, bem como com as rupturas provocadas adiante pela inspiração dos trabalhos de pensadores pós-estruturalistas, como Michel Foucault e Derrida, todas essas mudanças se fizeram sentir na produção historiográfica brasileira. Não apenas quanto à legitimação de temas e abordagens consideradas antes menores pelos historiadores, como provocando uma ampliação na concepção e uso de documentos e fontes, acompanhados de intensas reflexões sobre as formas de produção da história, seus métodos e sua escrita.³¹

As práticas discursivas e não-discursivas então em funcionamento engendraram outras concepções para a história e para a política, que entre múltiplas formas de abordagem, vieram a impulsionar a História das Mulheres e os Estudos de Gênero no Brasil desde aquele momento. Pode-se dizer que, ainda que não pretenda ser um documentário, nem tenha ao que parece, a pretensão de representar essas mudanças paradigmáticas, o filme dirigido por Tizuka Yamazaki, inspirado em fatos históricos e numa narrativa historiográfica em particular — ainda que esta não participasse diretamente das produções referidas acima — como uma obra marcada por questões do seu tempo, não ficou imune a tais mudanças, trazendo indícios dos debates

³¹ Ver, por exemplo, o desenvolvimento desta trajetória em SAMARA, Eni de Mesquita. SOIHET, Rachel. MATOS, Maria Izilda S. **Gênero em Debate:** trajetória e perspectivas na historiografia contemporânea. São Paulo: Educ, 1997.

que então se colocavam, inclusive com suas contradições mais comuns.

O filme provocou muita polêmica, entre outros motivos, porque considerou possível outra questão política presente no contexto da chamada revolução de 1930 e que, sendo “lateral” às disputas partidárias e econômicas daquele momento, nem por isso ocupou lugar de menor importância (ver anexo B). Como uma produção do início da década de 1980, com os sentidos ainda muito marcados pelos anos de ditadura política, pelas análises feitas a partir da correlação de forças entre dominantes e dominados, a personagem Anayde Beiriz não deixou de ser construída com traços heroizantes, ao mesmo tempo em que não conseguiu escapar do lugar de vitimização, onde costumeiramente se inscreviam as mulheres.

Neste sentido, *Parahyba Mulher Macho* parece-me uma construção que põe em funcionamento elementos típicos de um momento em que se intensificam as relações de força entre acepções divergentes de política, gênero e de história. As duras críticas que recebeu na época do seu lançamento na Paraíba e ainda recebe, tanto pelos defensores tradicionais do mito da revolução de 1930 e seu ícone, João Pessoa, quanto pelos que criticam tal visão e investem na memória de Anayde Beiriz como referência mais marcante, não possibilitaram até hoje um debate mais criterioso sobre tais elementos.

Menospreza-se a força que o filme teve de intensificar disputas e colocar em evidência outras possibilidades de investigação e compreensão acerca desses acontecimentos e personalidades, cuja importância é ampliada na medida em que se percebe que estes tornaram-se construtos, inclusive, de signos identitários para o Estado. Não um debate fechado sobre a verdade e autoridade de quem narra, menos ainda uma análise da coerência histórica do filme, mas sua potencialidade de implicar outros anseios, outras táticas políticas, de mobilizar referentes de memória diversos daqueles até então mais visíveis.

Sem me propor a avaliar a qualidade do filme como obra cinematográfica, antes me interessa, a partir dele e das narrativas que o forjam, realçar as questões que tornaram possível a invenção de Anayde Beiriz como ícone de um movimento que sua época começava a experimentar, como mártir de uma disputa política da qual não há evidências de que tenha participado diretamente. Também como heroína de uma revolução dos costumes e, principalmente, no intercruzamento e sobreposições destas imagens, como um corpo marcado pela ambivalência de ser um duplo, de ser uma “mulher-macho”. Assim, sendo intensamente inscrita na (re)afirmação de uma imagem identitária, que ao longo do tempo tornou-se um corpo espacial, uma paisagem, a da própria Paraíba.

1.2 “Carne da palavra, carne do silêncio”: tecendo um corpo para Anayde Beiriz

Ao meu olhar, o filme dirigido por Tizuka Yamazaki possibilita pensar Anayde Beiriz enquanto corpo. Difícil seria outro modo, pois o que se anuncia logo no cartaz do filme, mais especificamente no logotipo do título? O “M” da palavra “macho” é justamente desenhado como sendo as pernas abertas de uma mulher, supostamente deitada. Aberta para o olhar que a contempla, insinua um convite para uma intimidade ou, ainda, uma publicização da intimidade. Um convite ao corpo que “encarna” a transgressora, a “mulher-macho”, que é tatuada na pele imortalizada da professora, então representada pela atriz Tânia Alves.³²

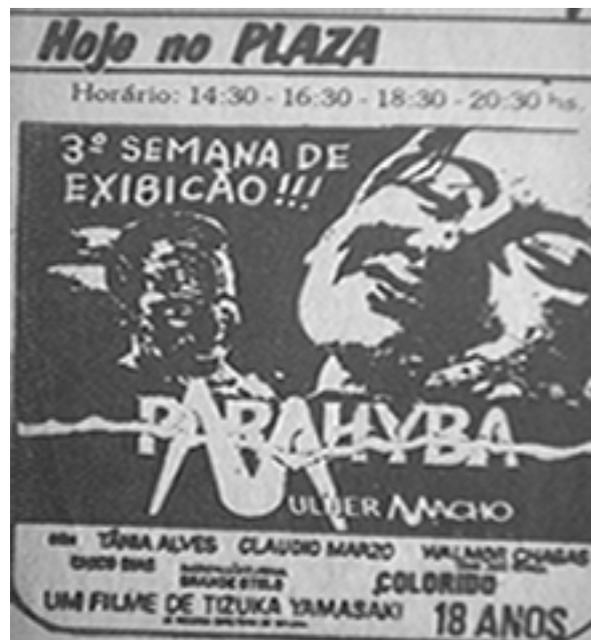


Figura 01 - Reprodução de anúncio do filme *Parahyba Mulher Macho*

Também, acentuando a idéia de que vamos olhar por uma fresta, uma fissura, a abertura do filme é composta por uma tela escura com “rasgos” que permitem ver minimamente a ação que está ocorrendo atrás, da qual temos melhor impressão pelo barulho, o que aguça a curiosidade para assistir claramente o que está se passando. Até que o olhar avança por entre as brechas e se pode testemunhar a invasão da casa de João Dantas, por onde a narrativa começa. De novo, a sensação do penetrar na intimidade, no privado, de forma invasiva, pois começa-se a ver por frestas e então assiste-se a um arrombamento, a um saque de pertences íntimos — a casa é revirada, o diário onde escreviam João Dantas e Anayde Beiriz lido por

³² O filme contou, ao final, com cerca de três mil atores e figurantes. Uma superprodução para o cinema brasileiro da época, chegando a ser selecionado para alguns festivais internacionais; recebeu vários prêmios no Festival de Cartagena, na Colômbia.

intrusos; depois, intensificando a sensação de quebra de privacidade, vê-se a cena em que fotos muito íntimas do casal são expostas na delegacia.

Aqui é preciso salientar o movimento que a câmera faz, selecionando no mural onde foram colocadas, as fotos em que o casal aparece despido, mas principalmente nas de Anayde, fechando o ângulo em partes do seu corpo, seus seios, sua boca, seu dorso nú, intensificando a idéia de um corpo visível, tornado público, e também invadido, profanado. Na cena, acompanhando o tumulto, a personagem Anayde olha tudo aquilo atônita. Entre insultos, ela se questiona silenciosamente sobre o que querem aqueles invasores. Um fotógrafo coloca-se então diante dela para retratá-la, no que é interrompido pelo repórter que o interpela: “ — Não, não é ela que interessa!”, diz ele, desmobilizando o colega.

Demarcando um lugar de posição contrária a esta fala, o filme estabelece aqui seu corte com a visão mais tradicional daqueles acontecimentos, iniciando a narrativa sobre a vida de Anayde Beiriz, enunciando um outro olhar, para o qual ela é a personagem mais importante. Interessante estratégia que, entretanto, como vimos, pouco pareceu funcionar no debate gerado pelo lançamento do filme, ao menos entre aqueles que, na Paraíba, permaneceram defendendo os ângulos de uma história centrada numa perspectiva político-partidária e, na maior parte das vezes, preocupados em preservar as referências de memória e mitificação de João Pessoa.

Contudo, não se pode negar, que a fissura estava sendo feita, rachando, abalando aqueles confortáveis lugares. E esta fissura, acredito, ganhou espessura pela intensidade conferida a esta Anayde Beiriz corpórea, exagerada em seus supostos traços e gestos, impressa em película como uma mulher “fora” do seu tempo, que mais do que consolar desejos que pretendiam justificá-la diante da história, tal qual diante de um tribunal, muito mais polêmica e desconforto produziu.

Em praticamente todas as cenas do filme temos uma Anayde Beiriz corpórea, no sentido em que expressa e procura saciar impulsos e desejos, que lhe parecem prementes, com uma força instintiva, como que livre de dilemas, de apelos morais e hesitações que seriam comuns à sua época. A personagem se entrega a dança, se declara nos poemas que declama, junta-se aos homens e, sobretudo, ama com uma avidez considerada extrema pelos outros que personificam seu tempo. É uma personagem que ri sem discrição e o seu riso parece soar como gritos inconvenientes, como sinal de uma natureza indomada. Numa certa percepção, é como se não “filtrasse” os impulsos e as necessidades corpóreas. Ela sente e, com intensidade, age no fluxo das suas emoções. Neste sentido, na tela, pode-se dizer que ela “queima”.

Vê-se então a imagem de um corpo que, individualizado, muito fala de um *corpus* so-

cial, um *corpus* de linguagem, tecido em camadas discursivas, que o põem de pé, fazem-no caminhar, gesticular, sentir prazer, dor, amar, odiar, morrer e ressuscitar muitas vezes. Se tanto se fala de Anayde Beiriz, fala-se de corpo. Escreve-se e inscreve-se um corpo, que apesar da singularidade, não é único; Até porque, como coloca Silvana Goellner, ao adotar o pressuposto de que um corpo não é apenas um corpo, considera-se que ele é também o seu entorno:

Mais do que um conjunto de músculos, ossos, vísceras, reflexos e sensações, o corpo é também a roupa e os acessórios que o adornam, as intervenções que nele se operam, a imagem que dele se produz, as máquinas que nele se acoplam, os sentidos que nele se incorporam, os silêncios que por ele falam, os vestígios que nele se exibem, a educação de seus gestos...enfim, é um sem limite de possibilidades sempre reinventadas e a serem descobertas. Não são, portanto, as semelhanças biológicas que o definem mas, fundamentalmente, os significados culturais e sociais que a ele se atribuem.³³

Este posicionamento de Goellner aproxima-se das contribuições de Michel Foucault para pensar questões como corpo, gênero e sexualidade; lembrando que estas duas últimas atravessam, configuram e são configuradas pelo primeiro, de modo que cada vez mais, os pesquisadores das diferentes áreas que se preocupam com as questões de gênero e sexualidade, dedicam-se ao estudo do corpo.³⁴

Pensar Anayde enquanto corpo torna-se, portanto, um exercício em torno destas questões — gênero e sexualidade — e, por conseguinte, de poder. Melhor dizendo, poderes que divergem, antagonizam, mas que também se associam, compactuam, no exercício cotidiano de estabelecer territórios, de estriar espaços e garantir sua funcionalidade. Poderes também fugidios, marginais, que (re)inventam táticas e escapam ao território. Na perspectiva em que me situo, considera-se que estes poderes são articulados em redes narrativas, que lhes atribuem sentidos e efeitos, que camada por camada, formam órgãos, tecem pele, fixam rostos e/ou os fazem desfigurar-se.

São, pois, muitas as cenas do filme em que o corpo recebe luz: quando criança, Anayde se olha em um espelho no quintal, enquanto a mãe lava roupas e fala para ela, em tom de

³³ GOEELNER, Silvana V. A Produção Cultural do Corpo. In: LOURO, Guacira L. NECKEL, Jane Felipe. GOEELNER, Silvana V. (Orgs.). **Corpo, Gênero e Sexualidade**: um debate contemporâneo na educação. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003. p. 29.

³⁴ E' ampla a obra de Foucault que possibilita pensar as questões de gênero, corpo e sexualidade, em especial os três volumes de *História da Sexualidade*, e *Vigiar e Punir*. Sem dúvida, muito deste impulso para escrever sobre tais temas, veio da influência de Nietzsche, para quem o corpo trazia questões filosóficas fundamentais e, entretanto, pouco pensadas e debatidas. Os problemas referentes ao corpo levantados por Nietzsche também ocuparam muito da obra de Gilles Deleuze. Estes autores encontram-se atualmente no cerne dos crescentes debates sobre corpo no Brasil. Entre os trabalhos lançados é possível destacar a coletânea *Nietzsche e Deleuze: Que pode o corpo*, organizada por Daniel Lins e Sylvio Gadelha, fruto dos trabalhos apresentados no III Encontro Internacional de Filosofia, Fortaleza-CE, 2001.

sermão, da importância de contar as desobediências. A menina parece não escutar, olha o seu corpo com admiração, vestido em tecido transparente, fazendo trejeitos de moça. Adolescente, na sala de aula, enquanto a professora ensina a lição, ela escreve um poema de amor, contorce-se na carteira, simula um beijo com a língua na própria mão, tendo por isso o corpo punido, com uma régua com a qual a professora lhe bate.

Num outro momento, aparece lançando-se com um namorado a uma praia deserta, onde após pequena hesitação, tira a blusa e aceita que o rapaz vá além das carícias. A cena, embora feche o ângulo nos rostos dos jovens amantes, insinua o ato sexual e enfatiza a expressão orgástica da moça, que parece extasiada naquela descoberta de novas sensações.

Adulta, entra ativa numa barbearia e pede que lhe cortem os cabelos bem curtos, à *la garçonne*, moda parisiense, que no Brasil muitas vezes se associava à estética das “mulheres-damas”. Depois, indo até Cabedelo lecionar numa colônia de pescadores, sofre uma violência sexual. Deste momento, marcado por gritos de recusa e sofrimento, procura se refazer, despindo-se e tomando um banho de mar, seguindo depois para a escola, onde descobre que o pescador que a molestara seria um dos seus alunos.

No sarau, a roupa que veste é mais transparente e decotada que a de qualquer outra mulher presente; seus olhares, caras e bocas para seu amado, João Dantas, são insinuantes e indiscretos. Na casa deste, a personagem anda nua pelos cômodos, e protagoniza uma cena de sexo que tem o poder de emudecer a platéia, como *voyeurs* que olham, pelas telhas, o mais íntimo do casal. Ela “o toma” por cima e seu corpo preenche a tela e os sentidos de quem vê (ver anexo C). E, como já registrei, quando se narra a invasão à casa de João Dantas, o enfoque é sobre as fotos em que os amantes aparecem nus, sobretudo as dela, afixadas na delegacia.

Neste sentido é que acredito ser possível afirmar que Anayde Beiriz se torna na tela de cinema um *corpo-manifesto*. Ela é construída como a protagonista de um jogo político em que se reivindica para as mulheres o direito não só de amar quem escolhe, de fazer sexo e sentir prazer, mas de expressar essas escolhas, de publicizá-las e, desse modo, de ocupar espaços, inclusive o do seu próprio corpo. Elementos que, entretanto, pouco foram problematizados pela crítica em torno do lançamento do filme na Paraíba e mesmo depois, pelos que se dedicam a restaurar e resgatar a memória de Anayde Beiriz.

O sentido de ocupação de espaço, no caso, não se refere apenas àqueles interditados à presença feminina, fosse nos anos 1920/30, em que Anayde viveu, ou nos anos 1980, em que o filme foi produzido e exibido; mas também àqueles em que costumeiramente as mulheres haviam sido inscritas e retratadas, como o quarto, a alcova, só que cartografando-os com ou-

tros traços e estratégias: mostrando as mulheres apropriando-se desses espaços na medida em que se apropriam de seus desejos, buscando satisfazê-los, o que passa pela manifestação, pela anunciação destes. Sentidos que já aparecem indicados no texto de abertura do filme:

Em 1930, o Brasil vivia um momento pré-revolucionário. O poder era motivo de discórdia entre políticos, militares, latifundiários e industriais. A Parahyba também estava dividida. A política era disputada, de um lado, pelo “presidente” do Estado, João Pessoa e, de outro, pelo “coronel” Zé Pereira, do Partido Republicano. **Neste cenário, uma anônima cidadã, Anayde Beiriz, vivia uma outra revolução: queria amar, expor seu pensamento e ter o direito de escolher sua própria vida.** Anayde não poderia imaginar o que o destino lhe reservava quando se apaixonou por João Dantas, amigo de Zé Pereira e inimigo político de João Pessoa.³⁵

É, pois, nesta direção que o filme consegue captar a atmosfera das questões sociais que se colocavam para a reflexão, sobretudo do movimento feminista, que desde os anos 1970, como situa Lucila Scavone, partia da discussão política sobre o corpo e a sexualidade revoltando-se contra um corpo assujeitado, prisioneiro de uma sexualidade normativa e heterossexual:

“Nosso corpo nos pertence”, proferiam as feministas: tratava-se de uma luta pela reapropriação do corpo; pela vivência plena da sexualidade como escolha, aliás, pauta infalível das agendas feministas da época. Mas partir dessa sexualidade era, além de afirmar suas diferenças, reivindicar seus direitos. Assim, a luta pela liberação do aborto, contra o estupro, pela opção ou não da maternidade, pela escolha da sexualidade, por exemplo, trazia para o cenário público não somente temas que, até então, nunca tinham sido considerados como políticos, mas também a dimensão dos direitos universais que eles comporta(va)m. Muitas estratégias foram utilizadas.³⁶

Embora, como mostrada em citação anterior, não se apresentasse como o que designava ser uma “feminista radical” e mesmo tivesse declarado em algumas situações que aquele não era um filme feminista, Tizuka Yamazaki comandou uma produção marcada por estratégias que iam ao encontro destas reivindicações.³⁷ Sendo uma obra marcada pela sua temporalidade, o filme reflete questões caras a determinados grupos de seu contexto, especialmente a desigualdade das relações entre homens e mulheres, os limites profissionais impostos a estas, a violência e, sobretudo, os impedimentos em torno da vivência amorosa e sexual, o que im-

³⁵ PARAHYBA, Mulher Macho. Direção Tizuka Yamazaki. Produção: Embrafilme; CPC. Brasil: 1983. (83 min.).

³⁶ SCAVONE, Lucila. O feminismo e Michel Foucault: afinidades eletivas? In: SCAVONE, Lucila; ALVAREZ, Marcos César; MISKOLCI, Richard (Orgs.). **O Legado de Foucault**. São Paulo: UNESP, 2006. p. 93-94.

³⁷ Numa entrevista, a diretora declara que vê o feminismo, na maior parte das vezes, como antônimo de machismo, o extremo do machismo. Diz então que apesar do filme tratar da luta de uma mulher para ser reconhecida como cidadã, não teria nada a ver com o feminismo na forma radical, que ela condenava. In: Tizuka Yamazaki: Anayde incomoda porque eu incomodo também. **A União**. Paraíba, 17 de agosto de 1983. p.09.

plicavam diretamente questões relativas à apropriação e uso dos corpos.

Em sintonia com a proliferação de discursos relativos a uma retomada de consciência social, que passava também, por exemplo, pelas questões ecológicas — que à época ganhavam fôlego com as campanhas de salvamento de espécies em extinção — a narrativa é entrecortada por cenas de mar aberto, com uma baleia singrando as águas, que ao final, aparece sendo golpeada pelo arpão de pesca, numa sangrenta e melancólica cena, que metaforicamente se associa ao final trágico dos amantes.

Mas também é possível observar as descontinuidades entre as tramas discursivas da narrativa cinematográfica e o teor daquelas que marcaram o movimento feminista nas décadas anteriores. A intensidade erótica e sedutora da corporeidade tecida para Anayde parece deslocar-se também face àqueles projetos de conquista para as mulheres. Talvez aí residindo a “brecha” por onde o filme não queira ser inscrito, pelos seus produtores, especialmente sua diretora, como um “manifesto feminista”.

O psicanalista Joel Birman, analisando a feminilidade, a mulher e o erotismo nos anos 1980, fala-nos do aparecimento de uma “nova Carmem” — figura remodelada a partir da personagem da ópera de Bizet, reencenada no cinema com outros traços, por Saura, Rossi e Godard — que inscrita no território do desejo e da sedução, não mais surge como a *femme fatale*, representando uma fissura no modo de encarar a sedução como artimanha que constituía uma marca virilizada no ser da mulher, o que associava-se mais comumente às “virtudes do macho”. Tal mudança, em que a sedução aparece como revelação plena do desejo feminino, evidencia-se não como um produto direto daquele movimento social dos anos 1960 e 1970, mais “antes uma resultante, pois conduziu muito além do esperado, os pressupostos presentes nas teses do discurso feminista”.³⁸ E continua Birman:

O que a nova figuração de Carmen nos revela, pois, é a restauração do ser da mulher no registro do desejo. Este pôde assim ser reconhecido positivamente, sem ser identificado com a masculinidade, a falicidade ou a prostituição. Com isso, o desejo feminino pode passar a existir, fazer-se verdade. [...] Com a retomada da figura de Carmem, a materialização da mulher ultrapassa em muito as teses retóricas e políticas do pensamento feminista, pois rearticula a fugacidade do ser da sedução como uma positividade eloqüente. Com isso, o tesão feminino é bem mais fulgurante, tanto do ponto de vista plástico quanto do erótico, que a pálida imagem da mulher da militância política, esmaecida no seu brilho. O desejo feminino ocupa então um lugar respeitado no campo social, exorcizando pois os fantasmas da virilidade e da prostituição, que macularam antes o ser da mulher.³⁹

³⁸ BIRMAN, Joel. *Cartografias do Feminino*. São Paulo: Ed. 34, 1999. p. 94.

³⁹ *Ibidem*, p. 93-94.

Decerto, pode-se perceber traços da figuração dessa “nova Carmem” na materialização da personagem sensual, intensa na manifestação do seu desejo e sexualidade, que encarna Anayde na tela. Mas, até como ressonância das normas que pesavam sobre a regulação do desejo feminino na época vivida pela personagem — quando este deveria ser exercido no quadro do casamento e da maternidade — aparece ainda como uma corporeidade tecida em consonância com signos fálicos, referenciados inclusive no título. Depois, se na fala do autor já aparece consolidado para a assunção do desejo feminino um lugar respeitado no campo social, ao menos no início dos anos 1980, isto soa estranho à recepção que o filme tem na Paraíba. A exposição do desejo feminino como centro de uma narrativa que cruza valores políticos e morais, provoca desaprovação e recriminações. Os “fantasmas da virilidade e da prostituição” facilmente demonstram sua resistência e capacidade de “assombrar” os corpos femininos com dispositivos reguladores.

Por todas estas questões, ainda que não se pretendesse biográfico e/ou documentário, considero que o filme torna-se um texto político. Anunciando a pretensão de denunciar diferenças, cria para isso uma corporeidade que representa(va) anseios, se não legítimos da própria Anayde Beiriz, decerto, próximos a inúmeras mulheres que viviam as últimas décadas do século que esta viu começar junto com sua existência. Certamente que ao acentuar o teor erótico do filme, a narrativa dialoga com clichês que mais rapidamente associam liberdade individual a liberdade sexual, e não se pode desconsiderar o apelo comercial que demanda desta temática, o que decerto era também levado em conta numa época que necessitava de grandes esforços para atrair um público maior às salas de cinema para assistir uma produção nacional. Mas penso que os conteúdos colocados em cena, principalmente os relativos à corporeidade do feminino, à sexualidade das mulheres, possibilitam relações mais complexas com as discursividades que os atravessam, que os tornam visíveis e dizíveis naquele momento.

Ao priorizar a narrativa de uma “outra revolução”, ligada ao terreno da vivência sexual, das sensibilidades e costumes, o filme e a recepção que ele alcança, engendram uma outra série de significados, participando das relações de poder com que se faz a política cotidianamente. Qual política? Uma política dos corpos, dos desejos, uma política da liberdade individual e sexual, que embora se colocasse timidamente naquele contexto, anos depois se mostrará em toda sua intensidade. Uma política que possibilita a um filme ser também *um manifesto*, uma *tática* com que se defende e se ataca valores e convicções, ao passo que (re)cria outro(a)s.

Assim é que se pode dizer que são muitas as operações tracejadas na pele de Anayde Beiriz, como um pergaminho aberto a várias inscrições. Ela assume, principalmente a partir

desse momento, um corpo que tende a “falar” todo o tempo, um corpo *dito, bendito e maldito*, justamente porque diz demais. Um corpo erotizado, liquefeito, que assume formas similares e diversas em outras máquinas de encarnação, como na imprensa e na literatura. Ora, diz tanto que escapa, desliza para os “cantos escuros” do silenciamento. Não deixa, por isso, de ser também um corpo inaudito, um território secreto. De certo modo, Anayde permanece um segredo. Um enigma oferecido como um jogo, onde se digladiam historiadores, literatas, artistas, feministas, familiares... onde se digladiam intenções e anseios pela “verdade”, ou ainda pelo que, mesmo tomando como álibi o tom de ficção, soe mais verdadeiro.

Experimentam-se neste jogo as ações de uma prática que coloca o corpo sob a lei de uma escritura, seja esse um corpo individual e/ou coletivo. Prática de que Michel de Certeau nos fala, situando-a como o trabalho que a partir da modernidade assumiu lugar de domínio, instaurando outro modo de usar a linguagem e de fazê-la funcionar, e com isso colocando o corpo sob a sua lei, a lei de uma escritura. Considerando, pois, que a lei se escreve sobre os corpos, Certeau diz que “ela se grava nos pergaminhos feitos com a pele de seus súditos. Ela os articula em um corpo jurídico. Com eles, faz o seu livro”. As escrituras efetuariam assim duas operações, uma em que os indivíduos são postos num texto, como significantes das regras, sendo uma contextualização, outra em que a razão de uma sociedade “se faz carne”, uma encarnação:

Todo o poder, inclusive o do direito, se traça primeiramente em cima das costas de seus sujeitos. O saber faz o mesmo. Assim a ciência etnológica ocidental se escreve no espaço que o corpo do outro lhe oferece. Poder-se-ia portanto supor que os pergaminhos e os papéis são colocados no lugar de nossa pele e que, substituindo-a durante os períodos felizes, formam em torno dela uma vala protetora. Os livros são apenas metáforas do corpo. Mas nos tempos de crise, o papel não basta para a Lei, e ela se escreve de novos corpos. O texto impresso remete a tudo aquilo que se imprime sobre o nosso corpo, marca-o (com ferro em brasa) com o Nome e com a Lei, altera-o enfim com dor e/ou prazer para fazer dele um símbolo do Outro, um *dito*, um *chamado*, um *nomeado*.⁴⁰

Assim, se não é pergaminho ou papel que a máquina de encarnação cinematográfica utiliza para engendrar e marcar corpos, sua operacionalidade é também escriturística, suas estruturas narrativas partem e voltam para a escritura. No caso, o filme assinado por Tizuka Yamazaki é um relato sobre relatos, inclusive partindo e inspirando-se num livro em particular, que decerto teve um notável papel na construção e projeção das imagens sobre Anayde

⁴⁰ CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**: I. Artes de Fazer. Tradução Ephraim F. Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004. p. 231-2.

Beiriz — o livro de José Joffily, *Anayde: paixão e morte na Revolução de 30*.⁴¹

Com o livro de Joffily arrisco dizer que “o verbo se fez carne”. Ou seja, sendo um período feliz na perspectiva que nos colocou Certeau, e não estando mais viva para sentir na pele o prazer e a dor do reconhecimento do outro, Anayde Beiriz foi corporificada e inscrita de modo mais vigoroso nos jogos de relatos e, portanto, nos jogos de poderes que reivindicavam para si o lugar da história, como sendo este o lugar da verdade.

Inscrita como elemento determinante nas tramas narradas sobre a denominada revolução de 1930 e no cenário de uma época em que os movimentos sociais ganhavam força no Brasil — acompanhado pelo crescimento da visibilidade feminina no mercado profissional e consumidor — ela torna-se a partir de então uma presença constante na produção da imprensa e da literatura na Paraíba e, para desgosto de muitos, é projetada nacionalmente junto à imagem do Estado com a exibição e a repercussão do filme, sendo ambas identidades, a dela e a da região, “coladas” indelevelmente à da “mulher-macho”.

Chamou-me especial atenção no livro de Joffily, antes mesmo do que diz este, o prefácio assinado por Célia Musilli Hollanda, que se dedica não a falar do livro em si, mas da escritora Anayde Beiriz, na parte intitulada “tentativa de reconhecimento”. Num certo sentido, é como se duvidasse se o reconhecimento se daria, posto que como esclarece logo no primeiro parágrafo, “são poucos os textos de Anayde Beiriz que sobreviveram à fogueira da moral e dos bons costumes”. A partir de quatro textos dela de que dispõe, procura fazer o que denomina de um “pequeno traçado a respeito de suas letras” e assim começa a tecer um corpo para Anayde, que ganhará mais contornos e volume adiante, com a narrativa do próprio José Joffily.⁴²

Hollanda, sobretudo fazendo referências a *Na trama do destino*, um escrito de Anayde que não chegou a ser publicado, situa que a tônica que predomina é o sentimento de abandono e a solidão, que marcam as protagonistas, no caso, mulheres românticas que, no seu entender são “como ela própria [Anayde], capazes de atos supremos, como o perdão e a morte, desde que impulsionadas pelo sentimento maior, o amor”. Mas, se nas narrativas curtas deixadas pela escritora não faltam “ornamentos românticos”, que para a prefaciadora dão ao texto “uma

⁴¹ José Joffily, paraibano, foi político, tendo cumprido vários mandatos como Deputado Federal pela Paraíba, o primeiro deles em 1946. Militou no PSD (Partido Social Democrático) e no PSB (Partido Socialista Brasileiro). Em 1964, chegou a ter seus direitos políticos cassados por dez anos, passando a dedicar-se a uma atividade privada, em Londrina-PR. Escritor de livros como *Revolta e Revolução — 50 anos depois* e *Anayde*, ambos versando sobre a Revolução de 30, tornou-se membro da Academia de Letras e Artes do Nordeste Brasileiro, da Academia Paulistana de História, entre outros institutos. Faleceu em 1994. Seu filho, que tem o mesmo nome assina, junto com Tizuka, o roteiro do filme *Parahyba, Mulher Macho*.

⁴² HOLLANDA, Célia M. Tentativa de reconhecimento. In: JOFFILY, José. **Anayde: Paixão e Morte na Revolução de 30**. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 1983. p. 09-13 passim.

roupagem fluida, etérea e até mesmo irreal”, esta enfatiza que as páginas em questão distanciam-se das consumidas pelas leitoras “ingênuas” do *Jornal das Moças*, uma vez que, se fala em demasia de coisas como “lagos azuis”, “luzes violáceas” e “flores purpúreas”, Anayde também compara as flores nos jardins a “amantes insaciáveis que se premem, frementes, em amplexos longuíssimos”.⁴³

Marcas como estas fazem Célia Hollanda afirmar que Anayde Beiriz foi, para o seu tempo, uma mulher ousada, atribuindo a isso o seu final dramático, tal como o das suas narrativas. Aproxima então, como se tivesse um tom autobiográfico e até mesmo prenunciador, a personagem Wanda de *Na trama do destino* à sua criadora, destacando o tom dado às lembranças amorosas e sensuais do encontro de Wanda com o amante e a decisão desta pelo suicídio, ao ser abandonada por ele: “final infeliz, mas para Anayde não há outro caminho a percorrer depois do amor senão a morte”, assinala.

Ainda como parte da “tentativa de reconhecimento”, a prefaciadora percebe na escrita de Anayde influências do Grupo Modernista de São Paulo, além de inclinações simbolistas, por ser comumente “autocontemplativa”. Acredita, pois, que a proposta de renovação cultural da Semana de Arte Moderna de 1922 tenha sido captada pela poetisa especialmente em um poema que a mesma declamou num sarau, que teria então causado impacto tanto pela forma como pelo conteúdo. Escutemos Anayde:

Nasci
 Nasceu
 Cresceu
 Namorou
 Noivou
 Casou
 Noite nupcial
 As telhas viram tudo
 Se as moças fossem telhas não se casariam...⁴⁴

Finalizando sua análise, Célia Hollanda não esquece de frisar que em sua efêmera existência, Anayde teve “na companhia de João Dantas, o reduto mais fecundo para o amadurecimento de sua sensibilidade”. Afirma, pois, que juntos, eles se dedicavam às letras, passando “horas a fio embevecidos em suas relações amorosas”, compondo o que chama de “um vínculo de equilíbrio para seus temperamentos”, já que compreende que “o que faltava a João Dantas, florescia em Anayde; o que faltava em Anayde transparecia em João Dantas. **Ele,**

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ BEIRIZ apud JOFFILY, José. **Anayde: Paixão e Morte na Revolução de 30.** 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1983. p.12.

introspectivo, calado, taciturno; ela, jovial, arrojada, cintilante.”⁴⁵

Eis já não tão na penumbra, os corpos dos amantes. Joffily trata, pois, de abrir seu texto citando uma frase, um “juízo”, que teria sido pronunciado por uma senhora de reconhecidas virtudes cristãs, publicada cinqüenta anos após a morte de Anayde e João Dantas: “Anayde Beiriz não era noiva e sim, amante de João Dantas”. O autor, que prefere referir-se ao casal como ‘namorados’ ou ‘noivos’, diz-se propor a perfurar a espessa camada de preconceitos, sedimentada através de gerações pelo que denomina de “versão oficial”, com vigor e paciente determinação, uma vez que acredita que “restabelecer a verdade quando se trata do interesse coletivo, é imposição da própria História.”⁴⁶

Começa então fazendo um itinerário pela Parahyba do Norte dos anos 1920, apontando características de sua economia, de sua situação social e aspectos culturais. Nisso, não disfarça o tom de desapontamento com os dados que apresenta, que então indicam uma produção agrícola em crise, uma indústria ainda embrionária, uma atividade mercantil circunscrita a poucos espaços e dependente dos proprietários rurais. Gravitando ao redor, estavam o que denomina de burocratas do serviço público, que junto com os proprietários rurais, os poucos industriais e comerciantes bem estabelecidos, perfaziam a elite local. Cita, pois, algumas das ricas famílias, que “se alternavam no poder político sob o comando do epitacismo, comando partidário que se estendia aos demais segmentos da vida social”, e enfatiza que a imensa maioria da família paraibana vivia em casebres e palhoças sem água e luz elétrica. Fala da falta de saneamento e da falta de instrução da maioria da população e justifica ser preciso tocar nessas coisas por se tratar da cidade em que Anayde viveu e que a teria então influenciado.

Assim, vai dando cores a um cenário triste, de onde procura, em rápidas aparições, fazer Anayde surgir “cintilante”, desafiando as agruras do contexto em que crescera. Dá informações principalmente da vida escolar da “talentosa” professora, que sendo a mais jovem de sua turma, formara-se na Escola Normal em 1922, com 17 anos, tendo em seguida iniciado o curso de datilografia na Escola Remington, que havia acabado de se instalar na cidade. Conta que, entretanto, sua única oportunidade profissional foi a de lecionar na Escola de Pescadores da Colônia Z2, em Cabedelo, para adultos, em precárias condições. Faz então um rápido apinhado sobre as dificuldades enfrentadas pelas mulheres numa sociedade patriarcal, em que não havia mercado de trabalho para as não-proletárias, nem Escolas Superiores, e onde as escolas dividiam as turmas por sexo e puniam severamente aqueles que invadiam os territó-

⁴⁵ JOFFILY, José. **Anayde: Paixão e Morte na Revolução de 30.** 3ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 1983. p.13, grifo meu. (grifos meus).

⁴⁶ *Ibidem.*

rios proibidos.

Assim, segue tentando mostrar como Anayde foi punida por invadir tais territórios, por ter, por exemplo, assumido opiniões polêmicas para sua época, como ser favorável ao sufrágio feminino; mas principalmente, por ter se envolvido com o advogado João Dantas, então com 40 anos, para quem o autor considera o epíteto de boêmio um exagero, e que ganhava notória visibilidade por sua acirrada oposição a João Pessoa.

Baseando-se em relatos prestados por amigos e familiares do casal, Joffily conta que a notícia do namoro causou surpresa entre esses, e a forma como o conduziram provocou curiosidade e reprovação. Um contemporâneo de Anayde teria afirmado que “ela não gostava de namorados, mas de admiradores” e um familiar de Dantas revelou a existência de um pacto do casal para manter a condição de solteiro, “despojados de convenções para viver o amor livre”. É o próprio autor então quem deduz: “aquele relacionamento, embora fiel, ardoroso e dedicado, isolava Anayde Beiriz de outras moças, também cultas e brilhantes como Analice Caldas, Olivina Carneiro da Cunha, Lila Guedes e Albertina Correia Lima — todas solteiras e temerosas de comentários comprometedores”.⁴⁷

Num meio em que a imprensa debatia cotidianamente aspectos ligados à moda e aos hábitos “importados” pelas mulheres brasileiras, comumente olhando-os com desconfiança e/ou reprovação, o autor acredita ter sido Anayde uma das primeiras moças paraibanas a sair desacompanhada, a usar cabelos curtos, à *la garçonne*, e deixar de usar saias que arrastavam pelo chão. Com adjetivos como “esfuziante”, “talentosa”, “vaidosa”, ele procura acentuar os tons que pudessem diferenciar Anayde da maioria das jovens conterrâneas de sua época e assegurar-lhe um lugar de honradez possível, junto a uma rebeldia que considera sinônimo de inteligência e perspicácia.

Mas esta não parece ser uma tarefa fácil, visto que muito se deduzia sobre Anayde a partir do que se disse dela e daqueles com quem ela conviveu, dos elementos de seu contexto social. Entretanto, pouco se tinha acesso a sua voz, aos seus escritos. E, neste pouco, Joffily acaba não encontrando um conteúdo que a posicionasse num lugar de militante política e que, por conseguinte, possibilite “rotular” suas convicções, lançar em sua mão uma bandeira, um manifesto ou mesmo uma arma, semelhante a algumas de suas contemporâneas, que se tornaram posteriormente e, sobretudo na década em que o livro de Joffily aparece, ícones do feminismo no Brasil:

⁴⁷ JOFFILY, José. **Anayde: Paixão e Morte na Revolução de 30**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1983. p. 23-24.

[...] Tudo faz crer que suas letras não se sentiam atraídas para problemas que questionassem as estruturas do Poder. Tornou-se perrepipista por mera solidariedade ao noivo, implacável adversário da Aliança Liberal e autor dos mais agressivos artigos contra o Presidente João Pessoa. [...] Nem a polêmica do voto secreto despertou pronunciamentos seus. Sua cruzada era outra. Suas vertentes pessoais emanavam de uma sensibilidade singular, inconformista, sua revolução era puramente cultural batalhando contra a escravização da mulher, a burrice e a hipocrisia social. Foi uma luta solitária. Nem chegou a fundar uma associação reivindicadora. Nessa perspectiva era bem diversa a bandeira que sua contemporânea mais jovem, Patrícia Galvão, conduzia em São Paulo e cujo eco chegava em toda parte.⁴⁸

Contudo, se tais marcas não eram possíveis de “colar” ao corpo de Anayde sem que soasse extravagância, além da “sensibilidade singular”, outros elementos favoreceriam o realce de seus tons de heroína na narrativa de Joffily. Afinal, os últimos acontecimentos relacionados à vida de Anayde, incluindo sua morte, carregam consigo um significativo clima de tragicidade, que se não em sua própria época, mas no contexto em que o autor escreve, servia facilmente para alçá-la ao lugar de mártir. Diga-se claramente que, se não mártir da “Revolução de 30”, posto que é difícil concorrer com João Pessoa, mártir de uma outra revolução, ainda pouco ruidosa na Paraíba dos anos 30, mas que Joffily procura não desprezar:

Ainda mais caprichoso foi o destino com Anayde Beiriz: a emancipação política da mulher só se tornaria realidade exatamente depois da mesmíssima revolução que liquidou sua própria vida e a do seu amado, João Dantas. Ao cabo de tanto esforço pela independência intelectual e liberação feminina, Anayde Beiriz teria a sorte tumular dos parias e dos mendigos. Isolada pela maldição pública, desde a morte de João Pessoa, como se o tivesse assassinado, a professora paraibana viu-se forçada, em Recife, a mudar de pouso pelo menos seis vezes, de 26 de julho a 22 de outubro. Nem as bondosas freiras Dorotéas quiseram aceitá-la no internato do Colégio, sob alegação de que causaria estranheza às internas, e assim o esconderijo chegaria fatalmente ao conhecimento da Polícia. Sentindo-se irremediavelmente repudiada, a morte voluntária seria a solução definitiva. Afinal, naquele dia, numa quarta-feira, às 11 horas da manhã, escolhia a mesma atitude derradeira do noivo. A diferença estava apenas no “instrumento de libertação”: veneno ao invés do pequeno bisturi alemão...”⁴⁹

Joffily prefere, pois, usar a metáfora da morte como libertação; sem dúvida, uma forma eficaz de manter o ideário de liberdade associado a Anayde, e de tentar garantir para ela o lugar de martírio. Ao passo que fala de “morte voluntária” está dizendo também que esta não foi ‘voluntariosa’, pois é como se não restasse a Anayde, como o havia sido com João Dantas, outra alternativa ou, pelo menos, outra escolha mais honrada. Na perspectiva colocada, ela é

⁴⁸ Ibidem, p. 38.

⁴⁹ Ibidem, p. 45.

vítima de uma situação possivelmente evitável se já tivesse ocorrido o que ele denomina de “revolução feminina”. Para o autor, vítima do preconceito e do isolamento decorrente dele, Anayde ao “sacrificar-se” apenas liberta-se dos seus alçozes de forma “digna”, antecipa ou mesmo intensifica aquilo que era a prática deles e, portanto, é também sacrificada.

José Joffily insiste, pois, em enfatizar que apesar do ocorrido, ela jamais havia demonstrado “vocaçao suicida”. Uma ênfase que parece se fazer necessária para justificar o uso do “instrumento de libertação” como única saída, limpando possíveis máculas de fragilidade e melancolia que viessem a distorcer a imagem corajosa e cheia de vigor que prefere para sua heroína, inclusive para aproximá-la do ‘destino’ de conhecidos intelectuais:

Amava a vida na plenitude dos seus 25 anos. Livrou-se da vida não por amor à morte e sim porque não havia outro jeito. Não seria pela primeira vez que um intelectual preferisse a solução extrema. Quem não se lembra da Virginia Woolf, Stefan Zweig, Raul Pompéia e Hermes Fontes? Afinal, segundo Camus, só existe um problema filosófico realmente sério — o suicídio...”⁵⁰

Este esforço de isentar Anayde da decisão sobre sua própria morte e de, principalmente, alçá-la a um lugar de memória, de reconhecimento, acabou por soprar de novo, vida à professora, no sentido de presentificá-la, atribuindo-lhe qualidades, marcas, que a “ancorariam” num lugar que, se distante temporalmente do seu ‘real’ vivido, mais próximo, no que sugere o autor, daquele sonhado por ela: um lugar/tempo em que eram muitas, inúmeras, as mulheres que decidiam sobre suas vidas, sua educação e trabalho, sobre quem e quando amar; uma época, como já dissemos, em que se pretendia declarar o desejo e reivindicar o direito de, publicamente, assumir seu corpo.

Tal deslocamento, sem dúvida, é sobremaneira intensificado pelo que Tizuka Yamazaki ‘escreve’ em cima do texto de Joffily. Pensemos assim, numa sobreposição de escrituras, que avolumam o corpo presentificado de Anayde Beiriz, ainda mais sendo revestido pela película fílmica, oferecido em três dimensões num espaço heterotópico como o cinema, o que produz um sensível efeito de realidade.

Num certo sentido, usando a terminologia criada por Foucault, este corpo já pode ser tomado como um espaço heterotópico, na medida em que “brinca” com a possibilidade de assumir simultaneamente temporalidades diferentes. Como explica o autor:

⁵⁰ Ibidem, p. 46.

A heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis. É assim que o teatro fez alternar no retângulo da cena uma série de lugares que são estranhos uns aos outros; é assim que o cinema é uma sala retangular muito curiosa, no fundo da qual, sobre uma tela em duas dimensões, vê-se projetar um espaço em três dimensões.⁵¹

Ou seja, o cinema torna possível a inscrição dessa mulher que viveu intensamente sua época, mas que foi projetada muito além dela, continuando a viver ali, nos anos 1980, como representação dos anseios de tantas outras mulheres, possibilitada pela justaposição das narrativas a seu respeito. No caso, Anayde Beiriz na narrativa cinematográfica faz parte do que Foucault diz ser a forma como o mundo contemporâneo se experimenta, ou seja, “menos como uma grande via que se desenvolveria através dos tempos do que como uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama”.⁵²

Se o olhar retrospectivo facilita o observar destas nuances, pode-se dizer que elas já estavam bem visíveis no momento da produção e lançamento do filme. Veja-se, por exemplo, o convite feito por Tizuka Yamazaki aos possíveis espectadores, publicado na imprensa junto a uma matéria que anuncia o lançamento do filme na Paraíba:

Quando *Gaijin* conquistou as telas, eu fui reconhecida como cineasta de prestígio. Não era apenas mais uma cineasta de destaque, mas eu representava uma mulher que conquistou um poder para opinar e se expressar — fato que pouco a pouco vai deixando de ser raro neste país. Não resta dúvida que o resultado da repercussão de *Gaijin* me obrigou a fazer o próximo filme, uma realização sobre uma mulher especial: Anayde Beiriz, uma poetisa que viveu tentando fazer valorizar suas idéias e se impor como um indivíduo num espaço permitido apenas para o homem. Quero falar sobre o amadurecimento da mulher. Aquela que foi se conscientizando, abrindo caminhos, fazendo parte da produção do país, opinando como inteligência brasileira. A pessoa que adquiriu uma maioria de quem, agora melhor do que nunca, pode se expressar através da criatividade acumulada nestes anos de inibição. A mulher que sabe ser a parte maior do eleitorado brasileiro. Aquela que pode dizer, com prazer, que atrás dela pode estar também um grande homem. Eis o filme da maneira que eu sinto.

Gostaria que você participasse desse projeto com meus sócios, meu elenco, minha equipe técnica e comigo.⁵³

Como se percebe, a cineasta ao falar do filme também o faz como uma escrita de si, no sentido em que o justifica a partir de sua própria experiência enquanto uma mulher que con-

⁵¹ FOUCAULT, Michel. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. vol. 3. Manoel Barros da Motta (Org.). Tradução Inês Autran D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Coleção Ditos & Escritos), p. 418.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Paraíba Mulher Macho: uma estória de amor se transforma em tragédia. **A União**. Paraíba, 31 de agosto de 1983. p. 09.

quistou um lugar de prestígio num mundo masculino, um “poder para opinar e se expressar”.⁵⁴ Aí ela se põe no jogo de alteridade com o outro a quem atribui um rosto, simultaneamente, compondo também esse rosto para si. O seu lugar demarcado, não apenas como cineasta, mas como mulher em um dado tempo e sociedade, com certa sensibilidade, lhe autoriza a fabular sobre este outro que é presentificado por sua escrita.

O filme torna-se, portanto, o corpo desta escrita, que alcança também uma dimensão coletiva ao compor a imagem de uma mulher consciente, que defendeu posturas, as quais adiante, possibilitaram um “amadurecimento”, um “saber ser” a maior parte do eleitorado do país, um “saber ser” que a fala de Tizuka Yamazaki identifica como político, produtivo e criativo. Numa entrevista concedida alguns meses antes do lançamento do filme, ela já explicitava esta relação de similitude:

Enquanto eu estava fazendo o roteiro e filmando, Anayde para mim, apesar do interesse inicial, era um personagem muito parecido comigo e com outras mulheres de minha geração que têm atividade fora de casa, uma independência econômica, um poder de expressão. Quando o filme ficou pronto, mostrei para poucas pessoas, e comecei a perceber que Anayde incomodava. Comecei a pensar sobre isso. Por que esse personagem incomodava se ela era muito parecida comigo e com essas pessoas que vivem em 1983? Aí vi que de fato ela incomoda porque eu incomodo também.⁵⁵

Parece claro, novamente, que a personagem construída a partir das referências a Anayde Beiriz, sintetiza anseios e questões próprias da época em que o filme foi realizado, ao passo em que tenta fazer isso estabelecendo ligações com o passado, com o contexto vivido pela escritora. A personagem funcionaria, num certo sentido, como este “amadurecimento” das idéias que supostamente a histórica Anayde teve, mas que pelos limites da sociedade de sua época não pôde experimentar. Entretanto, esta “atualização” da personagem não significava uma aceitação pronta, um reconhecimento imediato e total. Ainda que visse as semelhanças consigo e com seus contemporâneos, a cineasta compreende que o “estranhamento”, a inquietação, o incômodo aconteciam com freqüência. Decerto, não seriam os mesmos do início do século XX, mas alguns elementos continuavam em funcionamento, alimentando mecanismos de recusa a uma personalidade que (re)surgia com tanta intensidade. Rapidamente, Tizuka Yamazaki associa a sua história pessoal com a da personagem, interliga pontos entre passado e presente, ela também como uma mulher que, exercitando um poder, ocupando um

⁵⁴ Em 1990, o Almanaque Abril relaciona entre 87 nomes de cineastas brasileiros, apenas três mulheres: Suzana Amaral, Ana Carolina e Tizuka Yamazaki.

⁵⁵ Paraíba Mulher Macho: uma estória de amor se transforma em tragédia. **A União**. Paraíba, 31 de agosto de 1983. p.09.

lugar, também incomodava.

Tal concepção de uma personagem que tem temporalidade e identidade múltiplas parecia ser também compartilhada pela atriz Tânia Alves:

A luta de Anayde não era apenas por uma coisa isolada. Ela lutaria em qualquer época que vivesse e reivindicava o que as mulheres não tivessem direito — disse a atriz, para quem as “pessoas evoluídas estão acima de tudo”. Para Tânia Alves, Anayde, no filme, é uma mistura de grandes mulheres, como Leila Diniz, Pagu e outras tantas. Ela disse, inclusive, que para viver o papel de Anayde pesquisou, junto com Tizuka, a vida de todas essas mulheres.⁵⁶

Neste sentido é que se pode ver a tessitura do corpo de Anayde Beiriz como um espaço heterotópico. Não apenas enquanto lugar, o cinema, enquanto “máquina”, possibilita a experiência deste hiato em que “Um é Outro” — a cineasta é a personagem, é também sua fabulação, sua lenda sobre si e sobre tantas, inúmeras outras mulheres que (re)conhecem na personagem um espelho, e falam através dela, ganham vida nessa virtualidade⁵⁷ — uma imagem que, ainda que invertida, num outro espaço/tempo, (re)liga os pontos entre um e outro, entre passado e presente, entre ficção e real. Não uma utopia, desejável, mas irrealizável, porém, uma heterotopia, passível de ser experimentada, ainda que numa relação com o devir da personagem.

Entretanto, é preciso ressaltar que este reconhecimento não é experimentado unanimemente. Nem todos sentem o filme à maneira sugerida pela diretora em seu convite. O desconforto vem de uma expectativa sobre a verdade, uma coerência entre o ver e o falar, sobretudo entre o já dito e visto, que o filme (dis)torce, extrapola. O efeito do cinema como espaço heterotópico, presentificador, atinge em cheio a sensibilidade dos conservadores da memória de 1930, bem como dos familiares e de admiradores de Anayde Beiriz.

E o que tanto parece frustrar parte da recepção? Cada crítico, a partir de seus critérios, trata de apontar as irregularidades, os deslizos, os supostos equívocos históricos da narrativa de *Parahyba Mulher Macho*. Pouco ecoa a redundante defesa de que se trata de uma ficção, num exemplo claro de que, na prática, ficção não se confunde com o irreal. Afinal, embora fazendo parte de um contexto mais recente, o cinema já fora liberado de um ideal de verdade para se tornar um produtor de verdade. Seu poder, não como re-apresentação, mas como fabu-

⁵⁶ Atriz de “Mulher-Macho”: filme não é pornográfico. **A União**. Paraíba, 03 de setembro de 1983. p.05.

⁵⁷ Deleuze, estudando a imagem-tempo no cinema, diz que a partir dos anos 1960 um novo modo de narrativa vem afetar a ruptura entre ficção e real. A função fabuladora do outro, no caso dos pobres, dos esquecidos, presentes nos documentários, é que passa a ser opor à ficção, dando ao falso a potência que faz dele uma memória, uma lenda, um monstro. Embora não se trate de um documentário, a narrativa de *Parahyba*, propondo-se a ficcionar sobre a história, também dá ao falso esta potência, produz esta “veneração”, que a apresenta como verdadeira. DELEUZE, Gilles. **A Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005. p. 182-3.

lação do outro, como simulacro, permite experimentar uma intensidade, uma presentificação, que produz efeitos de real e põe em funcionamento múltiplas “encarnações”.⁵⁸

Aqui, mais uma vez inspirando-me em Foucault, lembro do seu estudo sobre Magritte em *Isto não é um cachimbo*, onde ele assinala uma dissociação contínua entre figura e discurso no quadro do pintor, este, dizendo o que não se pode mostrar e mostrando o que não se pode dizer. Embora o filme, antes mesmo de ser lançado, já fosse mal visto por muitos cronistas e articulistas, antecipando uma rejeição pública, há na recepção, uma espera que o filme diga “esta é Anayde” e que assim, num átimo, ela se faça ver, apareça revelada.

Espera que se frustra, posto que a narrativa excede àquela do livro que a inspirou e não se “encaixa”, no sentido mesmo de correspondência, às imagens predominantes sobre os acontecimentos e à época a que se reporta. Não há, pois, como conter, direcionar ou aprisionar os significados, eles dizem mais do que mostram e mostram mais do que vêem, numa funcionalidade que parece própria à arte, mais especificamente, à arte cinematográfica. O que se torna extremamente desconfortável àqueles que pretendem sujeitar o filme às regras de produção características de um tipo de história.

Embora Foucault estivesse pensando acerca da pintura, creio não ser forçoso estender tais efeitos ao cinema, que opera por fabulações, virtualidades e também por similitudes. Dissociando a semelhança da similitude, Foucault, analisando o que faz Magritte, diz que ele joga uma contra a outra e explica a diferença:

Assemelhar significa uma referência primeira que prescreve e classifica. O similar se desenvolve em séries que não têm começo nem fim, que é possível percorrer num sentido ou em outro, que não obedecem a nenhuma hierarquia, mas se propagam de pequenas diferenças em pequenas diferenças. A semelhança serve à representação, que reina sobre ela; a similitude serve à repetição, que corre através dela. A semelhança se ordena segundo o modelo que está encarregada de acompanhar e de fazer reconhecer; a similitude faz circular o simulacro como relação indefinida e reversível do similar ao similar.⁵⁹

Esta dissociação é, pois, o que confunde e fomenta tantos discursos acerca do filme e de seus personagens, em especial sobre Anayde Beiriz. Espera-se sua re(a)apresentação e encontra-se um simulacro que possibilita uma espécie de reconhecimento que é muito mais o de outras mulheres, o de outra época, do que da “retratada”, embora também ela esteja presente.

⁵⁸ Ver GUIMARÃES, César. O Rosto do Outro: ficção e fabulação no cinema segundo Deleuze. In: LINS, Daniel (Org.). **Pensamento Nômade**. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria da Cultura e do Desporto do Estado, 2001.

⁵⁹ FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Tradução Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 60.

Ou seja, se não se diz “esta é Anayde” também não se pode dizer “esta não é”, e é nesta tensão que os silêncios e as palavras transbordam, tornando a experiência da corporeidade — o *corpo-manifesto* — possível.

Afinal, como tentei mostrar, o que de mais relevante se experimenta através do filme, se não essa concepção de uma Anayde corpórea, que ganha uma feminilidade explícita no corpo de Tânia Alves, que se insinua no andar, no falar, no sorrir...? Uma mulher impulsiva e sexuada, que se lança desejosa sobre o corpo do amado, que se abre e se entrega sem hesitações, fazendo ecoar pela sala de cinema seus gemidos de prazer? E então, coloco-me a questionar: como pôde essa mulher sair das páginas comedidas de Joffily? Como pôde ela ser possível se não configurada pelas práticas discursivas sobre sexo e gênero nos anos 1970 e 80?

A experiência dessa corporeidade — que me salta aos olhos como o que (re)inscreve Anayde Beiriz nos jogos discursivos sobre a história e a identidade da Paraíba — se não é uma invenção do filme isoladamente, tem nele um ponto forte de intensidade, a partir do qual se pode pensar na sua construção como um ícone feminista, como “mulher-macho”, como uma personagem com uma capacidade ampla de adaptar-se às marcas que “tatuam” sua pele.

1.3 O Corpo da “mulher-macho”: Gênero, sexualidade e poder

A narrativa do filme, mais livre que a do livro que a inspirou, não se mostra pretensiosa ou mesmo muito interessada com o restabelecimento da verdade sobre a chamada Revolução de 1930, sobre atribuir as devidas razões a perrepistas, filiação de João Dantas, ou a liberais, designação do presidente João Pessoa, embora esta trama seja também contada. Como já foi colocado, a preocupação é maior com relação aos ideais de outro movimento, ao qual se Anayde Beiriz não estava engajada diretamente, poderia facilmente representar, articulando dois de seus momentos de maior visibilidade no Brasil: os anos 1920/30 e os anos 1970/80.

E daí, se Anayde não participou mais ativamente dos embates políticos de sua época, mesmo daqueles aos quais acabou diretamente relacionada? Se isso soa com relativo desconforto para Joffily, na narrativa fílmica é secundário. Anayde, impressa na película é, sobretudo, indivíduo. Possui uma singularidade, uma diferença que a “marca a ferro”, que a faz escapar de amarras morais, que escapole dos dispositivos de normatização do corpo feminino vigentes em sua época, e mesmo, haja visto o impacto causado pelo filme, ainda instalados nos corpos de homens e mulheres cinquenta anos depois.

A possibilidade do prazer aparece no filme como sendo aquilo em que Anayde acreditava e pelo qual lutava, usando táticas perspicazes, como suas crônicas com personagens fe-

mininas que viviam a paixão e a sensualidade, ainda que em romances proibidos. Este anseio por viver coerentemente com suas idéias de liberdade conferem-lhe um poder ameaçador, em confronto com as práticas de domínio masculinas, o que acaba por ressoar como uma ameaça às estruturas políticas locais. Se caminhando em favor do presidente João Pessoa estavam as moças e senhoras que apoiavam a Aliança Liberal, Beiriz acaba configurando o lugar da oposição, tanto política, quanto moral, se é que se pode distinguir estes lugares, como observarei melhor adiante.

A inscrição de “mulher-macho” no corpo de Anayde vem qualificar, tal como faziam os cronistas na imprensa dos anos 1920, as práticas que algumas mulheres “usurpavam” dos homens, freqüentando lugares antes restritos a estes, como os saraus onde ela era a única mulher a declamar poesias e, principalmente, no jogo da sedução e no exercício da sexualidade, onde se constituiu a imagem de uma mulher que tomava a iniciativa, que se permitia a intimidade sem estar casada e que assumia posturas ativas e de “controle” no ato sexual.

Ao mesmo tempo, com o filme dirigido por Tizuka Yamazaki, cola-se em Anayde uma identidade que se pretendia para o Estado, de guerreira, resistente, que de sua aparente fragilidade faz brotar uma enorme força; força viril, de macho, como se costuma relacionar.

Sendo este corpo escrito por signos de uma leitura do passado pelo presente, como forma de dar uma “resposta” a este último, a Anayde Beiriz que assume o lugar da *Parahyba Mulher Macho* soa, entretanto, ousada demais para a sensibilidade de muitos que assistem ou apenas ficam sabendo do enredo do filme. Por isso escandaliza e ofende àqueles que defendem um sentido de “verdade” para a história, como também aos que entendem a Anayde da ficção como um “resgate” da personagem histórica, acreditando que o filme afronta e deturpa sua memória.

A família da escritora move então um processo contra a cineasta, pois sem dúvidas não “sente” o filme da maneira sugerida por ela. Há algo considerado excessivo naquela representada por Tânia Alves que, na opinião de muitos, registradas pela imprensa, “fere” a história e, em particular, a memória de Anayde Beiriz:

Há mais de um ano, a renomada cineasta brasileira, Tizuka Yamazaki, foi chamada às barras da Justiça da Paraíba, graças a uma ação ordinária de “reparação por danos morais em decorrência e ato ilícito”, ou seja, em outras palavras teria sobretudo deturpado a imagem e a verdade da vida de Anayde Beiriz, amante nos anos 30, do advogado João Dantas, assassino do ex-presidente João Pessoa, na realização do polêmico filme *Parahyba Mulher Macho*. A ação foi promovida pela família de Anayde, na pessoa de sua irmã, Helena Beiriz, residente em João Pessoa, que não perdoa a cineasta por ter exagerado nas cenas de sexo explícito que, segundo ela, estão inseridos na película. [...] Na petição inicial [...] está claro que “a irmã de Anayde Bei-

riz, Helena Beiriz, notificou Tizuka Yamazaki para evitar a exploração do sexo em cenas desnecessariamente eróticas no filme que estava ainda produzindo”, sobre a vida da amante do advogado João Dantas, sem no entanto o apelo ter sido levado em conta pela ré, portanto. Várias queixas estão manifestadas na peça em inúmeros itens. Uma delas: “a exibição da película e a divulgação de comerciais sobre a mesma, o roteiro com opiniões sobre o filme sempre salientando o sexo, confundindo com a redenção da mulher na conquista de direitos, confirmaram o temor da suplicante de assistir a vida de Anayde transformada em chamariz de platéias sedentas do sexo e do erotismo para a recomposição de relações originadas em dependência, totalmente diferentes da vida da personagem, interpretada como ela foi”.⁶⁰

O excessivo parece ser, sobretudo, o sexo. O que aparenta personificar a Anayde de *Parahyba Mulher Macho* é o sexo. É esta a principal inscrição apontada em seu corpo. Por causa disso, ela é banida, isolada, julgada. Se esta associação com a sexualidade, no sentido mesmo de como sugere ter sido vivenciada pela personagem, causou problemas e dificuldades para Anayde em sua época, tendo sido alvo de comentários, reprimendas e perseguições, não deixou de continuar a fazê-lo cinquenta anos depois.

Entretanto, não se pode negar que também por causa dessa personificação, ela recebe uma assunção décadas após sua morte, uma assunção que permite sua elaboração como alguém que sacrificou-se sim, ou melhor, foi sacrificada, em nome daquilo que lhe dava prazer. “Anayde é o prazer de viver, viver com prazer e pelo prazer. [...] O filme recupera através de Anayde Beiriz, uma mulher anônima, comum, mas com um desejo de viver a sua própria vida (sic). Desejo de optar e desenvolver plenamente a sua sexualidade”, comenta Eleonora de Oliveira, representante do Grupo Maria Mulher, quando se reporta ao “sentido feminista” do filme.⁶¹

Na peça judicial em que os advogados de Tizuka Yamazaki argumentam a seu favor, consta logo de início uma defesa às cenas sensuais presentes no filme, que procura contrariar as denúncias da família de Anayde, expressando a opinião de Roberto Pompeu de Souza, aprovada pelo Conselho de Censura Federal:

Há, pois, sexo, sim, nesse filme, mas nunca um sexo escandaloso e sensacionalista; sempre uma sexualidade vigorosa, sadia e saudável. Com a dignidade artística e a beleza plástica que lhe dão a sensibilidade e o bom gosto da cinematografia de Tizuka são momentos da mais pura beleza e mais imaginosa criatividade.⁶²

⁶⁰ FARIAS, Wellington. Do sucesso no cinema às barras da justiça. **A União**. Paraíba, 23 de outubro de 1984. Jornal de Domingo, p. 01.

⁶¹ OLIVEIRA, Eleonora. O Sentido Feminista. **A União**. Paraíba, 03 de setembro de 1983, p. 09.

⁶² FARIAS, Wellington. Do sucesso no cinema às barras da justiça. **A União**. Paraíba, 23 de outubro de 1984. Jornal de Domingo, p. 01.

Assim é que, o corpo ousado, mas pouco insinuante de Anayde escrito por Joffily, torna-se um *corpo-manifesto* na narrativa do filme. A impressão desta última escritura no corpo de Anayde é tão intensa, que produzirá outros tantos corpos, atraídos ou avessos a este, num movimento que não parou mais de se estender.

Inspirando-se também nos livros de José Joffily — além de *Anayde, Paixão e Morte na Revolução de 30*, também o anterior *Revolta e Revolução 50 anos depois*, o teatrólogo Paulo Vieira escreve uma peça intitulada *Anayde* e, antes de montá-la, submete-a a apreciação de alguns nomes ligados à arte e ao jornalismo, o que já foi motivo para causar um burburinho, especialmente sobre as chamadas “cenas de amor”:

A peça *Anayde*, de Paulo Vieira, antes mesmo da sua montagem, já vem recebendo a condenação de pessoas apegadas a preconceitos, de mentalidade retrógrada. Até amigos e admiradores do escritor José Joffily, que também veneram a imagem de Anayde Beiriz, estão combatendo a obra de Paulo Vieira por apresentar cenas de amor. Evidentemente, isto não é motivo que justifique a repulsa a um trabalho de arte. Primeiro porque amor não é coisa condenável. É natural. Segundo porque a peça, insisto, é uma ficção. Além de tudo as cenas de sexo da peça *Anayde* não são pornográficas, como as que estão sendo exploradas nos filmes em moda, por exemplo *Garganta Profunda*, que não apresentam arte nenhuma, mas só o lado da luxúria, para explorar comercialmente o grande público. O trabalho de Paulo Vieira, ao contrário, tem valor artístico, mensagem social e reaviva um episódio da nossa História, um lado que a historiografia oficial omite.⁶³

Oduvaldo Batista, ao opinar sobre a peça de Vieira, dá-nos mais uma vez a impressão de uma expectativa sempre vigilante sobre a moral e a sexualidade expostos com o corpo de Anayde. Também, permite perceber que a recepção tende a relacionar as cenas de sexo à pornografia, uma preocupação recorrente que, inclusive, mobiliza setores contra a exibição nos cinemas do que se considerava “pornochanchadas”. Ainda, sua fala, como a de Pompeu de Souza, habilita o sexo com base numa noção de arte, que se opõe à pornografia e aos apelos comerciais. Depois, percebe na peça teatral uma mensagem, uma utilidade social e histórica — o que é bem interessante, pois apesar de enfatizar o sentido ficcional, ele não deixa de considerar que aquele texto “reaviva” aspectos históricos e mesmo é capaz de mostrar/dizer coisas da ordem do não-dito.

Sexualidade, arte, história são então questões que se colocam na ordem do dia, mobilizando olhares os mais diversos, que não se cansam de produzir novas imagens, em diferentes formas estéticas, experimentando outras linguagens.

Aliás, *Parahyba Mulher Macho* não é a única produção fílmica que nos anos 1980 faz

⁶³ BATISTA, Oduvaldo. *Anayde*. A **União**. Paraíba, 17 de agosto de 1983. p. 02.

uma apropriação da imagem de Anayde Beiriz e dos acontecimentos de 1930 no Estado. Na Capital, junto ao Departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), forma-se um núcleo de realizadores, tendo à frente o professor Jomard Muniz de Britto, que realiza, em 1982, uma trilogia gravada em *Super-oito*, de curtas-metragem que versam sobre “João Pessoa, homem e cidade”: *Cidade dos Homens*, *Esperando João*, e *Parahyba Masculina Feminina Neutra*.⁶⁴ Por conta da presença mais marcante de referências a Anayde, deter-me-ei a olhar mais de perto os dois últimos.

Esperando João utiliza uma abordagem poética, irreverente, que ao meu olhar, surpreende pela criatividade que supera os recursos limitados da produção. Escutam-se *in-off* textos da própria Anayde Beiriz, de José Joffily, entre outros, narrados por vozes femininas em diferentes momentos. São realizadas tomadas em diversos lugares considerados históricos, como o Ponto de Cem Réis, o Palácio do Governo, o Hotel Globo, a Bica, entre outros que remetem ao passado da cidade, (re)criando um cenário, uma atmosfera dos anos vividos por Anayde Beiriz.

Pelas ruas vê-se, a princípio, mulheres comuns, em seus trajes cotidianos, típicos dos anos 1980, transeuntes, flagradas em seus movimentos rotineiros pela câmera. E então, num espaço em que o atual e o antigo convivem, pode-se ver mulheres de um “outro tempo”, em situações de espera: Anayde? Várias. Atrizes e atores se vestem com indumentárias e/ou signos que recriam os anos da *belle époque* na cidade, “encarnando Anaydes” que esperam, esperam, esperam... Não deixa também de fazer uma referência ao clássico do teatrólogo Samuel Beckett, *Esperando Godot*.

Embora sejam muitas, cada cenário apresenta uma Anayde, com um corpo, um jeito, uma gestualidade diversa, mas todas em sua solidão particular, à espera de um João, que não chega. Espera na varanda, na janela, na praça, na fonte, no coreto, na igreja... longa e inútil espera. Às vezes triste, às vezes alegre, sensual, ardente, reflexiva, raivosa, interminável espera.

Enquanto isso, entrecortando as cenas em que as mulheres aparecem, um mágico passeia pelas ruas da cidade, tirando da cartola um manto cor-de-rosa, que fascina e faz parar os curiosos. Numa de suas primeiras aparições, ele brinca com sua cartola mágica em frente ao monumento erigido em homenagem a João Pessoa, na praça que leva também o seu nome. Também um João. A espera que vai se tornando impaciente, encontra sobretudo nos versos citados a sua mais forte expressão. Num dado momento questiona-se: “seria a escravidão da

⁶⁴ Cf. LEAL, Wills. **O Discurso Cinematográfico dos Paraibanos**: a História do Cinema na/da Paraíba. João Pessoa: do Autor, 1989.

política maior ou menor que a escravidão do amor?” E, mais ao final, quando se vê uma fogueira de papéis queimando em plena praça, o que nos remete aos escritos de Anayde e Dantas supostamente destruídos durante os confrontos, o problema se inverte: “seria a escravidão do amor maior ou menor que a da política?” E ficamos nós, espectadores, a esperar uma resposta que, assim como João, é claro, não chega.

Curto, mas intenso, *Esperando João* também cria corpos para Anayde, e reinveste numa tessitura poética para sua pele, para inscrevê-la num espaço de romantismo, solidão, loucura, e também de afrontamento. Afrontamento àquela memória monumento que eterniza a espera dela. Este tom é, sem dúvida, acentuado no filme *Paraíba Masculina Feminina Neutra*. Este é lançado no mesmo período em que espera-se o filme de Tizuka Yamazaki e, certamente, já “brinca” com as discussões travadas acerca do título e das imagens por ele anunciadas.

Qual o gênero da Paraíba? Qual sua sexualidade? A idéia de Jomard Muniz extrapola o hiato da ambivalência: masculino sim, feminino sim, mas também “neutro”, um espaço sem definição, aberto a todas as possibilidades. Esta sensação talvez seja a buscada pelo filme, que usa de vários signos relacionados à memória dos acontecimentos de 1930, como novamente os monumentos erguidos para consagrar João Pessoa; mulheres à espera em janelas, calçadas; um ator andrógino que se traveste de Anayde e declama poemas no cemitério, nas ruas; um cangaceiro que remete à figura de Lampião e depois à de Maria Bonita; e mais um vez, um elemento “lúdico”, que entrecorta as cenas, desta vez não mais um mágico com sua cartola, mas um palhaço.

Aliás, a imagem circense percorre toda a narrativa, sendo a primeira cena a de um circo com sua lona rasgada e, abaixo, sobre o que parece ser o que restou dela, no chão, duas mulheres nuas, deitadas lado a lado, imagem para a qual se retorna ao final do filme. No meio da narrativa vê-se o encontro dessas mulheres sob a lona, um encontro amoroso, em que elas se despem e fazem sexo, ao som da música *Bárbara*, de Chico Buarque. A cena é entrecortada por outra em que dois policiais aparecem na rua, e em seguida, temos um ator nos trajes tradicionais de um magistrado, pregando para um grupo de populares que o rodeia: “precisamos preservar a honra da nossa cidade — [...] vamos salvá-la! — [...] todo mundo vasculhando todo mundo!”

O filme “brinca”, pode-se dizer, com as polaridades, sugere uma instabilidade de papéis que se invertem, saltam, pregam peças... um Lampião que vira Maria Bonita, que por sua vez seduz um carrasco; um palhaço que faz graça, que ironiza, e depois, silencioso, aparece triste, também adiante fatigado, entediado; uma Anayde caricatural, que é feminina, masculi-

na, neutra... Um rapaz tocando seu violão em meio ao povo, cantando: “não é preciso criar, basta xerocar”... Um espetáculo de possibilidades que, certamente, ousava ser bem mais eloquente e transgressor que a superprodução de *Parahyba Mulher Macho*, mas que, decerto, pela sua produção alternativa e modesta, seu circunscrito raio de alcance público, não desperdiçou tanta revolta, nem ocupou tanto espaço de jornal e o tempo da justiça quanto aquele.

Pedro Nunes, também cineasta e crítico de cinema, que participa da produção, escreve à época acerca da proposta do filme de Jomard Muniz:

É a transposição à tela da leveza de Jomard, com Anayde ascendendo/ caminhando pelo cemitério; ou através do palhaço Xuxu, significando o mambembismo, a alegria forçada, representando, por vezes, nós palhaços. É a agressividade revelada por um belo domador/ chicoteador; sinônimo da força, machismo, autoritarismo e autêntico apregoador da cruzada moralista, mas que não resiste aos encantos combativos e femininos de Maria Bonita travestida que o rende aos seus pés num beijo profundamente roliudiano. O filme consegue em 78 rotações ser irreverente e desaforado aos valores burgueses tradicionais, jogando elementos embasados sobre as verdades e mentiras paraibanas. É dramático, sem ser teatral, é plástico, sem ser patético, e em todo o seu delinear adota uma postura de periferia, anticolonialista, questionando o senso comum e subvertendo a ordem cinematográfica.⁶⁵

Esta fala de Nunes sintetiza algumas das imagens mais marcantes e reforça a idéia do cinema como manifesto, estratégia de desmonte ao que chama de “verdades e mentiras paraibanas”, fazendo referências aos mitos erguidos em torno dos acontecimentos de 1930, e que participavam ativamente do que ele e os realizadores identificam como valores tradicionais burgueses.

Ora, a tônica da corporeidade está também bastante presente nestas duas produções dirigidas por Jomard Muniz de Brito. Embora em *Esperando João* tenhamos falas/textos ao fundo, prevalece a linguagem corporal das atrizes e atores. Vemos “Anayde” ser ocupada pelo corpo de diversas mulheres, com feições e traços diferentes, gestualidades próprias, em que a sensualidade se faz marcante, ainda que a maior parte do tempo de forma mais sutil do que em *Paraíba Masculina Feminina Neutra*. Neste, também prevalece a expressão, o gesto, mais que a verbalização. Dá-se ênfase aos corpos nus ou semi-nus dos artistas; a sensualidade e as questões relacionadas a uma vivência sexual mais livre, plural, ganham espessura. Anayde perde sua aura romântica, daquela que pacientemente espera, e parece mais desesperada; mostra-se insatisfeita com esta condição de espera, de ser alvo de reprimendas, “prisioneira” de um lugar/situação em que teimam fixá-la.

⁶⁵ NUNES, Pedro. Um desafio novo: Paraíba Masculina Feminina Neutra. **A União**. Paraíba, 14 de outubro de 1982. p.10.

Embora tratem do mesmo tema, *Paraíba Masculina Feminina Neutra* possui um tom que eu sinto como mais agressivo, por isso mais impactante, criando uma tensão com tudo que se dizia à época sobre a escritora, na tentativa de situá-la ou no lugar honrado de moçoila inteligente e romântica, vítima indefesa, ou de mulher avançada e autônoma, heroína de outros tempos, que muitas vezes se procurava sintetizar na “cruel” e pernicioso dúvida a que muitos dedicavam sua atenção, como se esta fosse uma chave para “capturar” Anayde: fora noiva ou amante? Namorada ou prostituta? Qual a marca no corpo de Anayde, da pureza ou da mácula?

Um dos momentos do filme que certamente sintetiza essa ruptura com as vozes mais recorrentes sobre Beiriz é a da interpretação de um poema escrito por Eulajose Dias de Araújo, cujas imagens reforçam a impressão de um corpo, vivo, desejante:

Esperando João
 Ou um homem qualquer?
 Ou estou esperando esperma?
 Se não me conformo
 Com um João só um só João
 Faço um arquipélago, de João só
 E me meto corpo adentro, corpo dentro
 Vaginamente espermamente
 Nestas ilhas de João vários
 E me apresento:
 Me chamo, me chamam Anayde Beiriz.⁶⁶

Assim, esta já não é uma Anayde de um João só, mas de vários, uma mulher, neste sentido, pública, que se nomeia ou é nomeada por este movimento de (in)corporação, do(s) outro(s) e de si mesma. Visceral, sexual, pungente... aqui não se pode deixar de reconhecer as ressonâncias com a personagem de *Parahyba Mulher Macho*. Mas a própria utilização de atores para interpretar as “Anaydes”, de travestis, provoca saltos, dá golpes nas imagens até então recorrentes. Uma sexualidade plural, livre, é colocada em cena em contraposição aos dispositivos de uma sexualidade heteronormativa. De certa forma, não cabe à imagem de Anayde apenas um discurso libertário sobre o corpo e a sexualidade feminina, ela pode ser mais líquida, mais expandida. Como “mulher-macho”, ela pode estar em qualquer polaridade, mas está, sobretudo, no vácuo do hiato, no “neutro”, no trans... em trânsito. Em uma das cenas protagonizada por uma Anayde travestida, trôpega, declamando poesias na calçada em meio a um grupo de homens, ouvimos dela:

⁶⁶ PARAÍBA Masculina Feminina Neutra. Direção de Jomard Muniz de Brito. Produção Cinevivendo, UFPB. Paraíba, 1982. 8mm (30 min).

E quem poderia ter me feito nesta prostituta ou travesti? Transformada em seis: Anaydes calmaria, Anayde chamariz [...] João Pessoa engolindo João Dantas e toda cidade como num relâmpago? A não ser Jomard Muniz de Brito. Me estetizando, me travestirizando/ me homossexualizando...⁶⁷

Os discursos sobre a sexualidade, como se pode observar, percorrem insistentemente toda essa malha que vai tecendo, com cores, intensidades e formas diversas, o corpo pluralizado de Anayde Beiriz. E, seja na perspectiva adotada pela superprodução da Embrafilme ou no *super-oito* do Cinevivendo de Muniz de Brito, acredita-se estar assumindo uma posição libertária para os gêneros, para os usos dos corpos, para as escolhas individuais. Se prevalece esta tensão em nome de uma liberdade, é porque aí também encontra-se operando os dispositivos cerceadores, que disponibilizam sentidos para as práticas consideradas irreverentes, subversivas, desordenadoras.

Ao passo em que se desenrolam as opiniões acerca dos filmes, especialmente de *Parahyba Mulher Macho*, vai se delineando também toda uma produção discursiva acerca da liberdade de escolha e de expressão. Em meio aos questionamentos sobre o uso das imagens de nudez e sexo no filme, o Conselho Estadual de Censura acabou reduzindo de 18 para 16 anos a impropriedade de *Parahyba*, mas não sem causar espanto e alvoroço.

A redução, apesar de vitoriosa, havia sido recusada por cinco dos treze membros do Conselho, que segundo informava a imprensa, havia seguido o parecer do procurador Oswaldo Degrazia e a argumentação do representante da Igreja Católica, o ex-deputado integralista Abel Raphael, que esperavam que a Divisão de Censura da Polícia Federal recorresse ao Ministério da Justiça contra tal redução. Diante dessa possibilidade, a Associação Brasileira de Imprensa, novamente pela voz de Pompeu de Souza, manifestava-se a favor da redução e das cenas sensuais do filme: “Não privem os jovens brasileiros maiores de 16 anos de um encontro com a beleza”.

Segundo o relato da imprensa, Degrazia havia acusado o filme de “violento”, e Raphael, de “pornográfico”, não se rendendo aos argumentos de Pompeu de Souza, para quem seria impossível fazer uma tragédia de amor sem a presença do amor e, portanto, do sexo. Segue então um curioso debate entre estas personalidades sobre a utilidade e uso das imagens e do sexo, que é, no mínimo, curioso:

⁶⁷ Ibidem.

Abel Raphael contra-atacou afirmando que o sexo não é para ser mostrado e explorado, mas mantido em sua função precípua, que é de reprodução da espécie. Chegou mesmo a elogiar o filme, revelando que possui 13 filhos. “— E só copulou 13 vezes na vida?” — indagou Pompeu, provocando risos só interrompidos quando Daniel Rocha, representante dos autores de teatro, disse: — O que há de tão horrível no sexo, se todos nós o praticamos? Após debater a formulação de Rocha e considerar o filme como “Pornô-histórico”, por se inspirar em parte da vida de João Pessoa, Raphael elogiou o “equilíbrio” de Cláudio Marzo numa cena erótica num cavalo em movimento. “Não podemos permitir isso, se não vamos ter muito menino com a cabeça quebrada por aí, porque caiu do cavalo tentando o sexo gratuito e quase impossível, a galope.”⁶⁸

Entre a sisudez e o risível, o debate acerca de a sexualidade no filme acaba gerando uma discussão maior na Paraíba, em torno do cinema, da liberdade de expressão e da censura. A questão já deixa de se restringir ao filme *Parahyba Mulher Macho* e amplia-se à exibição de filmes e espetáculos de teor erótico e/ou pornográficos. É interessante frisar este deslocamento porque ele é acompanhado justamente por um aumento de anúncios e matérias pela imprensa, de espetáculos e filmes relacionados a estes gêneros, que dão cada vez mais visibilidade aos temas relativos ao corpo, ao prazer, às práticas e escolhas sexuais.

No mesmo jornal, por exemplo, em que se anuncia a produção americana *Corpos Ardentes*, anuncia-se também o espetáculo estreado por artistas travestis, intitulado *Ser ou não Ser... Será?* No mesmo contexto de espera pela estréia de *Parahyba* tem-se a exibição da peça *Vida Nova*, com Cláudio Correia e Castro e Maria Lúcia Frota, cuja foto de divulgação traz o casal nú, posando de costas. Adiante, no teatro Santa Roza, espera-se a estréia de *Garotos de Aluguel*, encenado por um grupo teatral do Rio de Janeiro, com um texto que, segundo informa a pequena nota de apresentação, “trata do homossexualismo de uma maneira real e séria. O tratamento dispensado aos michês nas grandes cidades”.⁶⁹

Ainda, vale ressaltar, é bastante recorrente, ocupando bom espaço comercial, os anúncios dos filmes pornográficos que se encontravam em cartaz. Entre estes, chamou-me atenção, tanto pelo espaço que ocupa, como, principalmente, pela foto ousada que o ilustra e a temática que usa como apelo, o filme intitulado *A menina e o estuprador*, onde se exploram estereótipos raciais e sexuais com uma tranqüilidade que se tornaria impensável alguns anos depois.

Importante se faz observar pela imprensa do início dos anos 1980 a convivência e cruzamento desses diversos textos, que claramente ressoam na recepção às cenas sexuais e sensuais de *Parahyba Mulher Macho*. Antes de sua primeira exibição, Tizuka Yamazaki, em

⁶⁸ ABI apela para diminuir censura. **A União**. Paraíba, 03 de setembro de 1983. p. 05.

⁶⁹ “Garotos de Aluguel”. **A União**. Paraíba, 12 de maio de 1983. p. 02.

entrevista ao jornal *A União*, já colocava sua dúvida sobre como seria a recepção quanto às cenas de sexo presentes no filme. O tema surge na entrevista, justamente quando o repórter pergunta se ela, como era comum a outros cineastas, se sentia patrulhada:

Olha, o filme como não foi visto ainda, não sei que reação poderá provocar, mas sei lá. Eu acho que é muito diferente quando um homem coloca o sexo na tela, por exemplo. Quem viu acha a relação sexual muito bem colocada no filme, que é do ponto de vista da mulher. O ato sexual no filme é sob o ponto de vista da mulher, o que causa um certo mal estar porque é colocado pela mulher. O homem tem o direito de colocar o sexo como quiser, seja pornográfico, sensual ou inocente. Com a mulher é diferente e eu estou muito curiosa para saber qual será a reação. Não se está acostumado a encarar o sexo quando é narrado, comentado sob o ponto de vista da mulher.⁷⁰

É interessante frisar que a referência ao sexo surge quando se trata de “patrulhamento”, da idéia de controle. Embora diga não saber qual seria a reação, a cineasta de certo modo antevê problemas, sabe que não ficará imune aos julgamentos sobre o modo como apresenta a sexualidade vivida pelos personagens, como ela diz, “sob o ponto de vista da mulher”. No momento em que dá a entrevista, inclusive, aguarda a decisão da censura sobre a impropriedade do filme, que esperava ser para menores de 14 anos, enquanto a indicação, justo por conta das cenas sexuais, era de que fosse proibido para menores de 16. Talvez a diretora não tivesse ainda a dimensão da problemática que esta questão acarretaria à recepção do filme, entretanto, há na sua fala, indícios de que este, propositadamente, seria um dos pontos fortes da narrativa, algo que sem dúvidas faria “a diferença”.

Também é importante remeter a outra parte desta entrevista em que, comparando-o com *Gaijin*, seu filme anterior, o qual considerava um “filme muito feminino”, Tizuka Yamazaki diz que *Parahyba Mulher Macho* é masculino: “é o lado masculino de toda mulher, o meu lado masculino. O personagem é feminino, não feminista, mas o filme é muito masculino”. Como então pensar um filme que, sendo masculino, coloca ou apresenta o sexo sob o ponto de vista da mulher? Contradição? Ou uma coerência com a ambigüidade já sugerida pelo título do filme: o ponto de vista de uma “mulher-macho”?

E o que é ser, no jogo da sexualidade, este ente ambíguo, duplo, em trânsito? Como venho demarcando, na associação com Anayde Beiriz, a corporeidade e a sexualidade são marcas decisivas para sua invenção como “mulher-macho”. Na narrativa do filme e naquelas que a cruzam, mais que qualquer outra, é esta a intensidade que marca sua imagem: ela é a noiva, a amante, a prostituta... Sua identidade vai sendo constituída a partir desses elementos

⁷⁰ Tizuka Yamazaki: Anayde incomoda porque eu incomodo também. *A União*. Paraíba, 17 de agosto de 1983. p. 09.

relacionados a dispositivos sexuais e amorosos. Só que diferente de outros momentos, relacioná-la a uma sexualidade vigorosa, ousada, passa também a ser a partir de então uma positividade, um elemento que a (re)inscreve na história e na memória, ainda que de uma maneira polêmica, conflitante e também dolorosa.

É preciso enfatizar que esta recusa à imagem de Anayde Beiriz projetada na tela, é a recusa de tê-la associada à identidade da Paraíba e, logo, a desta como uma “mulher-macho”. Tanto que ao se saber da intenção dos realizadores de nomear assim o filme, grande foi a repercussão, como lembrou Isa Arroxelas, no contexto do debate de lançamento de *Parahyba Mulher Macho*:

A expressão se refere ao Estado da Paraíba. A Paraíba pequenina e heróica. No entanto, alguns deram um sentido pejorativo a esta expressão. Acredito que essas pessoas não aceitam a luta de Anayde Beiriz, como também não toleram Margarida Alves. Uma observação importante é que a maioria dos protestos contra a expressão “Parahyba Mulher Macho” foi colocada pelos homens. Nós mulheres não temos nada contra esse título. Pelo contrário, as mulheres paraibanas estão gratificadas pela obra de José Joffily, tirando Anayde Beiriz do anonimato. E no filme, Tizuka mostra claramente que a mulher-macho paraibana, é sensual, corajosa e inteligente.⁷¹

Curioso ver como nesta fala a imagem de Anayde é prontamente associada à de Margarida Alves, então líder sindicalista de camponeses, que se destacava naquele contexto por sua luta frente às disputas pela terra, o que adiante retomarei. Isa Arroxelas, posicionando-se como uma representante do público feminino, identifica aquele incômodo com a figura da professora e a imagem da “mulher-macho” como sendo dos homens; as mulheres estariam aí confortáveis, pois o seu brio, inteligência e coragem só haviam sido “claramente” mostrados pelo filme.

A maior recusa ao título viera, de fato, por parte do Conselho Estadual de Cultura, embora não tenha levado adiante a tentativa de embargá-lo. Considerado ofensivo ao Estado e às suas mulheres, tomado como pejorativo, o título foi, decerto, muitas vezes o pretexto para, desde o início, alertar a “vigilância” sobre o uso que poderia ser feito de signos e imagens identitárias associadas à história da Paraíba.

Era desconfortável pensar num outro produzindo uma obra acerca de eventos e personagens tão caras aos defensores do ideário da “Revolução de 1930”. Não demorou para que as curiosidades e críticas em torno da produção do filme surgissem. A cada declaração de Tizuka Yamazaki, antes mesmo do lançamento, uma reação se seguia. A impressão, ao ler as várias

⁷¹ ARROXELAS, Isa. O Porquê de Parahyba Mulher Macho. **A União**. Paraíba, 03 de setembro de 1983. p. 09.

colunas publicadas na imprensa a respeito, é de que a resistência não era ainda maior porque, de qualquer modo, associava-se ao filme a obra de um paraibano que, a despeito de suas convicções políticas consideradas mais progressistas, era tido como ilustre e respeitado intelectual. Ainda assim, não tardou a se explicitar o incômodo por alguém de “fora” mexer naquilo que, aparentemente, estava quieto:

Aliás, **custa acreditar que uma alienígena, sem nenhum vínculo com a Paraíba**, sua história, sua terra e sua gente, totalmente ignorante, dos fatos locais, numa deplorável preocupação de adulterar os fatos para com a possível ressonância escandalosa, auferir mais lucros financeiros para um discutível e discutido filme, tenha a coragem de tal aventura. Poder-se-ia tolerar a ousadia insultante se, numa prévia explicativa, fosse dado um caráter de mera fantasia ao empreendimento. Afinal de contas, divagação utópica, sonhos de uma imaginação, do espírito, delírio creador, são vagares inofensivos, de qualquer devaneio. Mas, não é este o caso da cineasta oriental. **Ela pretende interferir e interpretar, com conclusões terríveis de falsidade, a nossa história.** Não é uma história antiga. É a história atual, com inúmeras testemunhas vivas e palpitantes. E, então, a fantasia cedeu lugar ao insulto. É o tão praticado hábito de alcançar vantagens pessoais às custas da reputação alheia.⁷²

Colocando-se como um dos mais combativos críticos de *Parahyba Mulher Macho*, a começar encabeçando a campanha contra o título, como presidente que era do Conselho Estadual de Cultura, Higinio Brito pontua com esta fala algumas questões recorrentes nos discursos que resistem às possíveis versões e interpretações sobre os fatos relacionados à história da Paraíba, notadamente a que nomeia de “história atual”. O sentido de uma história vedada às interferências e interpretações que venham de um “fora”, de um “outro”, que não sendo paraibano, torna-se um alheio, é patente, assim também como todo esse esforço por salvaguardar a história de conclusões falsas, alerta para uma perda de controle iminente, que gera uma permanente sensação de desconforto.

Os indícios desse desordenamento da “nossa história” não se restringem ao filme, ao crescimento da imagem de Anayde Beiriz, embora ressoem mais fortemente aí; concomitantemente, iniciativas partindo de outros lugares e personagens, inclusive de paraibanos, também soam como ameaça. Por exemplo, nesse mesmo contexto, crescia os debates em torno da mudança do nome da capital, num questionamento sobre ser João Pessoa o nome mais historicamente apropriado, o que não deixava de ser também um questionamento da versão histórica oficial dos acontecimentos de 1930, da construção e identificação com aquele mito.

Um programa de rádio resolve então promover uma pesquisa a respeito e divulga, o

⁷² BRITO, Higinio. Realidade, ficção e insulto. *A União*. Paraíba, 25 de dezembro de 1982. Caderno especial, p. 08. (grifos meus).

que é também registrado pelos jornais, que há uma opinião popular que apóia a mudança do nome de volta para ‘Paraíba’, como o era antes de homenagear João Pessoa. Ainda que os números da rápida enquete não tenham sido amplos, nem indicado uma vitória da mudança, mais uma vez, a reação não tardou, procurando desqualificar qualquer interferência neste sentido:

A idéia não é nova, nem original. De vez em quando, um ou outro político mergulhado no ostracismo, resolve aparecer e procurar a imprensa para propor a substituição do nome. [...] No caso do escritor Horácio de Almeida, porém, dá-se o seguinte: já macróbio, velhíssimo, quase um megatério, ele vive no Rio de Janeiro inteiramente sem maiores perspectivas, desconhecido do grande público, sem projeção e sem admiradores. [...] inteligente e inconformado com o esquecimento em que jazia, resolveu ser manchete dos matutinos da província, sugerindo a troca da denominação da capital.[...] E o povo não quer mudar. Enganam-se portanto os que julgam que o povo tem memória curta. Ele não esquece os seus líderes e heróis.⁷³

Como se vê nesta defesa de Wellington Aguiar, quando a tentativa de interferir, para usar novamente a expressão de Higino Brito, é de um paraibano, localiza-se que ele também está num “fora”, no ostracismo, no esquecimento, num outro lugar que não lhe habilita a posicionar-se: Horácio de Almeida, diferente do que se podia dizer de Tizuka Yamazaki, sendo historiador, conhecia a história da Paraíba, mas estando noutra território, tanto geográfico, quanto identitário — político, “velhíssimo” — também comete enganos, impropérios, em nome do desejo simples de se fazer notar, de se promover às custas do alheio. As marcas, portanto, se repetem. Cresce a perspectiva de uma vigilância sobre os ícones e as versões da história, a “verdade”, que não poderia ser distorcida, profanada.

Obviamente, embora respeitado, José Joffily também não escapa imune às críticas, nem tampouco deixa de demarcar seu lugar como diferente daqueles historiadores que, segundo ele, defensores da história oficial, estariam apenas preocupados em manter seus empregos:

A morte do presidente João Pessoa, que foi considerada como um ato político, eu mostrei com documentos que foi preponderantemente passional, embora dentro de um contexto político — afirma o escritor, denunciando que a maioria dos escritores e historiadores na Paraíba “só se preocupam com seus empregos”. Indagado por que era acusado pelos historiadores da Paraíba, José Joffily respondeu: “os que me acusam de querer transformar em mito episódios como os de Anayde Beiriz, representam os mesmos preconceitos existentes nos anos 20.” O escritor vai mais além e diz que “estes historiadores da Paraíba estão comprometidos com o sistema empenhado em negar que o povo é o principal protagonista da história. Negar isto, é negar a própria existência. Onde ficam os fatos, que fazem a história? Meu compromisso é com eles.”⁷⁴

⁷³ AGUIAR, Wellington. Nome que honra. **A União**. Paraíba, 08 de maio de 1983. p. 02.

⁷⁴ Joffily considera ingênua a atitude de Helena Beiriz. **A União**. Paraíba, 01 de setembro de 1983. p. 07.

Aqui, é a vez de Joffily colocar-se num “fora”: ele existe em oposição a “estes historiadores da Paraíba” e também apela à imagem do povo para referendar uma perspectiva de história, que seria comprometida com a verdade dos fatos, aquela que se revelava nos documentos. Mais adiante, ele ressalta na mesma entrevista, que todas as vezes que seus argumentos contrariavam os fatos conhecidos pela historiografia oficial, ele tinha um documento para “salvaguardar” sua tese.

Neste clima de disputa, recorrente no campo da história, marcado pelas relações de alteridade, pelos deslocamentos táticos que jogam a favor da preservação de uma memória, ao passo que possibilita a criação de outra, o “sopro de vida” à imagem de Anayde Beiriz vai ganhando força. O esforço da “vigilância” sobre as versões predominantes é tão somente um sintoma de que os signos identitários ali em jogo eram fortes e escorregadios às estratégias de controle e fixidez.

Não à toa, a singularidade desse momento em que a imagem de Anayde Beiriz torna-se evidenciada pelo livro de Joffily e pelo filme ainda ressoará por bastante tempo, assumindo rumos às vezes previsíveis, às vezes surpreendentes. O corpo de Anayde, configurado enquanto um território de disputa da história, uma arena de combate, permanecerá sendo, volta e meia, (re)“encarnado”. O incômodo provocado por esse corpo indócil, intenso, exposto, continuará gerando muitas afetações. Em diferentes momentos haverá quem queira cobri-lo, retocá-lo ou mesmo envergonhá-lo com as cores do pudor, em nome de uma pretensa verdade.

1.4 Anayde e a “encarnação” da verdade (ou quantas vidas pode um corpo que não morre?)

— Será que meu ser um dia se estenderá numa mesa de
mármore para um estudo anatômico?
(Anayde Beiriz)

Em 1995, *João Dantas e Anayde Beiriz: Vidas diferentes, Destinos iguais*, escrito por Maria de Lourdes Luna, que havia sido secretária de José Américo de Almeida e, por isso, pretendendo carregar consigo uma aura testemunhal, foi lançado, causando, como tudo mais sobre a professora, muitos comentários.

O livro de Lourdinha Luna, como é mais conhecida a autora, foi tomado de pronto como uma saída em defesa de Anayde Beiriz, na perspectiva em que se considerava que o livro de Joffily não fosse lá “tão verdadeiro” e o que o filme de Tizuka Yamazaki tivesse “errado na mão”. Nas palavras do jornalista Augusto Magalhães, então editor de cultura do jornal Correio da Paraíba, “o filme mostra uma Anayde ‘assanhada’— digamos assim — e muito

dada a comportamentos incomuns na Paraíba de 1930”.⁷⁵

Em seu livro, na parte reservada à professora — a primeira é a de João Dantas — tentando responder a pergunta “como era Anayde?”, Luna adianta que José Américo de Almeida, político e escritor que participara ativamente dos acontecimentos de 1930, teria dito ser a jovem “interessante”, o que a autora traduz como “uma terminologia que ele usava para quem reunisse aos dotes físicos, atributos de inteligência, malícia e graça”. E então, segue fazendo uma descrição do que chama o “tipo genético” de Anayde:

Estatura mediana, morena, olhos negros expressivos, lábios carnudos e nariz afilado. O conjunto fisionômico não expressava sua formosura, no entanto, não passava despercebido. O penteado de pastinha cobria-lhe parte da face esquerda, como se pode cotejar com as fotografias. Vaidosa, vestia-se com bom gosto, dentro do estilo dos anos vinte, que tinha na melindrosa, de corpo inteiro e saia curta, o *must* da moda brasileira. Com elegância, equilibrava-se nos saltos Luiz XV e caminhava levitando, como se tivesse asas nos pés.⁷⁶

O artigo de Magalhães, referido anteriormente, intitulado *Remexendo na História — O “assanhamento” de Anayde*, não se dirige, entretanto, diretamente ao livro de Lourdes Luna, mas já apresenta uma reação a ele, logo após seu lançamento, entrevistando e publicando notas do historiador Wellington Aguiar, autor de vários trabalhos sobre os acontecimentos de 1930 na Paraíba, conhecido defensor da imagem de João Pessoa.

Aguiar, ainda que não seja propriamente um admirador do filme, contesta a versão de Lourdinha de que Anayde não teria sido uma “mulher assanhada” e insiste na existência, também negada pela autora, da correspondência de João Dantas, sempre citada como estopim para o assassinato de João Pessoa. Afirma ainda que junto a outros documentados encontrados, constariam cartas íntimas do casal. Aguiar acredita que negar a existência das cartas seria o mesmo que assassinar a história da Paraíba. O artigo segue arrolando itens que, ditados por ele, procuram ‘comprovar’ a existência das “missivas” e enfraquecer os argumentos de Lourdes Luna. No terceiro item, por exemplo, afirma que as cartas não mencionam casos de amor, que o nome de Anayde Beiriz nem aparece, mas que “a professora primária nunca foi uma

⁷⁵ MAGALHÃES, Augusto. Remexendo na História: O “Assanhamento” de Anayde. *Correio da Paraíba*. Paraíba, 28 de janeiro de 1996. Caderno 2, p. 01.

⁷⁶ A autora acrescenta ainda que a origem modesta de Anayde, filha de tipógrafo e dona de casa, sendo a mesma de hábitos simples, não a impediram de freqüentar lugares onde predominavam moças de nível social mais elevado; que, considerada *buliçosa*, no sentido de ser irrequieta e travessa, chegou a ganhar um concurso de Miss Paraíba, em 1925, graças à “soma dos seus tributos físicos e morais”. LUNA, Maria de Lourdes. **João Dantas e Anayde Beiriz**: vidas diferentes, destinos iguais. João Pessoa: A União, 1995. p.65-6. (grifos da autora).

‘santinha’” e, arremata, “tenho provas”, embora não indique quais seriam estas.⁷⁷

Como se pode observar, em meio a estratégias políticas, a discursos inflamados em defesa da verdade e da justiça, prevalece sobre Anayde uma questão que não se cala: tinha ela ou não uma vida íntima com João Dantas? Era ou não uma “libertina”, uma “doidivanas”? Deflagra-se aqui o grande incômodo em torno do corpo de Anayde enquanto um corpo feminino, sexualizado, que afronta normas e regulações. Isso parece importar mais que qualquer outra coisa que lhe dissesse respeito, inclusive mais que a sua produção literária, mal conhecida e pouco situada nas obras que tratavam sobre ela até então — no livro de Joffily, restringe-se, como referi antes, ao prefácio.

O livro de Lourdes Luna é, sob esta perspectiva, uma tentativa de regular o corpo inventado de Anayde, de pinçá-lo para o enquadramento da “moral e dos bons costumes”, de onde não deveria ter saído. Ela parte numa crítica contundente ao filme *Parahyba Mulher Macho*, informando que “a grosseira e falsa exposição da privacidade dos protagonistas, no maldito documentário”, mobilizou pessoas em defesa dos “ofendidos”, especialmente da jovem professora. Várias declarações teriam sido feitas por pessoas consideradas de grande credibilidade e que “todas, a uma só voz, fizeram justiça à conduta correta de Anayde antes e durante a aproximação de João Dantas”.⁷⁸

Como parte dos argumentos de que se vale para imacular o corpo “violentado” de Anayde, a autora informa que uma autópsia foi feita após o envenenamento, tendo sido solicitada pela própria jovem em um bilhete, e na qual se constatou sua virgindade, o que teria sido divulgado em nota no Diário de Pernambuco. Esta, “a prova”, que ela usa contra aquelas supostas, com as quais Aguiar ameaça a honra de Anayde. Interessante artifício este de convocar o hímen, como uma inscrição no corpo, que resumiria e comprovaria quem, de fato, Anayde fora. Uma marca de arquivo (do corpo como arquivo) que assumiria o lugar da verdade.

Lourdes Luna não nega, porém, as transgressões cometidas pela escritora, por exemplo, nos seus textos que “abordavam temas renovadores em que a mulher não era só um elemento *passivo* e *assexuado*, mas uma lutadora no mesmo plano do homem”. Contudo, fica claro que esta luta poderia ser positiva, desde que não no campo da sexualidade.

Este desejo também de “limpar” as imagens do seu uso “excessivamente” ligado ao corpo, à sexualidade, também atinge a figura de João Dantas. No filme, embora traçado com posturas e idéias mais conservadoras, no terreno do privado, da intimidade, Dantas é constitu-

⁷⁷ AGUIAR, Wellington. In MAGALHÃES, Augusto. Remexendo na História. O “Assanhamento” de Anayde. *Correio da Paraíba*. Paraíba, 28 de janeiro de 1996. Caderno 2. Paraíba, 28 de janeiro de 1996, p. 01.

⁷⁸ LUNA, op.cit.

ido como um personagem relaxado, sensual, que se deixa conduzir pela força sedutora da sua amada. Como ela, ele também aparece nú em várias cenas, inclusive pelos cômodos da casa. O desconforto com essa imagem é o que certamente faz Lourdes Luna destacar, entre as memórias de José Américo, aquelas em que convivera com Dantas, seu colega de profissão, com quem partilhara uma casa para pouso no interior do Estado. Conta aspectos pitorescos da convivência dos colegas, incluindo a presença de João da Matta, descrito como “boêmio, extrovertido, irreverente”, que não ligava para convenções, em contraposição a Dantas:

Como o banheiro ficava no quintal, depois de um banho de cuia, lá vinha ele [João da Matta] sem se cobrir com a toalha. Diante da visão desnuda, João Dantas não se continha e o exortava a respeitar José Américo, cheio de recatos. Sem dar bolas para o aviso, João da Matta o tranqüilizava: — Não se preocupe, Zeamérico é cego!... **João Dantas não se exibia em trajes sumários, muito menos em pele e osso e até para vestir o pijama não o fazia na frente de ninguém.**⁷⁹

Táticas discursivas como estas estão largamente presentes no livro citado e em muitas outras tentativas, pela imprensa e na literatura, de demarcar para Anayde e Dantas um lugar de oposição àquelas das imagens associadas ao filme. Simultaneamente, há também sempre vozes como a de Wellington Aguiar para criticá-las e tentar esvaziá-las de autoridade, posto que para preservação da moral da revolução, dos mitos que a sustentam, não é interessante que se depurem ou relativizem as possíveis máculas e condutas desviantes dos “traidores”.

Todos esses embates, pelo que se pode ver, alimentam uma produção discursiva constante, que segundo Michel Foucault, prevalece no Ocidente pelo menos desde os séculos XVI e XVII, com a moral cristã, sob a forma de uma obsessão pela sexualidade que, paradoxalmente, acompanha toda uma série de interdições. Um paradoxo apenas aparente, pois o que Foucault sugere é a percepção do poder, não só, e principalmente, como uma forma de interditar e negar, mas como mecanismos que chegam a produzir algo, a ampliar e intensificar. Isso, no caso da sexualidade, ao impor os limites e as negativas, os mecanismos de poder instauraram uma obsessão, caracterizada por uma produção muito intensa e ampla de discursos — institucionais, científicos — que tornou a sexualidade uma coisa essencial na vida do homem ocidental, tornando-se parte constituinte “da ligação que obriga as pessoas a se associar com sua identidade na forma da subjetividade”.⁸⁰

Ora, tantas interdições, em particular à sexualidade feminina, como parte de uma cul-

⁷⁹ LUNA, Maria de Lourdes. **João Dantas e Anayde Beiriz**: vidas diferentes, destinos iguais. João Pessoa: A União, 1995. p. 30.

⁸⁰ FOUCAULT, Michel. **Ética, Sexualidade, Política**. Manoel Barros da Motta (Org.) Tradução Elisa Monteiro e Inês Autran D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, v.III (Coleção Ditos & Escritos). p. 75-6.

tura falocrática, instigou a produção dessa obsessão em torno da imagem de Anayde Beiriz, que nada mais é que uma prática fomentada por esses mecanismos de poder de que nos fala Foucault, e que diz respeito não à sexualidade dela, em particular, mas às dos que a inscrevem, desses tantos outros espaços temporais, que a usam como um referencial de sentidos, negando-a ou positivando-a, para estabelecer e/ou reafirmar suas identidades. Portanto, quanto mais falas como a de Lourdes Luna defendem com tal veemência Anayde de interpelações sobre sua sexualidade, mais a afirmam, tanto quanto aquelas que a acusam, fixando-a neste território.

Impressionante, contudo, é a velocidade com que se desloca e se (re) configura o corpo de Anayde Beiriz. Corpo que se veste e que se desnuda, e no qual se reinveste sempre que se quer retomar a polêmica sobre os acontecimentos de 1930 na Paraíba. Corpo que é um território de disputa da história, no sentido de ser este tomado como o lugar da verdade.

Mais recentemente, por exemplo, nas comemorações do centenário de nascimento de Anayde Beiriz, o médico e jornalista Marcus Aranha lançou um livro reunindo a correspondência íntima da professora com o estudante de medicina Heriberto Paiva, que ela namorou antes de João Dantas. A publicação, conforme divulgado na imprensa da época, com a autorização da família Beiriz que guardara como a um tesouro tal material, fez parte das iniciativas de um grupo de pessoas que fundou uma organização não-governamental chamada *Paraíba Verdade*, que como já anuncia em seu nome, procura “resgatar” e apresentar a verdade acerca de fatos considerados importantes na História da Paraíba. Rico no material epistolar que torna pública uma escrita da própria Anayde, muito assinalada, mas pouco conhecida, o livro também vem se colocar como parte das estratégias de ataque às imagens do filme que, na opinião de Aranha, a condenou mais uma vez:

Sem que tenha cometido quaisquer crimes, sem que sobre ela pesasse nenhuma acusação, Anayde foi condenada a primeira vez como prostituta de João Dantas pela Aliança Liberal em 1930, tendo seu nome execrado e expurgado da consciência de quase toda uma geração. Em 1983, por obra e graça de Tizuka Yamazaki, Anayde foi condenada mais uma vez, também como libertina e prostituta debochada.⁸¹

Outra questão que aqui se percebe é justamente a de pensar se esta “condenação” acontece isoladamente na apropriação da imagem de Anayde Beiriz pela cineasta e/ou naquelas feitas pela recepção, sobretudo pelos que crêem numa história que parte da idéia de um estabelecido, de “uma verdade ainda mais verdadeira”, que tem sua pureza, sua “fonte” cristalina.

⁸¹ ARANHA, Marcus. **Anayde Beiriz: Panthera dos Olhos Dormentes**. João Pessoa: Manufatura, 2005. p. 36.

A rede discursiva em que estes signos são compostos se mostra tão imbricada, entrelaçada, extensa nos seus nós e nos seus fios soltos, que mesmo Tizuka Yamazaki, que se defendeu das acusações e do processo movido pela família de Anayde, reiterando que seu filme era uma obra de ficção, também defendeu o teor mais verdadeiro do livro que a inspirou, escrevendo que:

Durante meio século, o nome de Anayde Beiriz esteve oculto por uma pesada cortina de silêncio, e quando alguém o pronunciava era sempre para cobri-lo de escândalo ou, pelo menos, de maliciosas reticências. Inconformado diante da injusta **condenação** histórica, José Joffily, no Rio e no Nordeste, realizou árdua e criteriosa pesquisa para apresentar, afinal, a **verdadeira** dimensão humana de sua conterrânea, uma mulher que muito amou, muito sofreu e que soube se libertar da vida com a dignidade que faltou aos seus implacáveis destruidores.⁸²

Interessante notar que embora inscritas em lugares de oposição, ambas as falas, a de Aranha e a de Tizuka, recorrem às idéias de “condenação” e a de “verdade” como forma de, enfim, libertar Anayde Beiriz de um cativo de preconceitos e deturpações. Decerto, embora elaborando estratégias discursivas diferentes, acabam também por reforçar imagens semelhantes.

Ora, o que estas falas, entre outras, não parecem perceber, é que todo esse esforço pela verdade, acaba por engendrar um distanciamento ainda maior de quem era Anayde Beiriz, bem como do que, de fato, foram os acontecimentos a ela relacionados. Fosse quem fosse, não o é mais senão enquanto materialidade desses discursos, senão como “plasma” da subjetividade de quem a escreve. Não adianta pretender o *ser* de Anayde, como parte de uma pretensão pelo *ser* da verdade, exceto como estratégias de um jogo de poder, que fabrica cada vez mais nomes, cada vez mais possibilidades de “encarnação” para seu corpo. Tratar, pois, a imagem de Anayde como uma tessitura, um invento, é tratar toda essa discursividade como parte da malha de linguagem que, ao destruí-la e (re)criá-la, a torna possível de ser cada vez mais pensada pela história.

Nas paisagens aqui compostas, vê-se que o corpo de Anayde funciona como uma espécie de arquivo, com o qual ou a partir do qual se pretende fazer justiça e revelar a verdade. Se não há, pois, mais uma materialidade deste corpo, num sentido literal, há no sentido literário, escriturístico. E a escrita, seja no caso de Joffily ou Aguiar, é vista como o lugar da prova, da execução da verdade. No caso do cinema, mesmo se valendo de uma licença poética, um

⁸² Depoimento impresso na orelha do livro **Anayde Beiriz: Paixão e Morte na Revolução de 1930**, de José Joffily. (grifo meu).

caráter ficcional que exime a diretora e os produtores de um “juízo” diante da presumida verdade, nem por isso o impacto causado é menor, posto que este caráter não o livra de produzir imagens e efeitos do real. Antes, pelo contrário, faz brilhar a imagem de Anayde e produz afetos numa velocidade atroz que, subjetivados, transformaram-se em críticas mordazes e ressentimentos, mas também continuaram alimentando o desejo em torno desse corpo que não pára de pregar “sustos”.⁸³

Tracejado, esquadrinhado, soldado, retocado... Um corpo rejeitado e desejado, que atrai e repulsa, que metamorfoseia-se... Corpo assombrado, que afronta a perenidade da vida e mantém-se perpetuamente jovem, belo e vigoroso... Corpo-manifesto de uma *máquina de guerra*, que não pára de causar sustos, de inventar táticas, de escapular, mesmo quando parece que vai, enfim, descansar em paz, nas águas mornas do esquecimento, após ser dissecado pelos legistas da verdade.⁸⁴

Corpo que, inclusive, é volta e meia, referenciado também em seu sentido literal, causa de diversas especulações e disputas: enterrado como indigente ou reconhecido e dignamente sepultado pela família? Por que sepultado em Recife e não na capital paraibana, perguntam-se outros.

A questão foi motivo de controvérsias mais uma vez bem recentemente, quando do desenvolvimento de um grupo de “resgate da memória de Anayde Beiriz” e de uma série de homenagens prestadas à escritora no centenário de seu nascimento, como a organização do evento “Mulher Forte 2005”, que premiou cerca de 48 mulheres com o “troféu Anayde Beiriz”. Na ocasião foi iniciado um movimento, com o apoio de alguns nomes políticos e intelectuais, para substituição do nome da rua onde Anayde residiu — Rua Santo Elias, no centro da cidade — para o seu. Também, a formação de uma biblioteca, bem como o anúncio de um projeto de construção de um monumento a João Dantas e **a transladação dos restos mortais de Anayde**, de Pernambuco para a Paraíba.

⁸³ Em 2005, na comemoração do centenário de Anayde, uma série de homenagens lhe foi feita, num teor de aclamação e combate às suas “falsas imagens”, com anúncios de livros futuros sobre ela e da fundação de um museu. Também, contrapondo-se às idéias correntes sobre Anayde, o médico e escritor Marcus Aranha, lançou o seu *Anayde Beiriz: Panthera dos Olhos Dormentes*, divulgando escritos dela ainda inéditos: as cartas que trocou com Heriberto Paiva, à época seu namorado, jovem estudante de Medicina, entre agosto de 1924 e agosto de 1926. Tratarei mais especificamente deste material no último capítulo.

⁸⁴ *Máquina de guerra* aparece aqui como um conceito formulado por Deleuze e Guattari, como sendo uma invenção dos nômades, em contraposição ao aparelho de Estado sedentarizado. Mesmo quando capturada pelas teias do Estado, a máquina de guerra funciona fazendo fugir, extrapolar, passar fluxos, inventando táticas e metamorfoseando-se... Ela se desloca num espaço liso, contrário ao espaço estriado do Estado. No sentido que aqui penso, as tentativas de captura e rostificação de Anayde são eficientes sim, mas somente em parte, uma vez que os afetos que a marcam fazem dela uma imagem nômade, capaz de ter um corpo plural e líquido, sempre a vazar às tentativas de fixá-la em uma identidade. Ver DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 2002.

À divulgação das iniciativas, a reação foi imediata. Entre algumas manifestações, a do colunista social Abelardo Jurema Filho, que dizia ser aquela uma “tentativa de inverter os valores históricos da Paraíba: em vez do herói, premia-se o vilão, e será a primeira vez na história paraibana que ergueu-se um Mausoléu em homenagem a um assassino”.⁸⁵

O apoio a Jurema veio rapidamente de Wellington Aguiar, que considerando aquela uma “notícia absurda, intolerável”, fez questão de catalogar as obras do “reformador” João Pessoa, na tentativa de mostrar o acinte que seria prestar homenagens ao seu assassino. E quanto a Anayde Beiriz? O escritor de “João Pessoa, o Reformador” é incisivo, adjetiva de “grupelho” aqueles que “querem transformá-la em mito”, recorre ao livro de Joffily para lembrar que Anayde só tivera uma única oportunidade profissional, a de ensinar adultos numa colônia de pescadores em Cabedelo, onde, segundo o irônico autor “hospedava-se em casa de uma tia bastante popular, conhecida por Noca do Farol, com quem desabafava suas mágoas por não conseguir melhor emprego” e arremata:

Como se vê, Anayde jamais foi “a primeira mulher a promover a alfabetização de adultos na construção civil”, segundo escreveram. E tem mais: morreu arrependida do veneno que ingeriu. Confessou-se e comungou. Li a cartinha da freira diretora do asilo Bom Pastor, contando os últimos momentos da jovem paraibana.⁸⁶

Aqui, a tática de esvaziar a positividade da imagem de Anayde é a de não apenas questionar a dimensão conferida ao seu talento e historicidade, mas a de colocar em xeque sua competência e mesmo seu valor humano diante da atitude extremada que a levou à morte. Diferente da abordagem feita por Joffily, que procura justificar e dignificar o gesto fatal de sua heroína, Aguiar banaliza e destitui de qualquer grandeza aquele desfecho.

Sendo a morte um elemento crucial na construção do mito dos heróis, o que não foi diferente na constituição de João Pessoa enquanto tal, aqui o empenho de Aguiar em desmontar qualquer tentativa de “mitificação” de Anayde chega a brilhar de tão intenso. E ainda, seguindo a lógica comum à construção de uma história heroizante, em que os restos mortais do herói servem para perpetuá-lo em monumentos, instituir espaços de memória, sacralizar relicários, ele já fizera questão de lembrar num artigo anterior, sugestivamente intitulado “Anayde sem corpo”:

⁸⁵ Inversão de Valores. **Jornal Correio da Paraíba**, 25 de maio de 2005, C-8. (grifo meu).

⁸⁶ AGUIAR, Wellington. Notícia Absurda, intolerável. **Correio da Paraíba**. Paraíba, 02 de junho de 2005, C-6.

É claro que não mais existem os ossos da professora Anayde Beiriz. Mesmo assim, um pequeno grupo anda por aí a afirmar que vai trazê-los do cemitério público do Recife (o Santo Amaro). Sepultada como indigente, há muito que seus restos mortais, nunca reclamados, se perderam na vala comum. Setenta e quatro anos depois que se suicidou, nada mais resta do corpo da paraibana. Até hoje é assim: os corpos dos indigentes desaparecem, no anonimato que cobriu o seu atterramento. [...] Quanto a mim, ficarei de olho. Ninguém passará gato por lebre. Infelizmente nada mais existe da inteligente professorinha.⁸⁷

A imagem da vala comum, do anonimato, do esquecimento é o que, na fala de Aguiar, reserva-se à “professorinha” sem corpo. Colocando-se numa espécie de vigília, de fiscal da história, adverte que “ficará de olho” e impedirá qualquer tentativa que possa contrariar os seus cânones. Não parece perceber que, ainda que não haja restos mortais, há um corpo muito vivo de Anayde Beiriz, alimentado inclusive pelas suas insistentes recusas. Embora reivindicue um lugar de arconte da memória sobre 1930, nem Aguiar, nem qualquer outro defensor dos mitos tradicionais, pode conter o movimento de expansão desta malha discursiva que avoluma e sopra vida a corpos que ameaçam o ordenamento.

Como que respondendo à pulsão de morte que lhe seria inerente, conforme a prescrição freudiana apresentada por Jacques Derrida, em *Mal de Arquivo*, o arquivo não pára de crescer.⁸⁸ Ora, manter vivo o corpo polissêmico de Anayde Beiriz, com suas várias e contraditórias inscrições, é manter em plena funcionalidade e produção o arquivo sobre os acontecimentos e personagens ligados à revolução de 1930 na Paraíba. Certamente um dos arquivos mais zelados e mesmo cultuados. Mas é ainda alimentar um arquivo que se passou a ser produzido mais recentemente, porém caro também a interesses políticos em sentido mais amplo, no caso, o do que pretende ser o lugar da memória de pessoas que, não ocupando cargos ou posições político-partidárias relevantes, exercitaram lugares de poder, experimentaram práticas “revolucionárias” no seu cotidiano, que as permitem ser “capturadas” para corpos que não cessam de experimentar uma “encarnação”.

Essas outras experiências, atravessando a (re)invenção de Anayde Beiriz, mantém em funcionamento a maquinaria que engendra a identidade da “mulher-macho”, compartilhada por outras mulheres e, principalmente, inscrita na paisagem, no corpo da Paraíba enquanto

⁸⁷ Idem. Anayde sem corpo. **Correio da Paraíba**. Paraíba, 01 de março de 2005, C-3.

⁸⁸ Neste livro, Derrida coloca em cena a ampliação da visão tradicional de arquivo. Aproximando a discussão da Psicanálise, pensa o corpo, o inconsciente como arquivo, ao passo que percebe o arquivo como qualquer superfície que permita inscrição, registro. O corpo, portanto, seria uma dessas superfícies, aliás, privilegiada. O autor enfatiza, entretanto, o mal de arquivo, como a marca da transitoriedade, da efemeridade, que ameaça a memória e a capacidade do consciente de manter vivo o registro, uma pulsão de morte, que “nasce” com o desejo arquivístico. DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo**: Uma impressão Freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

região. Se Anayde, em tempos mais recentes, é esta incorporação no espaço urbano, simultaneamente, e com suas singularidades dá-se uma apropriação dessas imagens também em associação com o espaço interiorano do Estado, mais especificamente com a vida no campo.

Novamente, como procuro analisar nas próximas páginas, as práticas sociais e políticas mobilizam os signos dessa identidade, e todo um leque de imagens produzidas pelo cinema, pela literatura, pela imprensa e historiografia, continuará reforçando ou ampliando estereótipos, tecendo e ampliando a corporeidade ambígua e desafiadora da “mulher-macho”.

2 TERRITÓRIOS DA AMBIGUIDADE, PAISAGENS DA LIBERDADE

Lembrou-se de que mulher é mais que o amigo
de um homem, mulher era o próprio corpo do homem.
Com um sorriso um pouco doloroso, acariciou então
o couro feminino da vaca e olhou em torno:
o mundo era masculino e feminino.
(Clarice Lispector)

No trajeto dessa tessitura para Anayde Beiriz como um corpo de “mulher-macho”, duas marcas chamaram-me especial atenção e guiaram meus passos por outros atalhos e trilhas, possibilitando, inclusive, o encontro com outros corpos. Ambas, já assinaladas anteriormente, merecem agora um olhar mais curioso, inquieto, posto que sejam pontes, *links*, que me permitem cruzar paisagens, atravessar tempo e espaço, fazendo novas conexões.

Que marcas? Duas, que se interligam, mas que também se separam nas maquinarias que engendram a imagem multifacetada da “mulher-macho”. Uma, o feminismo, que como se sabe, ganhava maior visibilidade na segunda metade do século XX no Brasil, outra, a da liberdade, como desejo pulsante, força-motriz de vários movimentos sociais e de expressões e conquistas individuais e coletivas que se intensificavam nos anos de luta contra a Ditadura Militar e de reabertura política no país. Os signos relacionados a estas duas inscrições tornam-se aqui minhas “linhas” de trajeto, os dispositivos que, dobrando espacialidades e tempos, me permitem acompanhar os meandros que definem as fronteiras para a “mulher-macho” relacionada à vida urbana e à vida campesina. O que decerto me possibilitará “descosturar” as evidências que homogeneízam as imagens da “mulher-macho”, ao passo em que ensaio outra confecção, com os fragmentos que vou selecionando.

E aqui é salutar lembrar que estou pensando estes dispositivos na perspectiva sugerida por Foucault e (re)apresentada por Deleuze, ou seja:

É antes de mais uma meada, um conjunto multilinear, composto por linhas de natureza diferentes. E, no dispositivo, as linhas não delimitam ou envolvem sistemas homogêneos por sua própria conta, como o objeto, o sujeito, a linguagem, etc., mas seguem direções, traçam processos que estão sempre em desequilíbrio, e que ora se aproximam ora se afastam uma das outras.⁸⁹

Assim, permito-me aqui ir e vir, subir e descer, marcar, pontilhar, bifurcar, (re)unir imagens que se separam sob a perspectiva de uma temporalidade linear, mas que ressoam

⁸⁹ DELEUZE, Gilles. *O Mistério de Ariana*. Lisboa: Vega, 1996. p. 83.

umas nas outras, através dos enunciados, nos processos de subjetivação, conduzindo a uma temporalidade heterogênea, *heterocronia*, para lembrar outro conceito (re)elaborado por Michel Foucault.⁹⁰

A cartografia que vou aqui ensaiando, guiada pelas marcas do feminismo e da liberdade, ou antes, pelos signos liberados de suas subjetivações, dentro do meu recorte de olhar, é desenhada sobre os caminhos insinuantes e sinuosos das palavras impressas, gravadas, mas também silenciadas no corpo do texto escrito e/ou audiovisual. Através deles, percorrendo “as curvas de visibilidade e as curvas de enunciação”⁹¹, “abro” os arquivos e procuro descrevê-los, significá-los em sintonia com seus regimes de luz, ou seja, tocando os dispositivos que em dado tempo e lugar possibilitaram sua emergência. E isso para “capturar”, ainda que fugidamente, os elementos que tornaram possível, embora muitas vezes através da recusa, a (re)afirmação de um gênero ambivalente, de um corpo duplo.

2.1 Mulher-Macho: Não senhor?! Sim senhor?!

Embora não se denominasse feminista, nem visse ao filme que dirigiu enquanto tal, Tizuka Yamazaki, como já tentei demonstrar, deu traços feministas e libertários à protagonista de *Parahyba Mulher Macho* e colaborou assim intensamente para relacionar a imagem de Anayde Beiriz aos ideais e lutas de tal movimento. Inquieta-me, entretanto, a recusa insistente da cineasta, naquele momento, de ser adjetivada e reconhecida como feminista, o que sugestivamente, cinco décadas antes, também era uma denominação comumente recusada pelas mulheres que tinham visibilidade na imprensa na Paraíba, inclusive pelas que tinham afinidades com os ideais mais caros ao movimento na época, como a reivindicação pelo voto feminino, pela educação superior e profissionalização das mulheres.

Sei que não há, no sentido de uma homogeneidade e mesmo de uma identidade unísona, um feminismo, tampouco, ainda que o considerasse assim, poderia simplesmente ver o mesmo feminismo presente no início e nas décadas finais do século passado. Mais coerente seria falar de feminismos, diferentes em suas práticas discursivas e não-discursivas, nas peças e artefatos que mosaícam suas práticas e subjetividades; contudo, considerarei aspectos predominantes nos períodos relacionados, que acabam por oferecer fragmentos — que se não

⁹⁰ No caso, Foucault ao pensar as heterotopias associa-as à heterocronia, considerando que as pessoas rompem com a linearidade espacial e temporal. Nos espaços heterotópicos, as temporalidades podem acumular, misturar, em movimentos de ruptura e de continuidade. Ver FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. In: _____. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Manoel Barros da Motta (Org.). Tradução Inês Autran D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. V. III (Col. Ditos & Escritos), p. 410-422.

⁹¹ DELEUZE, op. cit.

dizem o todo, oferece já um rico e pluralizado horizonte — que se prestam ao exercício de compreensão da problemática aqui colocada.⁹²

Aliás, a idéia pluralizada de feminismo já se evidenciava na fala da própria Tizuka Yamazaki, que mais de uma vez ressaltou que não se identificava com o que chamava de “feminismo radical”, por compreendê-lo como uma postura extremada, assim como o machismo. Como já situei anteriormente, numa entrevista para o jornal *A União*, ao ser questionada por que afirmava que o filme não era feminista, ela respondeu:

Porque eu acho que feminista na maioria das vezes é antônimo de machismo, o extremo do machismo. Eu odeio o machismo e qualquer posição radicalmente extrema, no caso o feminismo, como normalmente é conhecido, repito. **O filme fala da libertação da mulher como cidadão**, mas não para extremar o machismo. (sic) Evidente que existem muitos feminismos que não têm este radicalismo que eu condeno, mas eu acho que o filme não tem nada a ver com o feminismo, neste sentido.⁹³

Esta fala da cineasta me intriga, em particular, pelas ressonâncias que nela ecoam do período em que a própria Anayde Beiriz viveu e, que, no *descotinuuum* possibilitaram a esta recusa tornar-se um senso comum, alicerçando estereótipos acerca do feminismo e jogando cores fortes na tela que veio dando espessura e volume à imagem da “mulher-macho”.

Veja-se, por exemplo, o que dizia Eudésia Vieira, médica e escritora na Paraíba do início do século XX, quando procurava sintetizar uma tipologia das mulheres do seu contexto, preocupada inclusive com os (des)caminhos que muitas delas poderiam provocar à família e à ordem social, divinamente criadas, mas alteradas pelas fraquezas humanas, especialmente pelas dos homens, que na opinião dela seriam os maiores responsáveis pelo fato de as mulheres estarem àquela altura, nos tempos modernos, distinguindo-se umas das outras de modo tão ameaçador:

Mal remunerada nos seus esforços, mal compreendida nas suas aspirações, mal satisfeita nos seus affectos, [a mulher] foi perdendo aquella docilidade e timidez de character — sua divisa em outros tempos, e cansada de sofrer foi procurando se libertar do domínio do homem, a quem ambicionava não como senhor mas como amigo e companheiro, na posição primitiva que o bom

⁹² Como lembra a historiadora Tânia Swain: “A eclosão de saberes nos movimentos e nas teorias feministas não se dá em um ponto específico do tempo apenas; é um movimento que acompanha a dinâmica da vida social e se contrapõe às pretensas hegemonias ao reivindicar existência, voz, práticas instauradoras da diversidade”. SWAIN, Tânia Navarro. A desconstrução das evidências: perspectivas feministas e foucaultianas. In: SCAVONE, Lucila; ALVAREZ, Marcos César; MISKOLCI, Richard (Orgs.). **O Legado de Foucault**. São Paulo, Editora da UNESP, 2006. p.124. Sobre o assunto ver também RAGO, Margareth. Os feminismos no Brasil: dos ‘anos de chumbo’ à era global. **Labrys**, Brasília, nº 3, 2003. Disponível em: <<http://www.unb.br/ih/his/gefem/labry3>> . Acesso em: 30 março 2007.

⁹³ Anayde incomoda porque eu incomodo também. **A União**, 17 de agosto de 1983, p. 09.

Deus os collocara. **E uma noite de lágrimas suffocadas teve como aurora uma cohesão de sentimentos revoltados que recebeu o estratégico nome de — feminismo!** Nos dias de hoje já não se pode aquilatar uma mulher pela outra. A maldade do homem fez com que se dividissem em classes diferentes: há notícia da mulher coquette bem representada pela melindrosa actual. Esta creatura merecedora do ridículo de gente séria, se assemelha às bonecas que servem para distrahir creanças. [...] **Temos a suffragista. É sempre uma revoltada que procura abafar seus padecimentos querendo não ser a companheira do homem, mas rival ou mesmo sua antagonista. Merece também compaixão. Foi a infelicidade que a impelliu a extravagância de proceder, para dest'arte abafar um soffrimento latente.** Há representantes do bello sexo que, sendo uma anthétese acabada das melindrosas, não declinam entretanto para o campo das feministas. Têm algo de varonil no seu character, na sua integridade moral. Cultivam a litteratura, praticam a equitação, occupam-se dos problemas sociaes, interessam-se pelo progresso das sciencias e das artes, discutem assumptos religiosos e políticos, sem olvidar os outros deveres inherentes ao seu sexo. [...] É a mulher independente, sempre alvejada pela maledicência dos invejosos. [...] O último typo é o da mulher adorável, o da mãe de família compenetrada, que, escrava ou senhora, sabe resistir ás tempestades da vida a sorrir bondosamente, tornando-se um admirável exemplo de virtudes christans.⁹⁴

Lapidada nas relações de opposição com os demais *typos*, a feminista — sufragista — comunga com as demais o fato de ter se desviado de um modelo normativo, ordeiro, por culpa dos homens, mas extrapola neste desvio, torna-se extravagante, pois se coloca enquanto rival ou antagonista do homem, ou seja, similar àquelas que na segunda metade do século ainda serão reconhecidas pelos seus extremismos. Não esquecendo também de assinalar que esta conduta seria fruto de um “sufocamento de lágrimas”, portanto, um ressentimento — imagem também tornada comum no que se refere às feministas ao longo do tempo.⁹⁵

Parece-me, pois, que esta imagem de extravagância e radicalização, ao ser inscrita nos corpos das mulheres que as representavam, das feministas em particular, era-o como marcas de virilização, de masculinização; como polaridades dos homens ou, mais adiante, do machismo; as feministas também eram localizadas em um espaço oposto, senão ao feminino, mas aos atributos da feminilidade, experimentando assim uma situação dúbia, ocupando um espaço de hiato entre fronteiras, que muito serviu para alimentar o estereótipo da “mulher-macho”, sobretudo no espaço urbano, como sendo mulheres que, indo contra sua natureza, ao reivindicar para si lugares tidos como legitimamente masculinos, acabavam por adquirir tra-

⁹⁴ A Mulher. **Revista Era Nova**. Parahyba do Norte, 15/04/1 de abril de 1922, p. 04.

⁹⁵ Procurando inclusive conhecer o reverso dessas imagens, a historiadora Joana Maria Pedro entrevistando feministas de diferentes gerações procura trabalhar com os sentimentos que tais mulheres têm em relação ao movimento, tentando investigar até que ponto o ressentimento faz parte das razões para a identificação com o feminismo. PEDRO, Joana Maria. Os Sentimentos do feminismo. In: ERTZOGUE, Marina H; PARENTE, Temis G. (Orgs.). **História e Sensibilidade**. Brasília: Paralelo 15, 2006. p. 255-270.

ços fisionômicos, estéticos e comportamentais virilizados. Isso as situava num fora, por exemplo, das possibilidades de uma vida amorosa, sexual e familiar consideradas normais.

Também, não se pode esquecer, que o discurso médico entre os séculos XIX e o início do século XX, como locus privilegiado na instituição dos parâmetros da normalidade social, designava as origens biológicas de tais condutas desviantes, não apenas da normatização social, mas da ordem natural das coisas. Como ressalta Raquel Soihet, no seu estudo sobre o uso de estratégias sutis como descrédito das lutas das mulheres pela emancipação, Cesare Lombroso, médico italiano, reconhecido pelos seus tratados de criminologia em fins do século XIX, postulava que :

[...] embora a mulher normal apresentasse algumas características negativas que a aproximavam da criança, tais como, senso moral deficiente, tendência exagerada à vingança, ao ciúme, de maneira geral esses defeitos eram neutralizados, entre outros, pela maternidade, sua frieza sexual e sua menor inteligência. Em contraposição, as mulheres dotadas de forte inteligência se revelavam extremamente perigosas, constituindo as criminosas natas. Eram incapazes da abnegação, da paciência, do altruísmo que caracterizam a maternidade, função primordial das mulheres a que estaria subordinada toda a organização biológica e psicológica daquelas normais.⁹⁶

Assim, mais que uma imagem que pode ser adquirida em função das suas escolhas e condutas, este discurso fundamenta uma sentença biológica, naturalizada, de inferioridade para as mulheres e de anormalidade quando apresentavam características ou potencialidades vistas como próprias do masculino, como no caso de possuir uma “forte inteligência”. Tal concepção estendia-se, pois, a quaisquer outras qualidades e/ou posturas que não fossem condizentes com o que seria então “natural” ao feminino, como o instinto materno e uma sexualidade mais “fria”.

Nesta seara de imagens que se prestam à tessitura de corpos para a “mulher-macho”, o estereótipo da feminista cintila, ocupando um lugar bem marcado na imaginação de homens e mulheres. Analisando crônicas, desenhos e caricaturas em periódicos que circulavam no Rio de Janeiro no início do século XX, notadamente na década de 1920, Soihet destaca o uso comum de recursos lingüísticos e visuais para fazer circular uma imagem risível da feminista, comumente associada a traços masculinizados. Nas caricaturas, por exemplo, tipos como a “Miss Alma (Tipo Feminista)”, desenhada como uma mulher muito magra, desproporcional, sapatos masculinos e chapeuzinho, livro à mão, relacionando a imagem estereotipada da sol-

⁹⁶ SOIHET, Rachel. Sutileza, Ironia e Zombaria: instrumentos no descrédito das lutas das mulheres pela emancipação. **Labrys**. Revista de Estudos Feministas. Brasília, nº 04, ago/dez de 2003. Disponível em < <http://www.unb.br/ih/his/gefem/labry4> > Acesso em 20 julho 2007.

teirona à da intelectual, eram bem representativas dessas táticas de esvaziar de seriedade e importância as reivindicações feministas, assim como também se associavam à estas à figura da mulher gorda, com ares de arrogância, traços masculinizados e portando o “indefectível livro”.⁹⁷

Um outro importante trabalho de pesquisa, o da americana June E. Hahner sobre a “luta pelos direitos da mulher no Brasil”, entre 1850 e 1940, também enfatiza que o ridículo provava ser um dos recursos mais poderosos para intimidar as mulheres, sendo as sufragistas retratadas comumente como horrorosas inimigas do homem, que se tornavam histéricas ao se meter com a política, o que como se pode ver, ia ao encontro do discurso médico e científico, no qual as influências de Lombroso e dos médicos higienistas se mostram bem visíveis. A zombaria e o escárnio público eram tão freqüentes e ostensivos, que na ótica desta autora, podem ter contribuído para “manter o feminismo dentro de limites aceitáveis”, conseguindo, de uma maneira ou outra, matizar tons mais radicais dos discursos e das práticas das “mulheres avançadas” de então:

Certamente o medo da acusação de estarem se masculinizando invadiu o pronunciamento daquelas que pediam apenas pelo progresso feminino. A educadora Else Nascimento Machado considerava a “masculinização como contrária ao [...] avanço [das lutas das mulheres] e, pior ainda, a causa da antipatia sentida por aqueles que [...] [as] ridicularizam”, e, ainda criticava as mulheres, já profissionais, que adotavam uma “postura masculina”, por não conseguirem, com seu charme, agradar os homens, seus colegas.⁹⁸

Este medo da masculinização se fazia sentir, conforme mostra Hahner, nas tentativas das feministas brasileiras de não serem associadas à imagem de “violentas e agressivas”, ao estilo das sufragistas inglesas, que retalhavam quadros e quebravam vidraças. Também no persistente discurso que recusava qualquer desejo de competir com os homens. Ela registra, por exemplo, que o manifesto inaugural, em 1921, da Federação Feminina Internacional de São Paulo, declara que não se “pensa absolutamente em conflitos com o sexo forte, pelo contrário, deseja ardentemente sua colaboração na obra da educação feminina e aspira a concessões mútuas, a acordo e harmonia”.⁹⁹

Como se vê, marcas que também estão visíveis no texto escrito por Eudésia Vieira, inclusive sugestivamente oferecido ao seu esposo José Jardim: a recusa à imagem da sufragis-

⁹⁷ SOIHET, op. cit.

⁹⁸ HAHNER, June E. **Emancipação do Sexo Feminino**: A luta pelos direitos da mulher no Brasil, 1850-1940. Tradução Eliane Lisboa. Apresentação Joana Maria Pedro. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003. p. 320.

⁹⁹ Ibidem.

ta, por ser antagônica e querer competir com os homens, em detrimento da posituação de uma imagem mais branda da “mulher independente”. Esta se faz pelas práticas públicas de praticar a leitura, um esporte, discutir política, interessar-se pelas artes e as ciências, mas sem “olvidar dos deveres inerentes ao seu sexo”, o que por sua vez implica na concepção de uma natureza, uma essência do seu sexo, à qual se atrela a idéia de um instinto maternal e de uma dependência natural por conta da sua fragilidade frente ao masculino.

Logo, a idéia é a de progresso para o *bello sexo*, mas conquistado na negociação, no acordo e, mesmo, com a concessão do outro. Apesar de considerar o homem o responsável pela distinção da mulher em várias “classes”, Eudésia Vieira, como tantas outras vezes que defendiam o progresso para o feminino em sua época, evita o embate aberto com os homens, critica a idéia de competição com eles e traça como saudável um perfil do “bello”, que não mais se identificando com a “mulher adorável”, com a mãe sacrificada e bondosa, equilibra-se num ponto que escapa à feminilidade exagerada das melindrosas e aos traços de masculinização atribuídos às sufragistas.¹⁰⁰

Mas este perfil, por assim dizer, mais dócil da “mulher independente” traçada na fala de Eudésia, também não estava imune às críticas e ironias, ou como ela própria sugere às “maledicências”, posto que, de qualquer modo, ainda reivindicava para si práticas e lugares que até bem pouco lhes eram interditados. No trabalho acima indicado, Raquel Soihet situa também a desqualificação bastante comum, sob a forma de ironia e zombaria, do discurso da “igualdade entre homens e mulheres”, com o uso de táticas que pretendiam lembrar a “diferença”, caricaturizando as mulheres que pleiteavam profissionalmente ocupar cargos públicos, tidos como lugares de homens. Um caso exemplar por ela analisado é o da caricatura *A mulher polícia*, onde, seguindo, sua descrição e comentário:

[...]observa-se uma mulher gorda, pesadona, de rosto carrancudo, vestida com um uniforme policial, enquanto amamenta uma criança ao colo. O conjunto pretende denunciar o caráter grotesco da situação, já que a figura está longe de representar a idealização difundida da fragilidade e docilidade das mães. A policial é instada por um homem a tomar uma medida, o que é mostrado, não apenas através da postura deste na figura, como da frase: Acuda!... estão apitando lá fora! Ao que ela responde: Não vê que estou presa? Assim, o autor procura desmoralizar as pretensões das mulheres de acumularem as duas funções de mãe e de profissional, demonstrando a sua impossibilidade e o perigo que representaria para a sociedade nelas confiar. O caso ilustra uma situação limite, apresentando uma séria ocorrência que exigia presteza na ação. A policial permanece imóvel, ante o chamamento da natureza, ou seja, a fome de seu filho, podendo os supostos marginais agirem a seu bel-prazer.¹⁰¹

¹⁰⁰ VIEIRA, Eudésia. A Mulher. **Revista Era Nova**. Parahyba do Norte, 15 de abril de 1922, p. 04.

¹⁰¹ SOIHET, Rachel. Sutileza, Ironia e Zombaria: instrumentos no descrédito das lutas das mulheres pela eman-

As imagens colocadas em movimento por esta caricatura remetem-me, pois, a décadas posteriores, aos anos 1980, quando ainda se faziam ressoar os signos destas operações escriturísticas, alcançando uma visibilidade e dizibilidade intensas, devido ao momento de luta pela redemocratização, que favoreciam discursos acerca da liberdade em diversos níveis da vida pessoal e pública dos cidadãos. Na imprensa da época, na Paraíba, tornam-se comuns matérias, reportagens e entrevistas que realçam um trânsito mais forte das mulheres por atividades públicas de maior evidência, inclusive por aquelas profissões sobre as quais ainda pesava bastante a idéia de um exclusivismo masculino. Entre as quais, a da polícia, que parecia, pelos enunciados, causar ainda grande estranhamento, noticiadas com o clima de “surpresa” ou “grande novidade” quando se tratava de mulheres investindo nesta profissão.

Bem representativa é a matéria baseada na entrevista com Maria Divani de Oliveira Pinto, publicada no *A União*, quando da sua recente promoção à Coordenação Judicial da II Superintendência Regional de Campina Grande, após dois anos e meio exercendo a função de delegada na III Delegacia Distrital do Município, cidade onde segundo informa o responsável pela matéria, Jacinto Barbosa, teria sido a primeira delegada. A idéia de permanência de um conflito entre a profissão escolhida por Maria Divani e sua condição de pertencer ao “sexo” feminino já se anuncia no sugestivo título:

Mulher na Polícia

Maria Divani de Oliveira Pinto

De revólver em punho, mas com as unhas bem cuidadas

O texto inicia procurando descrever um perfil para a entrevistada, que dê conta ao leitor dos seus muitos desafios em conciliar esferas aparentemente tão diversas de sua vida:

Correr atrás de marginais, nem que para isso tenha que pular muros; dirigir um órgão policial, enfrentar o preconceito dos homens em função do posto que exerce, não muito comum a uma mulher; e cuidar de si mesma — unhas, cabelos e roupas; paralelamente a distrair-se com uma boa leitura, ou um bom papo com os amigos entre um gole e outro de rum com coca e muito gelo.¹⁰²

O texto, que já de início, sugere a dinâmica da vida da delegada e o seu esforço de, apesar da profissão escolhida, não esquecer dos cuidados de si, costumeiramente atribuídos ao

cipação. **Labrys**. Revista de Estudos Feministas. Brasília, nº 04, ago/dez de 2003. Disponível em < <http://www.unb.br/ih/his/gefem/labry4> > Acesso em 20 julho 2007.

¹⁰² BARBOSA, Jacinto. Mulher na Polícia. **A União**. Paraíba, 09 de setembro de 1984, p. 24.

cuidado que seria típico da vaidade feminina, segue narrando algumas das dificuldades pontuadas por Maria Divani acerca de sua carreira, tendo sido apelidada de “Chica Bandeira”, em referência a um personagem de conhecida série televisiva, caracterizada por traços másculos e por uma postura rígida, e de ter sido tratada em dado momento pela imprensa como “delegada arbitrária”. Maria Divani teria também servido de tema a chargistas da cidade, “pelo fato de um dia ter feito as unhas no prédio ao lado da III Delegacia Distrital, onde divide apartamento com mais duas delegadas, uma pernambucana e outra campinense” — interessante estratégia que ainda mostra sua eficiência de, através do tornado risível, questionar e ironizar a competência das mulheres frente a situações em que culturalmente continuavam, cinquenta anos depois, a serem vistas como intrusas.

A entrevistada teria também relatado as dificuldades enfrentadas em casa, com os pais e os irmãos, e com um ex-noivo, mas que com o tempo acabaram sendo superadas. Já quanto aos colegas policiais, diz ter uma relação tranqüila, que o “sexo não atrapalha”, pois conforme explica “o delegado existe para executar e, numa diligência, ele vai à frente para dizer como deve ser feito. Os policiais estão para cumprir ordens e eles me tratam **como se fosse um delegado.**” Vê-se também aqui, na sutileza, num provável lapso, a contradição do que aparentemente seria tão tranqüilo. A expressão “como se fosse” lembra, num átimo, o que ela não é, um delegado, um homem. Algo ainda ressoa fora do lugar. E esta sensação de um “fora” é recorrente em outras partes do texto, tanto nas estratégias discursivas do jornalista, quanto em falas aspeadas, creditadas à Maria Divani. O primeiro subtítulo da matéria é *Sexo frágil*, ao que segue uma narrativa sobre o início da carreira, suas “aventuras” mais perigosas desde que assumira o cargo. Neste recorte, entretanto, o foco acaba recaindo sobre o cotidiano e a vida privada da delegada, sobre a insistente curiosidade acerca de sua maneira de conciliar a sua profissão e a sua condição feminina:

"Didita", como também é conhecida em casa, disse que apesar da mulher ser mais delicada que o homem, desconhece a existência de diferença entre os dois no tocante à administração e execução das coisas. "A inteligência é a mesma, e a mulher pode ser frágil na hora de ser feminina." [...] E para fazer um bom trabalho, a sertaneja Maria Divani tem a receita: "uso sempre a razão. Nunca o coração". Em casa, ninguém fala de Divani como delegada. "Aqui sou uma mulher como outra qualquer. Na hora de ser feminina, sou. Na hora de resolver qualquer coisa, estou para resolver." Divani acha que não é difícil conciliar as funções de mulher e de delegada. "Se estou no trabalho, estou a serviço e procuro desenvolver minha função. É diferente de eu estar em casa com meus pais, meus irmãos, ou até mesmo com namorado. Nesse caso não existe aquele 'esteja preso, bote no xadrex, bate a ficha', não tem nada disso."¹⁰³

¹⁰³ BARBOSA, Jacinto. Mulher na Polícia. **A União**. Paraíba, 09 de setembro de 1984, p. 24.

Ou seja, a facilidade da conciliação se dá em separar, demarcar bem os espaços da sua vida profissional, onde procura usar sempre a razão, e o espaço privado, onde pode "ser uma mulher como outra qualquer", onde pode ser feminina e, enquanto tal, apresentar suas fragilidades. Tem-se na fala de "Didita", ou pelo menos no modo como ela é editada, um movimento bastante recorrente nos discursos impressos na época, acerca de avanços e conquistas das mulheres, um esforço de demonstrar que elas são tão capazes quanto os homens, sem, entretanto, deixar de evidenciar que seus atributos femininos, bem como as funções que a ele se imputam, não são esquecidos ou ofuscados por causa disso. Ainda uma outra ressonância do desejo de escapar dos traços de masculinização, forjadores de estereótipos.

E, falando de estereótipos, *Quentura do Sertanejo* é o segundo subtítulo presente na matéria, onde o jornalista, lembrando que a entrevistada nascera em Boa Ventura, cidade do sertão paraibano, questiona: "O povo tem a mulher sertaneja como símbolo de resistência. Isso tem alguma coisa a ver com a escolha da sua profissão?" A pergunta põe em jogo outra imagem bastante recorrente no que diz respeito às mulheres nordestinas, em especial às sertanejas, e que dialoga intensamente com os construtos da imagem da "mulher-macho" e mesmo da Paraíba enquanto tal — veja-se, por exemplo, os signos presentes na canção *Paraíba*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Então a escolha desta profissão se explicaria por um dado de origem, por uma característica nata adquirida ao ter nascido no sertão, que a fazia mais resistente e, portanto, mais afeita ao trabalho costumeiramente reservado ao masculino? Aqui, Maria Divani, não titubeia, e diz que tanto faz ser mulher nascida no sertão, no brejo, ou no litoral. Diz inclusive achar estranha tal concepção e pergunta, tentando encontrar uma justificativa plausível para aquela freqüente associação: "será que é devido à quentura do sol que o povo associa à quentura do sangue?" Ao que ela mesma responde: "não tem nada a ver", acrescentando que do jeito que se mata no sertão se mata também no brejo.¹⁰⁴

Outras ressonâncias se fazem sentir nas imagens engendradas pela imprensa dos anos 1980, de outras tantas mulheres que, ocupando cargos públicos de maior visibilidade, principalmente no meio político, volta e meia são relacionadas ou se auto-relacionam à idéia da maternidade e da delicadeza, só que desta vez configuradas como qualidades que não só se prestam à criação dos próprios filhos, mas como atributos "naturais" que lhes dão uma sensibilidade diferenciada para legislar e/ou executar em prol dos filhos mais carentes do Estado, tornando-se importantes líderes frente a organizações calcadas em atividades assistenciais e a partir disto, ou sobre isto, criando um alicerce para sua projeção político-partidária.

¹⁰⁴ Ibidem.

A prática assistencial se tornou no Brasil uma função que, regra geral, espera-se das primeiras-damas, mas na Paraíba uma delas, em particular, vem neste contexto ocupar um lugar de destaque, tornando-se um caso exemplar do uso destas estratégias que, embora baseadas em valores convencionais, em concepções de gênero marcadas por permanências positivistas, não deixou de produzir um deslocamento no que diz respeito à atuação das mulheres na política de Estado. É o caso de Lúcia Braga, que assumiu a Fundação do Trabalho, órgão criado na época para responsabilizar-se pelas chamadas "ações sociais", quando da eleição do seu marido a governador do Estado, Wilson Braga, em 1982.

A exemplo de outros Estados brasileiros, Lúcia Braga fundara, um ano antes das eleições, um grupo de mulheres ligado ao Partido Social Democrata (PSD), chamado Movimento de Ação Feminina (MAF), que veio a ter decisiva participação na campanha eleitoral do período e na conseqüente vitória de seu candidato a governo. Constituído de comitês coordenados por mulheres da classe média e liderados nos bairros populares por uma moradora, em diversas cidades, o MAF ajudou a projetar a imagem de Lúcia Braga como de uma líder política. Suas práticas assistenciais junto às camadas mais pobres, numa conduta criticada por muitos opositores, rotulada quase sempre de paliativa e circunstancial, serviu para inscrevê-la na política associada à idéia de "mãe", "mãezinha", o que remete às imagens tradicionais de proteção e generosidade. Em entrevista, logo após a vitoriosa campanha, a um caderno especial intitulado *Feminino*, do qual ocupa a primeira página com uma grande foto, Lúcia também é instada a falar do seu cotidiano e das conciliações que precisa fazer entre sua vida pública e privada. Ao ser, por exemplo, questionada sobre a sua intensa participação na vida do marido, ela avalia que:

Entendo que a mulher deve ser companheira em toda a extensão do termo. Participo assim ativamente da vida de Wilson, na medida em que sei que estou sendo solicitada para tanto. Por exemplo, trabalhava com meu marido em Brasília. Ele exigia dois expedientes. Somente à noite poderia me dedicar aos filhos, ajudar nos deveres escolares. E vez por outra, ainda, sobrava um pouco para os deveres sociais. É tudo tão somente uma questão de saber disciplinar o tempo.¹⁰⁵

Diferente do que tenho assinalado em outras falas, não pesa sobre Lúcia Braga, na análise dos discursos que a constroem como uma mulher pública, o receio ou as marcas de querer inscrevê-la com traços masculinizados, visto que sua imagem, além de colada à da maternidade, faz-se primeiro como a de esposa de um político em projeção, como "compa-

¹⁰⁵ "Nosso trabalho foi mesmo para valer". **O Norte**. Paraíba, 25 de novembro de 1982. Caderno Feminino, p. 02.

nheira [dele] em toda a extensão do termo", para, só adiante, conseguir alcançar um território mais pessoal, em que de certa forma os lugares de visibilidade foram alterados.

Esta citação ainda remete a outra questão que se colocava mais intensamente para as mulheres, cada vez mais ativas no mercado de trabalho e no cenário público em geral: o de disciplinar o tempo, para dar conta não só de dois, mas de mais expedientes, que se estendiam à vida doméstica, ao cuidado com o lar e os filhos. Não esquecendo ainda a preocupação de se reservar um tempo aos "deveres sociais", exigência que também se constitui como importante na vida das mulheres consideradas normais e bem-sucedidas. Isso também flagra-se no perfil jornalístico da delegada anteriormente citada: tempo para a família, para um "papo" e um "drink" com os amigos... — o tempo para ser “uma mulher como outra qualquer”.

Há, entretanto, neste contexto em que se projeta uma Anayde Beiriz com traços libertários, traços de “mulher-macho”, um movimento bastante curioso de ressignificação e apropriação de elementos culturalmente ligados ao masculino. E aqui, mais uma vez, encontramos uma ressonância com a época em que ela viveu, notadamente a década de 1920. No caso, a moda, funcionando como a maquinaria, a engrenagem que, juntamente com suas extensões nodais — a mídia, a publicidade — operam estes fluxos de passagem, em que lugares, tempos e significados se deslocam na reconfiguração de corpos para homens e mulheres.

A imprensa no início dos anos 1980, com seus editoriais de moda, e as revistas feministas, divulgavam a nova tendência da época: “o fascínio do guarda-roupa masculino sobe à cabeça das mulheres”:

É grande a identificação da mulher atual com o guarda-roupa masculino. Se, em busca de **conforto**, requisito básico de tais roupas, se por questão de **modismo**, ou mesmo **liberação feminina, e aí quem explica é Freud**, não se sabe. Na verdade, o que podemos constatar é que **a mulher tomou de assalto o armário dos homens**, e desfila por aí seus achados, muito consciente de que o que é bom precisa ser imitado. A roupa, é claro. O resultado desta investida mais uma vez beneficiou as mulheres, tanto na forma como na praticidade, porque além de se tornar mais livre e espontânea, a silhueta da mulher, perdida nas enormes roupas dos homens, de cortes retos, limpas de detalhes e excessos, **foi ressaltada em sua delicadeza, tornando-se ainda mais feminina**. Musculações e “tendenciosismos” à parte.¹⁰⁶

O artigo segue arrolando a diversidade de itens, entre calças, camisas folgadas, com ou sem golas, botões e gravatas coloridas, shorts, pijamas e até mesmo, com certa hesitação, cuecas, que poderiam e estavam sendo amplamente adaptados e usados pela “mulher atual”. Interessante aqui deter-se um pouco em certas marcas deste discurso. Busca-se prontamente

¹⁰⁶ O fascínio do guarda-roupa masculino sobe à cabeça das mulheres. **A União**. Paraíba, 15 de agosto de 1984, p. 12. (grifos meus).

uma justificativa para este “fascínio” que, embora numa outra parte do texto, indique-se como “antigo”, não deixa de soar como algo meio estranho, inusitado. Por que esse interesse? Três elementos são então considerados: conforto, ao qual adiante se soma a praticidade; modismo, o que também costumeiramente se relaciona ao feminino; e liberação feminina, sendo que, neste caso, a explicação do desejo de liberdade não parece ser simples, clara, há que se recorrer aos estudos complexos da Psicanálise, o que se insinua em tons de ironia. Ora, vai se saber por que as mulheres, desejando a liberação, crêem aproximar-se ou experimentar isso ao usar camisões, shorts, cuecas... Só Freud explicando.

Bem, se não se sabe ao certo a razão, mas sabe-se que este território, o do “armário” masculino, foi tomado de assalto pelas mulheres, ou seja, foi tomado à força, de chofre, pois ali, naquele mundo do outro, havia algo bom para ser imitado. Contudo, importante notar que, além de ganhar em liberdade e espontaneidade — todo um processo de subjetivação ao vestir as roupas — a silhueta das mulheres, apesar de “perdidas nas enormes roupas dos homens” — o que pressupõe silhuetas sempre menores para elas - ganhou em delicadeza e, portanto, em atributos do feminino. Ou seja, desloca-se, mas volta-se para o lugar. Claro, não o mesmo lugar, posto que estejam muito mais livres, confortáveis, práticas, mas ainda assim um lugar conhecido, o do “mais feminino”. Importante, pois, perceber que o *assalto* foi feito, mas não houve danos aos lugares dos envolvidos. De certo modo, aqui também ressoa o tom de conciliação com o outro masculino, a tentativa de continuar, apesar das apropriações feitas, mantendo os lugares bem definidos para o que se acreditava ser do masculino e do feminino.

Esta elaboração de um corpo feminino que anexa e “veste” traços masculinos não fica circunscrito à moda do vestuário. Fora assim na década de 1920, com o uso dos cabelos curtos pelas mulheres, bem como o afinamento da silhueta feminina e uma valorização, ao menos em alguns centros mais urbanizados e entre as jovens de classes mais abastadas, de traços andróginos. Após um período de (re)valorização das curvas e formas mais arredondadas nos corpos femininos, os anos 1980 experimentam a intensificação de um padrão de beleza centrado no corpo magro, esguio, trabalhado nas academias, que por sua vez passam a oferecer cada vez mais novas possibilidades de “enxugar” o corpo, tornando-o mais afeito aos padrões de uma vida mais ágil, dinâmica, que seria mais compatível com os modelos positivos de mulheres que teriam que conciliar vida privada e pública:

Ao contrário dos pintores impressionistas, os fotógrafos e publicitários da atualidade selecionam rigorosamente seus “modelos”. **Um rosto bonito, um corpo escultural e uma boa estatura são requisitos fundamentais não apenas para que a mulher exerça a profissão de modelo ou manequim, mas também para ser exaltada em qualquer profissão que exerça e em qualquer ambiente que ela freqüente.[...] — A mulher gorda sempre vive fora de moda, comentou Maria Neusa d’Albuquerque, uma das proprietárias e professoras de ginástica localizada da Academia Corpus Sanum, na avenida Epiácio Pessoa. “A estética vale muito para a sociedade machista e capitalista, que não dá chances à mulher gorda, sempre bastante discriminada”, continuou.**¹⁰⁷

A esta passagem do artigo intitulado *As Gordinhas: Na luta contra a balança* seguem-se vários depoimentos de mulheres que, freqüentadoras de academias, esforçam-se por perder peso, muitas dizendo querer recuperar a silhueta esguia ou, segundo dizem, “normal”, da época de solteira que, também não sabendo explicar bem por quê, teriam perdido após se casarem. Aqui se enfatiza a recorrente importância da “mulher”, que comumente nesses textos aparece como uma identidade uníssona, fixa, corresponder aos padrões de beleza vigentes, que no caso, deixando para trás os traços impressionistas de outros tempos, deveria agora ser valorizada segundo as exigências estéticas de uma sociedade caracterizada como “machista e capitalista”. Uma sociedade, conclui-se, em que o masculino define as regras, tem preponderância sobre a determinação também dos valores estéticos. E por que se faz necessário estar magra conforme a fala da professora de ginástica? Para ser exaltada, não apenas diretamente no papel de esposa e mãe, e/ou como musa na inspiração, sobretudo, nos jogos amorosos — como prevalecia no início do século — mas como profissional. A beleza — “um rosto bonito, um corpo escultural e uma boa estatura” — define então “requisitos fundamentais” para que uma mulher se destaque nos espaços públicos, na seara profissional e nos lugares de sua sociabilidade.

Mais femininas, ainda que adaptando para si o “armário masculino”; mais magras, como sinônimo de mais belas, enquanto forma de garantir uma visibilidade profissional e social; mais dinâmicas, somando tarefas e administrando um cotidiano que buscasse conciliar vida privada e pública. Através destas sínteses elaboradas pelo entrecruzamento dos discursos registrados pela imprensa no início dos anos 1980, um mosaico de possibilidades vai sendo amalgamado, dando formas definidas, ainda que não definitivas, a padrões normatizadores para os gêneros, que estão sempre pondo em jogo forças centrífugas, fazendo com que temporalidades diversas se toquem, se misturem sem se confundir, possibilitando emergir elementos diferenciados, novos, que conferem a sensação de movimento, de fluxo.

¹⁰⁷ As gordinhas na luta contra a balança. *A União*. Paraíba, 28 de agosto de 1983, p. 24. (grifos meus).

Peças importantes neste mosaico, as feministas ganham visibilidade e dizibilidade neste contexto em que a idéia de liberdade, de liberação, se expressa de diversas formas, sobretudo considerando a questão da sexualidade como questão política e, portanto, pública, à qual se associavam temas como a violência física e simbólica contra as mulheres. Nas páginas da imprensa da época, estes temas seguem ganhando força e espessura, tanto no registro mais freqüente e ressaltado sobre os crimes contra mulher, muitas vezes por motivações passionais, quanto na evidência da organização de grupos e coletivos de caráter feminista que procuravam, principalmente na capital, dar fôlego a suas reivindicações na Paraíba, como já vinha acontecendo em outros centros do país.

Questões em torno da profissão e conciliação com as funções tradicionais de esposa, mãe e dona-de-casa, também são pautas nas agendas dos grupos de então, mas um elemento “novo”, que parece interligar e fazer funcionar um sentido em torno de todas as questões, tem aí uma visibilidade diferenciada: o corpo, suas apropriações e usos. Numa entrevista coletiva com um grupo de líderes feministas que procuravam organizar o movimento localmente, a questão aparece principalmente relacionada ao planejamento familiar e aborto. E aqui é interessante realçar que, em primeira instância, a preocupação em torno do corpo feminino é legitimada por questões que dizem respeito à maternidade e, através desta, à organização populacional, o que não deixa de ser uma ressonância de discursos e práticas instituídos no Brasil oitocentista. Em todo caso, apontam-se também para estas questões como aportes para uma maior consciência, apropriação e autocontrole da sexualidade feminina, para o que as feministas designam como uma liberação. Ao serem perguntadas sobre “qual a posição dos grupos feministas sobre a questão do planejamento familiar e aborto”, algumas das líderes, apresentadas na entrevista apenas pelos seus primeiros nomes, respondem:

Aparecida — o planejamento familiar, ou melhor, a proposta do governo é um tanto desconhecida. Acredito que seja muito mais política, não visando beneficiar a mulher, que lhe permita uma vida regular, ter acesso aos meios anticoncepcionais, aos médicos. **O Governo quer interferir na decisão do casal sobre quantos filhos desejam ter. Preocupa-se com a questão da natalidade como uma forma de controlar as pessoas que vão comer [...]**

Teresinha — Fica claro as intenções do Governo, pois o programa atinge essencialmente as mulheres de baixa renda. Em Salvador, é um absurdo que o médico Elsimar Coutinho, que é membro da Organização Mundial de Saúde, use mulheres pobres para realizar experiências de anticoncepcionais, deixando-as muitas vezes estéreis e doentes. **Nós queremos deixar a mulher livre para decidir sobre seu próprio corpo. A campanha não é pelo aborto, mas pela livre opção da mulher.**¹⁰⁸

¹⁰⁸ VEIGA, Gisa. GARCEZ, Naná. Feministas acusam: a Igreja e o papa são machistas. *A União*. Paraíba, 04 de outubro de 1982, p. 03. (grifos meus).

As falas continuam arrolando dados sobre a alta mortalidade de mulheres em abortos clandestinos no Brasil e nos países onde não há legalidade para o aborto, e a falta de um programa de saúde governamental que viesse favorecer as condições de vida das mulheres. O que aqui quero ressaltar, entretanto, é que o tema desenrola-se, pois, sempre na oposição controle/liberação; O governo, que nas falas encarna o Estado, é nomeado freqüentemente como a instância controladora dos corpos de modo geral, posto que pretende interferir nas decisões do casal sobre seu planejamento familiar, como forma de controlar o crescimento populacional, a distribuição de alimentos, o que se relaciona à distribuição de bens. A esfera do político aparece aqui como uma esfera própria da atuação do Estado, que exclui as mulheres e as destitui de poderes, sobretudo as mulheres pobres, cujos corpos se tornam laboratórios para experimentos médicos que atendem às expectativas da política de Estado. A desinformação e a repressão são as estratégias comumente denunciadas como responsáveis pelas mulheres não terem autonomia e consciência de seus próprios corpos:

Margot — Nós não temos acesso, nós não conhecemos nosso corpo. Quando se fala de desinformação, esta permeia a sociedade como um todo. Antes se faz necessário uma conscientização. O professor primário, o secundário e até mesmo o universitário é condicionado a não usar palavras como vagina, clitoris. Na educação os órgãos sexuais da mulher são aprendidos como coisas, sujas, que fede a peixe. Não se sabe como se colocará o vínculo que existe entre o sexo e o prazer, ou se o corpo será estudado como uma máquina.¹⁰⁹

A estratégia de poder é nomeada como parte de uma produção de saber que, desinforma, (dis)torce, para tornar o corpo, em particular o corpo feminino, uma coisa estranha, distante e, mesmo, desagradável. Margot nomeia dispositivos de controle sutis, mas eficientes, presentes na educação escolar, na formação pedagógica dos indivíduos. E situa claramente que esta ignorância atinge a todos, não apenas as mulheres. Aqui, como em outras passagens da entrevista, observo que as mulheres não são designadas como “a vítima” solitária da ação dos homens, estes também aparecem vitimados pelas práticas de um sistema que, conforme explicam, condicionou a ambos, “pois assim como a mulher foi condicionada a ser uma pessoa passiva, o homem foi condicionado a ser uma pessoa machista, onde todas as iniciativas seriam tomadas por ele”. Portanto, um deslocamento de compreensão, uma outra tática, que já sugere a idéia do feminino e do masculino como lugares aprendidos, construtos culturais. Isso adiante aparecerá mais evidente e melhor estudado com as perspectivas de gênero nos estudos feministas. Também se pode perceber que este outro, o masculino, aparece mais explicitamen-

¹⁰⁹ VEIGA, Gisa. GARCEZ, Naná. Feministas acusam: a Igreja e o papa são machistas. **A União**. Paraíba, 04 de outubro de 1982, p. 03. (grifos meus).

te nas falas, não apenas como referência de oposição, mas cada vez mais como elemento para o qual também se reivindica outros lugares, considerados mais justos, liberais e igualitários:

Aparecida — O tipo de estrutura como a nossa não permite, por exemplo, que o homem tenha condições de cuidar da casa dele. Se ele mora só, ou ele tem uma doméstica para executar os trabalhos caseiros, ou fica maluco. Nós todos deveríamos ter condições de trabalhar e cuidar da casa e dos filhos. Não acho justo a mulher ficar em casa e o homem não ter acesso aos filhos, passando a maior parte do tempo longe deles. A estrutura econômica não só não permite isso, como também expulsa o homem da casa. E a educação das crianças fica toda por conta da mulher. Ela não é responsável sozinha pelos filhos.¹¹⁰

Ou seja, há que se reivindicar para os homens outras possibilidades, até como estratégia política de assim, com a divisão dos espaços e responsabilidades, principalmente no que diz respeito à família, tornar viável as reivindicações para o feminino. Uma espécie de conciliação tácita. Aliás, aqui há que se frisar que se a estratégia adotada é outra, condizente com outras sínteses do feminino, uma preocupação continua sendo elementar no discurso que elabora o projeto político feminista no início dos anos 1980: a família. E, em torno disto, uma contradição se insinua com relação às perspectivas de poder, pois embora a maior parte do tempo as falas sugiram a idéia de um poder verticalizado, exercido a partir de instâncias com modelo de Estado, como o Governo e a Igreja, as táticas discursivas apontam para outros poderes, atuantes em “células” menores, que segundo essas falas, formam a base, e por isso são capazes de, abaladas, modificadas, repercutir em todas as outras dimensões de poder.

Aparecida — O Movimento Feminista é um movimento político, mas não político-partidário. Quando nós falamos da tentativa de transformar a sociedade, a partir de suas bases, que é a família, nenhum partido ou organização política fala na transformação nesse nível. A transformação que eles pregam é no sentido de cima para baixo, eles falam numa sociedade abstrata. Mas a sociedade é um conjunto de famílias, o que nós temos que mudar são esses núcleos da sociedade. É impossível mudar a sociedade sem mudar as bases. Ou os Partidos Políticos colocam a questão da mulher em seus programas ou se tornam atrasados. Então quando você questiona a relação de poder na família, esta é a mesma na escola, no trabalho e ninguém interliga essas relações como um todo. Quando se prega que o movimento feminista é divisionista, isto não é verdade, pois é impossível ser mais geral.¹¹¹

Mas, embora elaborando outras estratégias, mais complexas e refinadas em virtude de

¹¹⁰ Ibidem.

¹¹¹ VEIGA, Gisa. GARCEZ, Naná. Feministas acusam: a Igreja e o papa são machistas. **A União**. Paraíba, 04 de outubro de 1982, p. 03.

um contexto social ainda mais diverso, onde a pluralidade se torna uma marca e desafia a própria construção identitária do feminismo, a idéia de sua oposição ao masculino, de sua radicalização, ainda ressoa fortemente, como tenho tentado demonstrar, e aparece também na entrevista, quando questionadas sobre as críticas que recebem com frequência e as tentativas de as ridicularizarem. Ao que respondem, ressaltando, que é um engano pensar que o movimento feminista é contra o homem; seria sim, um movimento pelas mulheres, mas não contra os homens, uma vez que trabalha para mudar a sociedade como um todo, transformando condicionamentos que recaem sobre ambos.

Tal defesa, claro, não parece produzir efeitos neste suposto “todo”. As imagens caricaturais e risíveis das feministas, ainda como estratégias de desautorização de suas práticas, permanecem ecoando. No mesmo jornal em que se publica a entrevista, quando ainda se anuncia o encontro promovido pelo Centro de Mulheres de João Pessoa, um colunista social publica a seguinte nota, marcada pelo tom da ironia: “Botaram no jornal: ‘Centro da Mulher Promove Encontro’. Tá sempre promovendo, gentes boas...! Desde os tempos de Eva!”¹¹²

Também não à toa, apesar das muitas questões tratadas na entrevista, a escolha do título é a de uma frase de efeito, de impacto, como forma de acentuar o caráter combativo e polêmico do feminismo. “A Igreja e o papa são machistas” é o título dado à entrevista, realizada pelas repórteres Giza Veiga e Naná Garcez, que na sua apresentação sugestivamente lembram a “ameaça” que já vimos funcionar noutros momentos: “**os machistas que se cuidem:** desde ontem feministas de Salvador, Recife, Natal, João Pessoa e Fortaleza estão reunidas no Centro da Mulher de João Pessoa para discutir desde a situação da empregada doméstica, passando pela violência sexual, até a questão do aborto”.¹¹³

O ridículo, a ameaça, a polêmica — situações em que costumeiramente as imagens das feministas são inscritas. E costumeiramente ainda recusadas, tanto por homens como por mulheres. A imagem do radicalismo, apesar dos tons conciliatórios e mesmo dos projetos que envolvem outros movimentos das chamadas minorias, como negros, homossexuais, é persistente. Este incômodo, decerto, é o que subjaz na recusa de Tizuka Yamazaki, talvez até como estratégia para não criar, de antemão, uma resistência ao seu filme, o que, de certa forma, foi inútil. Também, um ano depois, flagramos ainda a mesma recusa na fala de Rosilda Cartaxo, quando da sua posse como a primeira mulher a ocupar a presidência do Instituto Histórico e Geográfico Paraibano (IHGP), fundado em 1905, fato também inédito considerando os institutos de outros estados brasileiros. Dizendo-se otimista quanto ao futuro da mulher, ao ser

¹¹² Nota da coluna “1MOR”, de Anco Márcio. **A União**. Paraíba, 04 de outubro de 1982, p. 02.

¹¹³ VEIGA. GARCEZ, op. cit.

questionada sobre o feminismo, ela logo declara:

Não sou radical. Não gosto de movimentos radicais. Se existem barreiras para a mulher, e se ela luta para vencê-las, não há sentido em radicalismos, pois corre-se o risco de aumentar ainda mais essas barreiras. Não sou feminista ao ponto de considerar o homem um empecilho. Homem nenhum me esbarrou o caminho. Tenho uma convivência muito pacífica com eles.¹¹⁴

Recorrências assim mantêm viva, como já disse, a resistência, a recusa. Contudo, estas também aparecem de formas mais elaboradas, saindo do lugar comum, produzindo outros movimentos. É o caso, por exemplo, das histórias de Maria, personagem de Henrique Magalhães, que publica tiras de quadrinhos no jornal, utilizando um tom humorístico para tratar questões da atualidade, pondo em cena Maria, quase sempre acompanhada de sua fiel companheira, Pombinha. As personagens são traçadas também com signos feministas, tem posturas políticas definidas, parecem fortes e atuantes, além de criativas nas suas táticas de atingir seus “opressores”:



Figura 02 – tirinha Maria, de Henrique Magalhães ¹¹⁵

A tática do riso é utilizada pela própria Pombinha frente a sua arrancada de bravura e resistência junto com Maria. Se “rir é o melhor remédio”, aqui se torna a manobra para afetar os outros, aos que querem vê-las por baixo... Ela ri de si mesma, da situação de gravidade que sua fala ajudou a criar. Por um instante, desmobiliza a idéia de vitimização e resistência e, criativamente, reelabora o significado do riso, como uma estratégia de atingir o outro.

¹¹⁴ Rosilda Cartaxo faz teste de cooper na cultura e torna-se a presidente do IHGP. *A União*. Paraíba, 30 de agosto de 1983, p. 04.

¹¹⁵ MAGALHÃES, Henrique Maria. *A União*. Paraíba, 28 de outubro de 1984. p. 10.

Numa outra tirinha, também na defesa pelo seu espaço como um espaço próprio das mulheres, é a vez de Maria ser surpreendida por uma estratégia de linguagem do seu próprio criador, que põe em cena uma questão que se ainda não era tão recorrente nos discursos feministas, logo se fará sentir mais fortemente:



Figura 03 – Tirinha Maria, de Henrique Magalhães ¹¹⁶

Henrique Magalhães, usando de metalinguagem, entra diretamente na ação do seu desenho e interage com suas personagens que, no entanto, assumem um lugar de autonomia e autoridade perante ele. A “invasão” dele desconcerta Maria e suas amigas ao colocar em cena uma questão bem apropriada para as discussões de gênero e do feminismo: ele provoca sutilmente uma crítica aos grupos fechados de mulheres, argumentando que ele, um homem, tem seu lado feminino. Interessante pensar aqui nesta imagem, muito menos recorrente, mas de forma alguma ausente nas fontes por mim consultadas, da idéia de um feminino no homem, já que se tornara mais banal ou, pelo menos mais fácil de apontar pelas questões morais de uma cultura falocêntrica, a masculinização das mulheres. Mas a questão ainda aparece formulada na base do binarismo, (re)afirmando a idéia de dois lados bem demarcados, ainda que possíveis de coexistência num mesmo corpo.

Contudo, às vezes os lados já aparecem embaralhados, mais misturados, como na idéia que à mesma época ressoa em um sucesso musical, cantado por Pepeu Gomes, que repete no refrão:

¹¹⁶ MAGALHÃES, Henrique. Maria. **A União**. Paraíba, 13 de novembro de 1984, p.10.

Olhei tudo que aprendi/ E um belo dia eu vi...
 Que ser um homem feminino/ Não fere o meu lado masculino
 Se Deus é menina e menino/ Sou masculino e feminino...¹¹⁷

Nos tons lúdicos, jocosos ou irônicos, as imagens dúbias dos gêneros vão sendo apresentadas, desafiando pois os enquadramentos convencionais, as imagens normativas, os lugares fixos. Ainda se opera por binarismos — homem/mulher; macho/fêmea; masculino/feminino — mas eles cada vez mais se misturam, agregam-se e mesmo se confundem. As contradições, continuidades e descontinuidades aqui iluminadas pelo meu olhar atestam os fluxos destes movimentos que vão construindo outros espaços, outras paisagens corporais para as pessoas, pluralizando as sexualidades, forçando a expansão de um repertório conceitual e de linguagem, tanto no campo acadêmico, quanto político, para melhor nomear e compreender esses outros desenhos que vão sendo inscritos nas peles, tecendo outras sensibilidades.

Para mim, melhor imagem não ocorre para ilustrar este momento do que a figura do cantor Ney Matogrosso interpretando *Homem com H*, música de Antonio Barros, num show de grande sucesso e repercussão pelo Brasil. A imprensa da Paraíba comenta com entusiasmo e anuncia a realização em João Pessoa;¹¹⁸ naquele mesmo instante em que as feministas de várias partes do Nordeste se reuniam no Centro da Mulher, e ainda se fazia sentir a repercussão do filme *Parahyba Mulher Macho*.

Nunca vi rastro de cobra, nem couro de lobisomem/ se correr o bicho pega, se ficar o bicho come/ por que eu sou é home,por que eu sou é home/ menina eu sou é home,/ menina eu sou é home/ e como sou!!!
 Eu sou homem com H/ e com H sou muito homem/ e se você quer duvidar/ pode ver pelo meu nome/ já to quase namorando/namorando pra casar/ Ah!
 Maria diz que eu sou, maria diz que eu sou/sou homem com H,e como sou!
 Nunca vi rastro de cobra, nem couro de lobisomem/se correr o bicho pega, se ficar o bicho come/por que eu sou é home,por que eu sou é home/ menina eu sou é home, menina eu sou é home/ e como sou! Quando eu tava pra nascer, / de vez em quando eu ouvia/ eu ouvia mãe dizer, / ai meu deus como eu queria/ que esse cabra fosse homem,/ cabra macho pra danar/Ah! mamãe aqui estou eu,mamãe aqui estou eu/ sou homem com H, e como sou!¹¹⁹

Uma espécie de canção de afirmação, um “melô do macho”, a música brinca com signos caros à construção da identidade masculina no Brasil, especialmente no Nordeste brasileiro. A referência ao cabra-macho, ao desejo da mãe de que mais que um homem, o filho fosse

¹¹⁷ GOMES, Pepeu. Masculino e Feminino. Pepeu Gomes, Baby Consuelo, Didi Gomes. [Compositores]. In: _____. **Masculino e Feminino**. São Paulo: CBS, 1983.

¹¹⁸ Ney Matogrosso. Dia 13: “Homem com H”. **A União**. Paraíba, 04 de outubro de 1983, p. 04.

¹¹⁹ MATOGROSSO, Ney. Homem com H. Antônio Barros. [Compositor]. In: _____. **Ney Matogrosso**. São Paulo: Ariola, 1981. Faixa 05.

“macho pra danar”, poderia tão somente soar como reforço deste estereótipo se não fosse a sua interpretação por Ney Matogrosso, com sua voz versátil e seu corpo “camaleônico”, vestido em tangas minúsculas ou calças e *colants* justos, que evidenciam uma sexualidade fluida, líquida, performática. Quem pode duvidar da virilidade daquele que requebra, que dança no palco com tanta feminilidade? E vice-versa? O artista escorrega, afirma ao mesmo tempo que recusa com sua performance aquilo que diz a letra da canção. Tudo é lúdico, sensual e transgressivo. Tudo é possível naquele corpo-manifesto que encarna o “entre”, o “duplo”. Um espetáculo de ambigüidades. E por que não, senhoras e senhores?!!!

2.2 (N)Outras paisagens: a (re)invenção da guerreira

No mesmo estrato discursivo que possibilita emergir estas sínteses do feminino com todas as suas brechas, desvios, encontro outras referências que me possibilitam cruzar territórios à procura dos signos que presentificam a “mulher-macho”. Ainda em meados dos anos 1980, uma série de acontecimentos também noticiados pela imprensa, guia-me por outras rotas e paisagens, deixando um pouco a área mais urbanizada para perceber os movimentos que, agitando o campo e pequenas localidades do interior do Estado, colocam em evidência signos associados à imagem da “mulher-macho” e, a partir de outros corpos, construtos da identidade paraibana relacionados ao arquétipo da guerreira.

Com histórias marcantes de lutas no campo e registro de fortes lideranças nas décadas anteriores, mais uma delas é assassinada em meio aos conflitos entre camponeses e latifundiários: a sindicalista Margarida Maria Alves. A morte de Margarida, que vinha há anos à frente do Sindicato de Trabalhadores Rurais de Alagoa Grande, em 12 de agosto de 1983, reacende os debates sobre as lutas pela terra e melhores condições de trabalho no campo, sobre justiça social, impunidade e democracia; isto, num período em que se fazia sentir o abrandamento das forças da ditadura militar.

A narrativa sobre o encontro fatal de Margarida com os seus assassinos, sempre realçado como uma tocaia que a pegou desprevenida e indefesa, fazendo calar violentamente uma das vozes mais atuantes do movimento de trabalhadores da terra e sem-terras, bem como as crônicas, poemas, livros e filmes que se produziu a partir de então acerca de sua vida e morte, projeta signos de vitimização e heroicidade, signos também das relações de gênero e da corporeidade, que intensificam o fluxo das imagens que venho analisando, até porque a trágica morte da líder sindical coincide com o momento em que se tem toda aquela expectativa em torno do filme *Parahyba Mulher Macho*.

Como já assinalai no capítulo anterior, não tardará para que Margarida apareça citada em falas que também lembram e enaltecem Anayde Beiriz, entre outras mulheres, consideradas referências revolucionárias quanto aos padrões do comportamento feminino, cada uma a seu tempo e modo, mas que acabam de alguma maneira coladas, associadas nas construções discursivas que alimentam o arquétipo da guerreira, da mulher viril, que por sua vez se relaciona à imagem da própria região.

Entretanto, os traços que inscrevem uma e outra neste território, têm muitas marcas diferentes, que aqui procurarei olhar mais detidamente. Pois, se considero que a sexualidade é a marca tatuada na pele de Anayde Beiriz, que funciona como o dispositivo que a inscreve tão intensamente nos jogos de relatos, esta, decerto, não foi a que se sobressaiu no caso de Margarida Alves e, certamente também por isso, não se polemize ou questione muito sobre suas qualidades como mulher num espaço público e de evidência — onde a presença masculina se fazia muito forte, estando inclusive na linha de combate com homens ricos e de poder, tampouco se discuta sobre ser ela um personagem histórico ou não.

A imagem de guerreira associada à Margarida vem, pode-se dizer assim, de outra matriz, de um outro estrato arqueológico que diferencia, se não totalmente, mas em aspectos importantes, a “mulher-macho” relacionada à vida urbana daquela associada ao mundo campestre, em particular à vida rural nordestina. O Nordeste, como esta espacialidade também constituída de gênero, inscrita nas produções discursivas como lugar de cabra-macho, de homens fortes, rudes, resistentes, como as características atribuídas a seu ecossistema — por estar nestas mesmas produções referenciado, principalmente, como e a partir de suas regiões interiores — também se tornou conhecido pela imagem de suas mulheres viris e bravias. Um rol de personagens na literatura, no cinema e na televisão vem com o tempo alimentando e pondo em funcionamento estes signos, que também se fazem presente nos discursos que tomam para si o apelo da verdade, da realidade, como na historiografia e na imprensa.

Especial para esta análise é a resposta dada à pergunta :“Quem é Margarida?”, no livro *A Mão Armada do Latifúndio — Margarida: quantos ainda morrerão?*, do jornalista Sebastião Barbosa, publicado em 1984, designado como “romance-reportagem”. Rapidamente, mas em tom romancado, apoiando-se na memória das informações dadas pela mãe de Margarida, a narrativa seleciona e imprime imagens de uma vida que seria até certo ponto comum à de outras mulheres pobres do agreste, mas que recebe diferenciais importantes, qualificativos que fazem a história dela cintilar, ao mesmo tempo em que se aproxima da saga de outras líderes e

heroínas presentes na memória e imaginação da nossa cultura.¹²⁰

A resposta começa pelo nascimento de Margarida no agreste paraibano e rapidamente passa ao momento em que, ainda menina, com oito anos de idade, ela já trabalhava na terra para garantir seu sustento e ajudar a família, “todos agricultores e sofridos pelas intempéries do tempo”. Sobre aquilo que desde cedo a caracterizava, diz:

Às cinco horas de uma manhã do dia 12.08.1933 no agreste de Alagoa Grande na Paraíba, nascia a líder sindical Margarida Maria Alves [...] Margarida não deu trabalho para nascer como não deu para viver, afirma sua velha mãe, enfatizando seu interesse pela vida e pelas coisas que diziam respeito ao bem estar dos que lhe cercavam. Margarida era uma boa filha, boa mãe, boa esposa e companheira. Quem afirma é sua mãe de oitenta anos de idade. Nascida de uma família de onze irmãos entre os quais seis mulheres, Margarida apesar de ser a caçula das mulheres, sempre foi de tomar a iniciativa e assim é que, antes dos seus pais pedir sua participação no trabalho era ela que tomava a iniciativa e partir já aos oito anos, partir para pegar na enxada e cultivar a terra plantando feijão, milho e abacaxi, culturas tradicionais de sua região. Católica por tradição Margarida Maria Alves, desde os primeiros anos de sua vida começou a freqüentar a Igreja de Alagoa Grande onde recebia as bênçãos de Deus e orientação do Padre Geraldo pároco local, que foi também responsável pelo seu ingresso no sindicato aos dezoito anos de idade. No seu dia a dia Margarida era ativa e sobretudo participante. Afirma sua mãe que ela junto com seus irmãos e pais, depois de preparar e plantar a terra, também participava diretamente da colheita e do transporte para comercialização. Muitas vezes deixava seus pais preocupados com a sua disposição carregando grandes balaios carregados com abacaxi, milho, feijão, etc., e montada em um cavalo carregado, descia uma íngreme ladeira que a levava até a cidade para comercialização. Foi uma disposição de trabalho e essa constante solidariedade que levou Margarida a conquistar a amizade e o respeito dos trabalhadores rurais de Alagoa Grande, que fizeram dela tesoureira e Presidente do Sindicato Rural por algumas vezes.¹²¹

Bondade, iniciativa, disposição para o trabalho, ousadia e carisma...as marcas inscritas na pele de Margarida Alves também são muitas. A imagem que vai sendo elaborada insinua que estas são características natas, tanto que seu nascimento logo é ligado àquilo que a projetará como figura pública, como se a remetesse a um destino irrecusável: “nascia a líder sindical...”. Entretanto, a estes atributos próprios, soma-se um importante elemento à sua formação, que embora pareça privilegiar uma orientação religiosa: a política, já que na extensão dos seus contatos com a Igreja ela chega ao sindicato quando jovem.

¹²⁰ Severino Barbosa, autor do livro, é também sobrinho de Severino Cassimiro, marido de Margarida. Seu livro, além da parte inicial, em que produz uma narrativa sobre a vida e morte de Margarida Alves, traz uma coletânea de artigos, crônicas, depoimentos acerca da líder, publicados em sua maioria na imprensa da Paraíba, nos meses subsequentes ao assassinato dela, o que deu maior visibilidade às lutas que então eram travadas pelos trabalhadores rurais no interior do Estado. Servi-me aqui principalmente deste material catalogado por Barbosa que, entretanto, poucas vezes situa com precisão onde e quando foi originariamente publicado.

¹²¹ BARBOSA, Severino. **A Mão Armada do latifúndio**. J. Pessoa: A União, 1984. p. 17-19.

Os qualificativos atribuídos à menina Margarida cintilam reforçados pela idéia de sua juventude já prenunciando uma diferença, uma precocidade, pois “apesar de ser a caçula das mulheres”, ela já agia maduramente e trabalhava em atividades igual ou melhor que qualquer adulto, inclusive atividades regularmente feitas por homens. Não que neste território isto soasse estranho ou como agravamento, como quando analisamos os textos acerca da presença feminina executando tarefas consideradas masculinas nas áreas mais urbanizadas, na mesma época da infância e juventude de Margarida, pois se sabe que esta era uma situação cada vez mais comum nas áreas pobres e de lavoura. Mas, além de provocar admiração no olhar da alteridade, percebe-se que Margarida mesmo ao olhar dos seus, extrapola o habitual, pois participa de tudo — do preparo da terra à comercialização. Ela, sendo mulher e jovem, chega a preocupar os pais pela sua disposição de carregar balaios pesados e mesmo de, “montada em um cavalo carregado”, enfrentar os perigos para ir á cidade negociar o trabalho. Imune a qualquer repreensão, o comportamento ousado de Margarida, neste caso, produz signos de bravura, coragem, fortaleza — marcas de uma positividade que causa admiração, mas que não coloca em risco, como vimos acontecer antes, a sua feminilidade.

Depois, a imagem tecida aqui, em confluência com outras tantas que à época de seu assassinato deram volume e espessura a sua existência, consegue conciliar as marcas de ousadia com as da bondade, que sugerem a obediência, a docilidade de Margarida: “boa mãe, boa filha, boa esposa e companheira. Quem afirma ainda é a sua mãe de oitenta anos de idade”. Mas não apenas a sua idosa mãe, apresentada como uma testemunha incontestável recorda a bondade e retidão da filha, outros que conviveram com ela, inclusive nos espaços públicos, como na igreja e no sindicato, fazem desta marca uma recorrência:

Não consta que Margarida tivesse inimigos pessoais. A quem, então, poderia interessar sua morte? Pessoa simples e religiosa, trabalhadora e honesta, esposa fiel, mãe carinhosa e boa dona de casa, foi uma mulher comum, igual a milhares de outras paraibanas que enfrentam as lides de uma casa e as duras tarefas da agricultura, emparelhando-se com os homens no trabalho e superando-os na dedicação porque devem dar conta dos serviços domésticos (arrumar a casa, cozinhar, lavar e cuidar das crianças) e ajudar o marido no trabalho do campo.¹²²

Como poderia, alguém tão bondosa, uma mulher comum, o que aqui significa claramente a correspondência com o que se espera do modelo tradicional do feminino — mãe carinhosa, esposa fiel, boa dona de casa — motivar em outrem o interesse de matá-la? Que justificaria tão cruel ato? Decerto, o início do texto escrito por Dom José Maria Pires, então arce-

¹²² PIRES, José Maria. **A Quem Interessaria?** In: BARBOSA, op. cit. (orelha do livro).

bispo da Paraíba, não esconde sua estratégia de fazer parecer ainda mais hediondo o crime cometido contra Margarida Alves, assim como desautorizar as tentativas de fazer parecer que as causas teriam sido motivadas por questões pessoais, por querelas cotidianas da vida de pessoas comuns. E, ao fazê-lo, também como estratégia de fortalecer a imagem de Margarida, ao passo que lembra ser ela uma mulher igual a tantas outras paraibanas, constrói para estas uma imagem de superação — elas vão além dos seus deveres tradicionais e “emparelham-se com os homens”, ainda os superando porque se dedicam às labutas do lar e às em que “ajudam” seus maridos.

Mas se neste terreno, o do pessoal, do particular, ela era comum a tantas, no espaço público era diferente, e aí seria o território dos conflitos, onde a imagem da mulher comum se ofusca para dar lugar à da líder singular em sua consciência e destemor sem, entretanto, como já se pode ver, colocarem-se em contradição ou oposição:

Margarida não devia ter inimigos. Pelo menos até o momento em que sua consciência foi despertada para os problemas das injustiças sociais contra os camponeses. Pessoa consciente é ameaça constante para um sistema de exploração. Margarida cresceu na consciência crítica e se tornou “perigosa”. Agia com destemor em defesa da classe e levava à justiça quem quer que violasse direitos dos trabalhadores rurais em sua área de atuação. A partir daí, estava decretada sua morte. Era questão de se escolher a oportunidade. Outros tomaram antes dela; vários, depois. Muitos ainda tombarão. Não é de hoje esse conflito entre o forte e o fraco, entre o lobo e o cordeiro. **Pela lei da natureza**, é sempre o lobo que vence o cordeiro, é o forte que domina o fraco. **Pela lei de Deus**, ocorre o inverso porque Deus mesmo se coloca do lado do fraco e se torna seu defensor e vingador. Isso vem de longe.¹²³

Então, a estratégia discursiva aqui se completa. *A quem interessa a morte de Margarida se não àqueles que se opõe à justiça social e aos camponeses?* Sua vida pacata de mãe, esposa, dona de casa, justifica sua coragem e disposição para a luta, mas esta só se torna perigosa, a ponto de ameaçar-lhe a vida, quando a “consciência crítica” acontece, e Margarida, nas palavras de Dom José, cresceu nesta consciência. Há que lembrar que ao situar que houve “o momento em que sua consciência foi despertada”, o arcebispo, sublunamente, lembra do desempenho da formação religiosa também como formação política para a líder. A Igreja ou, mais propriamente alguns de seus representantes, também engajados e/ou favoráveis às causas dos trabalhadores, são indicados como responsáveis por este despertar. E acaba também por sugerir que aquela seria, portanto, uma luta que também se processava no plano etéreo, místico. Pois se diante da morte, a forte Margarida torna-se frágil e tomba, como tantos outros “cordeiros”, bons e mansos, diante dos lobos traiçoeiros e vilões, fazendo valer as regras da

¹²³ Ibidem. (grifos meus).

“lei da natureza”, uma outra lei, mais soberana, vem ao socorro dos cordeiros, para defendê-los e, mesmo, para vingá-los, numa trama maniqueísta que no plano terreno não parece tão evidente, posto que os lobos escondem-se em peles de cordeiro e, sorrateiros, vão escapando... Todavia, no plano terreno, a luta será continuada por outros que defenderão a mesma consciência e farão valer o “sangue derramado” da líder, como faz questão de lembrar o arcebispo:

Não foi em vão o sacrifício de Margarida. Não foi perdido o sangue derramado. Outros estão aí para empunhar a **bandeira da liberdade**, para lutar em defesa dos oprimidos, para prosseguir a caminhada até que todos possam ter casa para trabalhar, pão para comer e casa decente para morar. [...] “Virá o dia em que todos/ao levantar a vista/Veremos nesta terra/**Reinar a liberdade**”.¹²⁴

A inscrição da liberdade salva Margarida da morte. Num certo sentido, recupera seu corpo, enquanto signo de fertilidade para uma luta que se pretendia contínua e fortalecida na dor. Isto se pode ver amplificado também numa das frases mais emblemáticas, escrita em faixas empunhadas durante as manifestações que se seguiram ao assassinato, inclusive durante a missa de sétimo dia: “Do sangue derramado de Margarida, outras margaridas nascerão”. Uma releitura sugestiva de uma frase de um outro ícone da vida campesina no Nordeste, com práticas diversas das de Margarida, mas que também, como ela, ganhou o epíteto de justiceiro, o cangaceiro Corisco: “Se eu morrer, nasce outro”.

Margarida era uma justiceira com outras armas: a do argumento e da iniciativa de apelar para as estratégias legais, denunciando e encaminhando processos na Justiça contra aqueles que nomeava “potentados”, os usineiros e latifundiários que concentravam terra e poderio econômico na sua região, já conhecida pelos conflitos agrários que há tempos fazia mortos e muitas vítimas da luta pela terra no Brasil. A agilidade e eficiência, o “traquejo” com que Margarida encaminhava e muitas vezes, ganhava esses processos, representando sua categoria junto aos órgãos públicos responsáveis, sendo uma mulher, e ainda de origem humilde e pouca escolaridade, é muitas vezes assinalado e enfatizado nas crônicas e artigos sobre ela, que se avolumam pela imprensa, inclusive nacionalmente, principalmente após a sua morte.

Margarida era uma mulher que lutava pela sua classe, pelo trabalhador rural, e com armas dignas, com a palavra, apelando para a justiça, levando casos à Justiça. E qual foi a resposta? A resposta dos grandes senhores foi eliminá-la sumariamente. Por que então não lutaram com ela com armas idênticas: palavras com palavras, argumentos com argumentos, mas não: sumariamente eliminaram-na.¹²⁵

¹²⁴ PIRES, José Maria. **A Quem Interessaria?** In: BARBOSA, op. cit. (orelha do livro).

¹²⁵ Depoimento do bispo Dom Marcelo Cavalheira, da Diocese de Guarabira-PB, em 11 de dezembro de 1983. In BARBOSA, op. cit., p. 126-127.

Na sua imagem libertária “veste-se” o arquétipo da guerreira.¹²⁶ A heroína justiceira, vitimada pela pobreza, pela injustiça social, mas que “falava”, bradava, denunciava e assim “encarcerava” seus algozes numa malha de desconforto e muitas vezes de prejuízo, fosse de imagem e/ou financeiro, que evidentemente eles tentavam a todo custo calar. Uma guerreira armada de palavras, que em palanques, praças, rádios ou nas reuniões sindicais habilmente arregimentava aliados com discursos que apresentavam táticas, que conclamava para a luta ao passo que a justificava. E é aí, ao escutá-la, que sentimos dificuldade em imaginá-la como um corpo dócil:

No campo e na cidade, queremos liberdade.[...] Companheiros, a prepotência dos proprietários rurais de Alagoa Grande estão oprimindo a diretoria do Sindicato dos Trabalhadores Rurais e ainda na última sexta-feira recebemos uma agressão, mais quero dizer a vocês que não tememos qualquer ameaça e vamos a luta até o fim por melhores condições de vida dos trabalhadores rurais da Paraíba dêa isso em quem doer, goste quem gostar, **porque entendo que é melhor morrer na luta do que morrer de fome.** (sic)¹²⁷

Sem dúvidas, as inscrições de ousadia na construção da imagem de Margarida são reforçadas por ela ser uma mulher, ocupando um cargo onde costumeiramente se encontravam homens e falando em nome deles. Não demora, pois, para que ela seja associada a outros ícones historicamente constituídos como exceções entre as mulheres, em diferentes contextos, por sua vez também relacionados ao arquétipo das guerreiras e heroínas. Muitas são as comparações entre ela e algumas destas figuras, que no jogo das operações escriturísticas também se tornaram referências de “mulher-macho”:

Este dom que te deu a natureza/ de coragem, de amor e heroísmo/ dão a forma de seu grande idealismo/guardaremos para sempre na memória. Ficarás registrada na história/das mulheres heroínas brasileiras/ És uma grande líder que [...] És igual a Joana D’Arc combatente/ Maria Quitéria, jovem valente[...]/ Joana Angélica que enfrentou a própria morte./A princesa Isabel tão decidida[...]/ ó Margarida/ Heroína, lutadora[...]¹²⁸

¹²⁶ Joseph Campbell, em seu famoso livro “O Poder do Mito” fala sobre “a saga do herói” recorrente na mitologia de diversas culturas e lembra que “o herói é alguém que deu a própria vida por algo maior que ele mesmo. (...) A façanha convencional do herói começa com alguém a quem foi usurpada alguma coisa (...)Essa pessoa então parte numa série de aventuras que ultrapassam o usual, quer para recuperar o que tinha perdido, quer para descobrir algum elixir doador de vida.” Campbell ainda coloca que os heróis não são todos homens, sobretudo a maternidade possibilita pensar a mãe como herói. Também, passando por provações ou através de revelações iluminadas, é que o herói se dar conta do verdadeiro problema e aí vem a “consciência heróica”. Para completar, muitos “doam sua vida. Mas então o mito afirma que da vida sacrificada nasce uma nova vida”. CAMPBELL, Joseph. **O Poder do Mito**. Joseph Campbell, com Bill Moyers. Betty Sue Flowers (Org.). Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990. p.131-173.

¹²⁷ Fala de Margarida Alves no dia 1º de Maio de 1983, em Sapé-PB. In: BARBOSA, op. cit., p. 43.

¹²⁸ Poesia de Eugênio Ari de Luna, recitada durante abertura de evento no Sindicato Rural de Alagoa Grande (PB). BARBOSA, Severino. **A Mão Armada do latifúndio**. J. Pessoa: A União, 1984. p. 61.

Assim, capturada pelos discursos heroicizantes, ainda como vítima sacrificada, a imagem de Margarida Maria Alves também dialogará com as referências do movimento feminista, semelhante ao que acontecia à mesma época com a de Anayde Beiriz, embora certamente com maior intensidade, haja visto a contemporaneidade do caso Margarida e da luta que ela representava, além do que, diferente de Beiriz, ela estava claramente ligada a um movimento social e, embora fosse escorregadia sempre que tentavam esclarecer sobre sua filiação partidária, tinha uma postura política bem demarcada pela sua condição de líder sindical.

Se suas práticas discursivas e não-discursivas não evidenciavam questões relativas aos direitos da mulher, em particular, a bandeira pela liberdade no campo, acenando para aspectos relativos aos direitos humanos, já se tornavam suficientes para aproximá-la dos ideais do movimento feminista que, estrategicamente se aliando e apoiando os demais movimentos das chamadas minorias, ganhava visibilidade com a construção e projeção de ícones como Margarida:

Falar sobre Margarida é falar de feminismo na melhor acepção da palavra, onde as especificidades da condição feminina são questionadas no bojo das generalidades das situações sociais. [...] Margarida foi feminista, feminista sim. Pois, o feminismo é o movimento que surgiu num momento histórico como um movimento de libertação, denunciando a existência de formas de opressão e discriminação. Esta denúncia, Margarida fez. O feminismo surgiu do mal estar percebido pelas mulheres por terem passado por um processo de socialização determinante de esquemas rígidos de comportamento masculino X feminino, onde o modelo feminino tem limites referenciais ao cumprimento do destino biológico: mulher = ser destinado à criação. **Margarida percebeu no seu cotidiano esse mal estar e transpôs as duras barreiras da pura atividade doméstica, sem desprezar suas funções de dona-de-casa, esposa e mãe. Rompeu o silêncio, organizou-se em torno da sua especificidade e saiu à busca da superação das desigualdades sociais e sexuais.**¹²⁹

O texto da educadora Joselita Vieira é aqui um exemplo desta captura da imagem de Margarida. Falando das qualidades da líder por um lado, e das características do feminismo por outro, o discurso vai fazendo as dobras, as articulações que fazem a engenharia da imagem funcionar. Na parte destacada, em especial algo me chama a atenção, por ser também recorrente, como já assinali, noutros textos: Margarida sai do anonimato do cotidiano ao atravessar as fronteiras entre o privado e o público, mas sem “olvidar dos deveres inerentes ao seu sexo” — posso ainda ouvir os ecos do texto de Eudésia Vieira nos anos 1920 — ou seja “sem desprezar suas funções de dona-de-casa, esposa e mãe”. O desafio e os louros da concii-

¹²⁹ VIEIRA, Joselita Rodrigues. **Falar de Margarida Maria Alves** (Pra não dizer que não falei de flores). In: BARBOSA, op.cit. p.148-9. (grifo meu).

liação que vimos ser cobrados de outras referências femininas que ganharam visibilidade na época.

As marcas da sexualidade não são evidenciadas nem mesmo pelo discurso que a recorta como feminista. Vê-se pouco Margarida enquanto corpo. Sua corporeidade é de paisagem, olha-se em ângulos abertos — grande angular — e em associação na maioria das vezes com a espacialidade política que ela representava. Diz-se rapidamente ser ela destituída da vaidade típica do feminino, noutra fala, menciona-se “seus bons quilos de gordura e esperança” e comumente, confundindo-a com a paisagem natural que se associava ao objeto de sua luta e ao signo de seu próprio nome, ela torna-se flor. Entretanto, Margarida é tornada rosto, capturada pela sua própria fala, inscrição de si, e sobretudo pelos que darão continuidade a sua vida nas maquinarias de “encarnação”. É seu rosto, principalmente, numa ampliação de foto 3X4, que será exibido nos jornais que noticiam sua morte (ver anexo D). E foi seu rosto o atingido pela bala certa de calibre 12, numa violência desfigurante, que também liberava aí suas significações:

O objetivo dos patrões, ao mandarem matar Margarida, não era apenas o de calar sua voz. O requinte de violência com que esse assassinato foi executado, o uso de uma espingarda de grosso calibre e cheia de pregos enferrujados que, acionada à queima-roupa, lhe desfigurou o rosto, deixa evidente que, além de matar Margarida, eles queriam espalhar o terror e o medo no meio dos trabalhadores.¹³⁰

Assim, na operação da violência que tira a líder da vida e na operação discursiva que reinscreve sua existência, ela ganha uma rostificação, e não é a sua individualidade que aparece em primeiro plano, o seu rosto torna-se o rosto do outro, o outro que sua luta representava. Desfigura-se seu rosto como tentativa simbólica de descompor o movimento, os trabalhadores que a ela se ligavam, o que incluía o seu mundo particular, a sua família. Sem vida, desfigurado, é o rosto dela que se torna um manifesto.

A corporeidade de Margarida é, como vejo, assumida, capturada pelo rosto.¹³¹ E então me parece mesmo que a intensidade que a inscreve é dupla, ela é feita referência da liberdade no campo sim, mas sua marca enquanto feminino é a da maternidade, sendo esta apresentada como força de sustentação e equilíbrio do projeto familiar, ao que se anexa o casamento e a organização doméstica. Aí sua imagem se torna mansa, dócil... um “cordeiro”. Mui-

¹³⁰ FERNANDES, Luís (Dom). **Outras Margaridas Nascerão**. In: BARBOSA, op. cit., p.150.

¹³¹ Deleuze nos fala de Corpos sem Órgãos, como conexões de desejos, intensidades que, entretanto, passam por uma rostificação, à medida em que o Rosto, como uma superfície nomeada, paisagificada, captura o corpo e o assume. DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução Peter Pál Pelbart. 2ª reimp. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

tas vezes ela fala de seu lugar de “companheira do homem que trabalha no campo”, outras tantas, lembra os filhos dos trabalhadores, sem condições de estudar ou sem alimentos. Mas sua recorrente ligação com a maternidade aparece, sobretudo, nas falas que a inscrevem neste território, inclusive porque esta marca afeta, comove, mesmo aqueles que não se identificam com sua luta política, mas que mais provavelmente se solidarizaram com a dor da família que sofre, da mãe que luta pela melhoria da vida do filho, e que injustiçada, é separada brutalmente do seu fruto pela morte encomendada.

Margarida teve um único filho, José de Arimatéa. Menino magro, de olhos tristes, sua foto estampa páginas de jornal, muitas vezes ao lado do pai, Severino Cassimiro. No livro de Barbosa, o texto sobre ele vem anunciado na parte “a principal vítima” com o título “Arimatéa: o filho do infortúnio”, onde o autor constrói a cena do encontro da criança com o corpo já sem vida de sua mãe:

[...] Quedou-se ao lado do corpo e chorou copiosamente, enquanto inocentemente perguntava: — Por que mataram a minha mãe? Nos seus apenas oito anos de idade, Arimatéa não conseguia perceber a maldade do mundo. Não poderia imaginar — nem pensar! — que sua querida mãe, tão extremada, tão afetiva, tão dada a ele, pudesse ser vítima da sanha assassina de pessoas com interesses contrariados.¹³²

Sabe-se que o arquétipo da mãe, presente em tantas tradições e nas mais diversas expressões culturais, não deixou de funcionar também na literatura considerada socialista, de esquerda, na formação ideológica de muitos grupos que, direta ou indiretamente ligados a partidos políticos, representavam interesses de oposição às ordens e sistemas vigentes. É o caso exemplar do romance russo *A Mãe*, do socialista Máximo Gorki, publicado pela primeira vez em 1907, lido e citado com entusiasmo pelas lideranças esquerdistas no Brasil ao longo do século XX e ainda editado a baixo custo por editoras com propostas políticas e pedagógicas bem definidas junto aos movimentos sociais.

Não se pode deixar de perceber que os traços conferidos a Margarida aproxima-se da Mãe do romance de Gorki enquanto uma pessoa que vai, nas suas lides cotidianas, travando contato com as idéias revolucionárias, com o que lhe permite ler o mundo sob a ótica do conflito entre patrões e trabalhadores, dominantes e dominados, opressores e oprimidos. E ganhar a consciência de que lado está e de que aquela situação é uma invenção humana, não um desígnio divino, uma força atávica. O filho e sua inserção no mundo da luta política é a inspiração que move a Mãe para, nos bastidores, na surdina dos seus movimentos domésticos, cola-

¹³²BARBOSA, Severino. *A Mão Armada do latifúndio*. J. Pessoa: A União, 1984. P. 87.

borar com a luta, mover-se em defesa daquilo que se tornara a razão da vida do filho, Pavel Vlassov.¹³³ E aí há o corte mais claro entre as duas imagens maternas, já que Margarida ocupa lugar de visibilidade, cruza as fronteiras entre a casa e o público. É ela, a própria mãe, a denunciadora das injustiças que pesam sobre sua família, fosse na sua juventude, no início da sua carreira sindical, quando como filha devotada recorre à Justiça contra os patrões de seus pais, seja adiante na defesa de uma condição de vida melhor para seu filho.

De qualquer modo, ressignificada, atualizada, essa imagem da maternidade, atuante, sempre emblemática, vê-se mais uma vez em pleno funcionamento como lugar privilegiado do feminino, ainda como marca que garante-lhe uma visibilidade e uma marca positiva quando se trata dos signos que lapidam a imagem de força e bravura para a mulher, tão recorrentes nas imagens das que personificam a “mulher-macho”, conforme tenho tentado demonstrar.

2.3 “Marcada para sofrer”: a guerreira e sua incompletude

A marca da maternidade também vejo ser ressaltada na pele de outra mulher relacionada à luta agrária, aos movimentos sociais no campo. Trata-se de Elisabeth Teixeira, esposa de João Pedro Teixeira, referência das ligas camponesas na Paraíba e no Brasil, também assassinado por mandantes ligados ao latifúndio, incomodados com sua liderança e persistência em defender os trabalhadores rurais no agreste paraibano, numa outra zona conhecida de conflito, Sapé e suas áreas circunvizinhas.

Elisabeth Altino Teixeira, embora projetada como liderança após ficar viúva, com 11 filhos, já estava há muito envolvida na luta e tem sua vida marcada por conflitos; primeiro, com sua família, que não aprovava seu casamento com João Pedro, por este ser negro e sem recursos, e que se recusou a apoiá-la depois da morte dele, quando ela se viu desterrada pelas ameaças sofridas e pelas dificuldades de sobrevivência. Com a família destroçada pela morte violenta do marido, seguindo-se uma tentativa de assassinato de um dos filhos e o suicídio de outra, Elisabeth teve ainda que enfrentar as perseguições da Ditadura Militar, tendo sido presa por cerca de seis meses. Depois de liberada, refugiou-se com outra identidade no Rio Grande do Norte.

Sua trajetória ficou conhecida nacionalmente com o filme *Cabra Marcado para Morrer*, de Eduardo Coutinho, inicialmente produzido pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), depois pela Mapa Filmes e pelo próprio Coutinho,

¹³³ GORKY, Máximo. *A Mãe*. 3ª ed. São Paulo: Ed. Expressão Popular, 2005.

lançado em 1984, no mesmo contexto da repercussão da morte de Margarida Alves e do filme *Parahyba Mulher Macho*. Assim, além da sua história de vida está atravessada por signos que a inscrevem também no território de mulher bravia, corajosa, líder, sua imagem é projetada num contexto fértil aos traços de heroicização de mulheres marcadas por histórias de violência e opressão, como nos casos de Anayde Beiriz e Margarida Alves.

História repleta de elementos trágicos, é a própria memória de Elizabeth que demarca o momento em que ela assume a liderança que o assassinato do seu marido tentara esvaziar. Recordando-se do momento em que o encontra desfalecido, ela elabora uma impressão forte e comovente da sua motivação para seguir adiante na luta que ele encabeçava:

O dia 2 de abril, porque como mulher, quando tomei conhecimento do assassinato do meu esposo João Pedro Teixeira, com 11 filhos, não foi fácil...No momento que tomei conhecimento de que ele estava morto, em Sapé,...cheguei lá, ele estava na pedra, [...] aquele poço de sangue...Foi quando eu peguei na mão de João Pedro, olhei os olhos dele cheios de terra, da terra que quando ele recebeu os tiros caiu e recebeu a terra nos olhos. Comecei a tirar aquela terra dos olhos dele e disse: 'João Pedro, a partir de hoje, eu dou continuidade à sua luta, para o que der e vier! Não tenho medo também de que eu seja assassinada'. E aí eu continuei a luta de João Pedro para o que desse e viesse'. (sic) ¹³⁴

Elizabeth narra a partir do seu lugar de “mulher”, de esposa de um líder, que ela, a partir de então, pretende assumir o lugar na luta, embora não fosse aquele para ela o início de sua atuação. A tocante imagem da terra, pela qual ele lutara e que fica nos olhos do seu companheiro morto, sua conversa póstuma com a lembrança dele, garantindo-lhe seguir adiante na sua luta, funciona como uma espécie de “ritual de passagem”, a partir do qual ela deixa de ser apenas a esposa para, tornando-se viúva, herdeira de uma responsabilidade frente às ligas, tornar-se uma líder.

Entretanto, também como mulher, sendo mãe de uma extensa família, os conflitos em conciliar estas funções aumentam, se intensificam rapidamente. Ao narrar sobre os momentos que se seguem à morte de João Pedro, ela demarca as dificuldades entre coordenar a luta e cuidar da família, e neste enfrentamento cotidiano, a gravidade dos problemas familiares que precisa enfrentar:

Depois do assassinato do João Pedro, a menina mais velha tomou conta da que ficou novinha, com três meses; ela tomou conta e eu enfrentei a luta. [...] 'Mamãe, a senhora não vai vencer, vai ser assassinada também. Assassinarão painho e vão assassinar a senhora também, e eu não quero ver a se-

¹³⁴ Depoimento de Elisabeth Teixeira. In: VAN HAM, Antônia M. et alli. **Memórias do Povo: João Pedro Teixeira e as Ligas Camponesas na Paraíba – deixemos o povo falar...** João Pessoa: Idéia, 2006. p. 31-2.

nhora dentro do caixão, eu não vou ver!’ [...] Aí ela suicidou-se [...] no dia 30 de novembro, essa menina morreu, morreu aqui. [...] A minha vida foi muito difícil, ver meu marido assassinado, a minha filha suicidou-se. Antes dela, o tiro no menino...o Paulo, ele era um menino muito impossível, muito inteligente...Aí, com a morte do pai, ele disse –ele não dizia na minha frente, mas, quando eu saía pra Liga Camponesa — [...] ele dizia bem alto e os carros passando [...] na estrada de barro [...]: ‘—Mataram painho, mataram painho! Mato quem matou painho!’...Era criança, com 10 anos. Acontece que, quando era no dia 16 de junho – o João Pedro foi assassinado no dia 2 de abril — no dia 16 de junho, aí eu tava com os camponeses, reunida na mesa, aí a gente ouviu os disparos. Ouvi um disparo de tiro, que a gente foi chegar lá, o cara ia correndo com a espingarda danada, e ele morto, caído como se tivesse morto, mas aconteceu que eu tirei ele pra Sapé...Aí o médico disse que ele não poderia mais estudar, ficou o menino...¹³⁵

Em vários momentos de sua narrativa, que se constituem também como uma escrita de si, Elisabeth Teixeira pontua o conflito entre a maternidade, os cuidados com os filhos, e as tarefas de sua luta junto aos trabalhadores do campo. Muitos relatos a seu respeito lembram de que costumeiramente ela levava consigo os filhos para as jornadas de militante, onde alguns, sobretudo o mais velho, Abraão, também discursava e clamava por justiça. Até que com sua prisão em 1964 e seu subsequente refúgio no Rio Grande do Norte, com o codinome “Marta”, sua família foi dispersa, com os filhos distribuídos entre padrinhos e parentes, levando com ela apenas um deles, o filho Carlos.

Quando em 1982, Eduardo Coutinho retoma seu projeto de continuar as filmagens de *Cabra Marcado para Morrer*, revisitando os espaços e os personagens da primeira parte de sua gravação, interrompida em 1964 pelas forças repressoras do golpe militar, o seu reencontro com Elisabeth, ainda clandestina em São Rafael (RN), possibilita a ela um reencontro com suas memórias e com sua própria identidade, que passara todos aqueles anos ocultada. Mas possibilita também uma (re)criação e projeção de sua imagem com uma intensidade singular, uma vez que sua história, na narração cinematográfica, com ela interpretando seu próprio papel, na primeira parte, e na segunda, revisitando sua memória, reelaborando-a, constrói um lugar de visibilidade que os anos de silêncio ameaçara com o esquecimento.¹³⁶

Também impactante, ganhador de vários prêmios em âmbito nacional e internacional, pode-se dizer que *Cabra Marcado para Morrer*, diferente do que ocorrera com *Parahyba Mulher Macho*, lançado um ano antes, não gera o mesmo tipo de polêmica com relação a sua historicidade. Apresentado como documentário, embora a princípio o projeto fosse de uma

¹³⁵ Ibidem. p. 34-5.

¹³⁶ Sobre a discussão de memória e história suscitada pelo filme, ver MONTENEGRO, Antonio. *Cabra Marcado para Morrer: entre a memória e a história*. In SOARES, Mariza Carvalho; FERREIRA, Jorge (Orgs.) **A História vai ao cinema**. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 179-192.

ficção, toma para si o compromisso com uma (re)apresentação do real, de uma história e memória que se pretendem “naturais”. Ao mesmo tempo, com o uso constante da metalinguagem, lembrando com artifícios de cena, como a voz *in-off* do entrevistador, o microfone, etc, ou mesmo sua presença enquanto diretor — marcas de seu trabalho estético bastante reconhecido no cinema brasileiro — Coutinho está sempre, entretanto, a nos lembrar que ali há uma intervenção, uma seletividade, uma maquinaria, que não é do “dado”, do pretense real/natural, mas que é também, neste sentido, uma invenção, uma fabulação do outro.

Longe de estabelecer comparações entre as obras cinematográficas, o que de modo algum vem ao caso, o que me move é a curiosidade sobre os elementos que inscrevem de modo tão diferenciado estes ícones femininos que, todavia, se tocam, se cruzam, na discursividade que alimenta um imaginário sobre a bravura da mulher paraibana, assim como do próprio Estado, projetado como cenário de tantas lutas e conflitos, produzindo inclusive os signos ambíguos da identidade da “mulher-macho”.

Ora, pode-se inclusive lembrar que, embora influenciado por outra perspectiva de história que critica e mesmo abala os “fundamentos” de uma historiografia oficial, o filme de Coutinho não toca as questões referentes aos mitos de 1930, tão caros a uma tradição de historiadores, intelectuais e políticos na Paraíba. Mas, o que para mim salta aos olhos à luz da discussão aqui colocada, é a tessitura de um outro ícone feminino, que também afetado pela transgressão, projetado pelas práticas de ousadia e pelos traços revolucionários, produz efeitos diferenciados daqueles que se ligam a Anayde Beiriz, tendo sua corporeidade marcada por uma “falta”, uma “ausência”, que aparece determinada pela sua viuvez.

Mais aproximada da projeção feita de Margarida Alves, pelos elementos comuns à sua luta e a uma identidade que se associa à sua condição de esposa e de mãe, Elisabeth Teixeira, entretanto, não é configurada nos jogos de relatos como a líder nata, por excelência. Comumente, sua liderança é demarcada, até pela sua própria fala, como vimos, pela sua viuvez. E esta se faz a marca forte em sua identidade e na sua corporeidade: a da ausência, da perda, da solidão. A sua história, sua individualidade é, de certo modo, tragada pela referência forte do seu marido, João Pedro Teixeira, que seus próprios relatos reforçam, na tentativa de rememorando, lutar contra a morte. Não só a de João Pedro, mas a sua própria. Afinal, o rememorar a inscreve, confere-lhe uma visibilidade e singularidade. Daí, sua imagem tornar-se a de uma incompletude, uma falta a que ela é remetida frequentemente, mas que ao mesmo tempo viabiliza sua existência.

Na sua primeira imagem no filme de Coutinho, Elisabeth Teixeira aparece ao longe, vestida de negro, cercada pelos filhos pequenos, também enlutados. Depois, a câmera a recor-

ta e se pode contemplar melhor seu rosto ainda jovem, que olha hesitante para a frente e para os lados, parecendo confusa e/ou insegura diante daquela abordagem da câmera. Há que observar que a marca da maternidade, envolta pelos filhos, não a “salva” desta falta que se tomará a partir de então como sua referência. Até porque a imagem de “mãe” sofre fissuras naquilo que se relaciona aos modelos normativos vigentes, uma vez que sua projeção pública ameaça a (re)união familiar, sempre demarcada pela dispersão dos filhos. Nos depoimentos de alguns destes para o filme, percebe-se a demarcação do lugar da falta, uma justificativa de afeto calcada numa lembrança distante ou no referencial “natural” do que se deve sentir pela mãe, ou ainda uma cobrança velada pela dor da perda e/ou do abandono. Também não se pode deixar de referenciar que Elizabeth permaneceu viva, escapando à morte — elemento importante na reificação dos mitos — que se soma aos relatos que buscam monumentalizar a memória de ícones como Margarida Alves e Anayde Beiriz.

No reencontro com o diretor de *Cabra Marcado para Morrer*, Elizabeth, vivendo como Marta, recebe o passaporte para voltar ao seu passado, pode ser (re)conhecida e, ainda, através das fotos e cenas gravadas, rever a si, em outro tempo, em outro corpo, em outra vida. Todo o tempo é possível observar o que mais a emociona: o reconhecimento. Na cena em que as mulheres da sua vizinhança em São Rafael se reúnem com ela numa sala para falar da “surpresa” envolvendo a outra identidade de Marta — que ali chegara contando um pouco do passado, falando vagamente da morte do marido e de onde provinha — as lágrimas nos olhos de Elizabeth surgem ao ouvir sua história ser ressignificada na fala da suas amigas. Aquilo que aparece demarcado como seu diferencial, sua marca de mulher-coragem, mulher-resistência, pode ser, enfim, revelado, como uma luz que se projeta de uma câmara escura e ilumina todo um ambiente.

Assim, o cinema (re)nomeia Elizabeth Teixeira. De certo modo, pode-se considerar que não foi a anistia concedida pelo então presidente João Figueiredo aos presos e perseguidos políticos, que decerto estrategicamente ela tanto agradece em algumas passagens, que possibilitou a recuperação do seu nome e, mesmo, do sentido da sua luta, mas principalmente a narrativa cinematográfica com seu apelo e efeito realístico, com sua versatilidade capaz de cruzar tempos, espaços e sensibilidades. Não à toa, numa passagem, o diretor pergunta a ela, num tom também afirmativo, se depois do filme ela voltaria para o mundo, no que ela sorrindo diz: “vou voltar”.

O próprio cartaz do filme insinua essa (re)construção da imagem de líder, como extensão da imagem revolucionária e martirizada do marido. A imagem do rosto de Elizabeth, marcado pelo tempo, pelo desgaste das condições difíceis de vida, é um detalhe abaixo, bem me-

nor que a sombra enorme, fantasmagórica e terrificante que aparece ao fundo, atrás dela. Imagem de violência, uma sombra de morte, escura, enlutada, sobre um fundo vermelho, sanguíneo — alusões às cores da bandeira da Paraíba, também forjada num calor de ideais revoltosos, em referência a outro mártir, cuja imagem certamente se distancia destes ícones agora representados (ver anexo E). Identidade de dor e sofrimento que Elizabeth não tem como, nem parece pretender recusar. Tanto, que ao ser questionada por Eduardo Coutinho sobre a escolha do codinome “Marta”, ela responde que era por achar um nome de pessoa “mais mártir, sofredor, que ia igualhar com a minha pessoa” (sic).

Reatualiza-se o discurso da Paraíba guerreira, da luta, do luto, da resistência — mas também da violência, das marcas de impunidade e injustiça social. Depois ou a partir do filme, uma vida de reconhecimento espera Elizabeth, para ouvi-la contar, como Penélope a fiar o tecido que nunca acaba à espera do retorno do seu marido-herói, inúmeras vezes, para tantos pretendentes de ideais e causas políticas, a sua cantiga de lamento. Um fiar para desfiar a cada dia. Um (desa)fiar de esperança que se mantém na possibilidade do reencontro contínuo com as lembranças. Também uma “espera de João”, que outros aguardam junto e/ou através dela.

Sob o signo da terra, da paisagem do interior nordestino, estas mulheres a quem inscrevemos num território de corpo-paisagem, como construtos da espacialidade que representam, são marcadas por uma positividade diversa daquelas que se associam mais diretamente ao espaço urbano, que analisei na primeira parte deste capítulo. Ao me deter nas imagens singulares destas duas referências, Margarida Alves e Elisabeth Teixeira, compreendo que suas intensidades fazem parte do fluxo que mobiliza, que faz circular em espirais, os significados que tornam possível a ambigüidade da “mulher-macho” em outros ângulos, sob outras luzes, compartilhando signos, mas também distanciando-se daqueles que a esquadriham nos espaços mais urbanizados.

Estas singularidades, acredito, devem-se, em boa parte, às matrizes literárias regionalistas, que geram e alimentam as imagens arquetípicas das “guerreiras sertanejas” — mulheres-fruto de uma terra “naturalmente” marcada pelas dificuldades, cujos corpos, como extensões das imagens de virilidade e resistência inscritas no masculino, no “macho”, são capturados e inscritos numa área fronteira, num hiato, num aprendizado de tornar-se um duplo: feminino e masculino.

2.4 O corpo duplo: a literatura e a afirmação da ambigüidade

Além da imprensa e do cinema, a literatura apresenta-se como uma série rica na produção de elementos, que permitem uma incursão pelos estratos que evidenciam a construção identitária da “mulher-macho”, associada à identidade do sertanejo e do nordestino. E aqui, brevemente, dedicar-me-ei a explorar um pouco destas possibilidades, visando entrecortar aspectos, cores, nuances, do que veio a engendrar a imagem ambígua da “mulher-macho”, em meio a referenciais de gênero e, por conseguinte, de poder.

Nesta exploração dos arquivos, antes da associação mais direta com a Paraíba e, em grande medida, mesmo independente dela, percebo que a imagem da “mulher-macho” tem uma recorrência marcante na literatura brasileira desde pelo menos o final do século XIX e início do XX. Em especial, destaca-se nesta série o romance *Luzia-Homem*, de Domingos Olympio, publicado em 1903, cuja protagonista é descrita com os traços da ambigüidade, reunindo singularmente atributos então considerados típicos do feminino e do masculino, resultando numa figura "extraordinária".

Não por acaso, Luzia é apresentada aos leitores pelo olhar da alteridade, ou seja, a primeira descrição dela é feita através das impressões do francês Paul, personagem masculina, vindo de uma terra distante. Visitando as obras da cadeia em que Luzia trabalhava no sertão cearense, ele teria anotado em sua caderneta: “Passou por mim uma mulher extraordinária, carregando uma parede na cabeça”. E acrescenta a narrativa de Olympio:

Era Luzia, conduzindo para a obra, arrumados sobre uma tábua, cinquenta tijolos. Viram-na outros levar, firme, sobre a cabeça, uma enorme jarra d’água, que valia três potes, de peso calculado para a força normal de um homem robusto.[...] Em plena florescência de mocidade e saúde, a extraordinária mulher, que tanto impressionara o francês Paul, encobria os músculos de aço sob as formas esbeltas e graciosas das morenas moças do sertão. [...] Pouco expansiva, sempre em tímido recato, vivia só, afastada dos grupos de consortes de infortúnio, e quase não conversava com as companheiras de trabalho, cumprindo, com inalterável calma, a sua tarefa diária, que excedia à vulgar, para fazer jus à dobrada razão.¹³⁷

É preciso então lembrar que a obra *Luzia-Homem* surge num contexto em que outras obras abordavam os sertões do norte do país como cenário, aproximando as características do solo e do clima às dos corpos e temperamentos das pessoas que o habitavam — movimento que não cessará de ganhar adeptos, contribuindo para o que então se constituía como uma

¹³⁷ OLYMPIO, Domingos. **Luzia-Homem**. São Paulo: Martin Claret, 2003. p. 20-21.

literatura regionalista e que, significativamente, produziu e alimentou imagens do Nordeste, dos nordestinos e nordestinas, alicerçadas em qualidades semelhantes a estas com que Luzia foi descrita.

Tal descrição possibilita também pensar Luzia enquanto corpo, num exercício imaginativo de configurar sua presença. O corpo dela aparece configurado como o extraordinário, uma vez que reúne simultaneamente a força e a delicadeza. É também, em grande medida, o ‘segredo’ da personagem. Por essa brecha que é o seu ‘mistério’, Luzia escapa, desliza em meio às tentativas de rotulá-la, e mesmo das investidas sexuais daqueles atraídos por este segredo, como o soldado Capriúna que, por sua vez, encarna atributos do rústico, agressivo, persistente, como muitas vezes se define o homem sertanejo.

Assim, como coloca Judith Butler, ao se considerar o “sexo” não apenas como o que alguém tem ou como descrição do que alguém “é”, mas sim como uma das normas regulatórias pelas quais o “alguém” torna-se viável, como “aquilo que qualifica um corpo para a vida no interior do domínio da inteligibilidade cultural”¹³⁸, compreende-se o que faz de Luzia um ser conflitante, que vive à margem, escapando às sociabilidades correntes, tanto porque não se reconhece como igual, quanto porque, sendo uma incógnita, inspira cuidado e temor, sofrendo rejeições:

Muitas se afastavam dela, da orgulhosa e seca Luzia-Homem, com secreto terror, e lhe faziam a furto figas e cruces. Mulher que tinha buço de rapaz, pernas e braços forrados de pelúcia crespa e entonos de força, com ares varonis, uma virago, avessa a homens, devera ser um desses erros da natureza, marcados com o estigma dos desvios monstruosos do ventre maldito que os concebera.¹³⁹

Como se pode ver, este outro olhar, agora do feminino, qualifica o extraordinário como “monstruoso”. Os homens se encantam com a dubiedade de Luzia, enquanto as mulheres repelem, recriminam, em um misto de medo e despeito — o que também aparece em algumas passagens, como se outras mulheres lhe invejassem, muito secretamente, aquele corpo singular que, sem explicações cabíveis, fazia de Luzia “a diferente” e, portanto, dava a ela uma marca especial no meio daquela vida monótona de trabalho árduo e pobreza.

Na passagem acima citada flagra-se ainda o aspecto ‘místico’ que envolve os “obscuros” como Luzia, estando subjacente a idéia do castigo, da punição pelos desvios que supostamente sua mãe tivera e que ficaram como que expostos na filha, que então penaria com tão

¹³⁸ BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira L. (Org.). **O Corpo Educado**: pedagogias da sexualidade. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 154-155.

¹³⁹ OLYMPIO, op. cit. p. 20.

pesado fardo — o de ser um duplo. A própria Luzia, ao sentir o pesar, atribui ao divino suas dificuldades, questiona-se e subjetiva a idéia de não ser afeita às coisas que uma mulher considerada normal conseguiria, como entregar-se ao amor. Ela sofre por resistir ao amor de Alexandre, desconfia ser incapaz de viver ao lado dele, temendo também a triste sina de outras tantas mulheres, abandonadas com os filhos pelos homens que um dia lhes fizeram juras de amor, e conclui que “não; não fora feita para amar. Seu destino era penar no trabalho; por isso, fora marcada com o estigma varonil; por isso, a voz do povo, que é o eco da de Deus, lhe chamava Luzia-Homem”.¹⁴⁰

Contudo, a dificuldade de amar tem uma especificidade: ela não se julga capaz de amar como mulher, porque acredita que estas amam de forma submissa, passiva. Em seu caso isso não seria possível, pois “dera-lhe Deus músculos possantes para resistir, fechara-lhe o coração para dominar, amando como os animais fortes”, ou seja, como “uma onça”, uma força selvagem, ou de uma forma que seria mais condizente a um ‘macho’. E se estas eram suas sensações, a forma como se manifestavam seus desejos, ela deveria esquecer, sufocar, para justamente não suplantar de vez, em seu corpo e caráter, as marcas da feminilidade. Afinal, segundo os ditames de sua cultura, ser como um “macho” no trabalho, era algo aceitável, e na situação de pobreza em que vivia, até necessário, mas no sexo, nos jogos amorosos, seria algo, de fato, antinatural e, portanto, anormal.

O corpo de Luzia é, assim, tecido como um corpo de conflito. Sim, é uma síntese de atributos então considerados valorosos para o feminino e o masculino, num certo sentido harmoniosa na sua materialidade selvagem, rústica e, ao mesmo tempo, com suas fragilidades e delicadezas. Mas é penoso ter um corpo assim, que então se tortura de limites, de culpas, de impossibilidades de, sendo duas coisas, não poder ser nenhuma; de viver no hiato, no trânsito. Luzia não se sente confortável com o que parece ser e parece ter dúvidas sobre o que ela de fato é, uma vez que os atributos considerados naturais para os sexos se impunham cotidianamente, exigindo lugares claros de definição para cada um.

Interessante pensar neste conflito posto por uma personagem construída numa narrativa masculina, entre o final do século XIX e início do XX, quando os lugares socialmente definidos para homens e mulheres se colocavam de maneira mais rígida e estanque pelos discursos naturalistas e pelos que procuravam então fundar uma idéia de Estado pautada na família, onde os papéis deveriam estar bem definidos. Entretanto, se a personagem Luzia ousa colocar em cena questionamentos sobre a condição feminina naquele contexto, acaba por prevalecer,

¹⁴⁰ OLYMPIO, Domingos. **Luzia-Homem**. São Paulo: Martin Claret, 2003. p. 77.

como sua qualidade mais superior, a de não ser uma mulher comum, mas uma “mulher-macho”, em que suas características viris ditavam seus qualificativos de superioridade entre as outras mulheres, ou seja, em meio àquelas que eram apenas “fêmeas”.

Com *Luzia-Homem*, Domingos Olympio participa, pois, da elaboração da figura da “mulher-macho” sertaneja, que por sua vez será também agenciada na composição da imagem da mulher nordestina, que aparece nomeada a partir da década de 1920. “Mulher-coragem”, “mulher de fibra”, “mulher-macho”, são variantes muito próximas numa série de discursos produzidos sobre a mulher que vive no Nordeste. Ou seja, uma imagem que não se distancia daquela configurada para o homem sertanejo, que “é antes de tudo um forte”, trazendo em seu corpo as marcas da “natureza” da região — “figura em que se cruzam uma identidade regional e uma identidade de gênero”.¹⁴¹

A rigor, o Nordeste ainda não existia quando o romance de Domingos Olympio foi escrito, embora a idéia de sertão já fosse corrente, costumeiramente presente na percepção daqueles que se referiam às regiões ao norte do Brasil. Uma intelectualidade, originária de uma elite agrária, mas que atuava nos centros urbanos, buscava nas primeiras décadas do século XX, novos paradigmas de interpretação da realidade local, diferentes daqueles exercidos por seus pais. Desde o final do século XIX crescia, pois, entre estes grupos a influência do discurso eugenista, notadamente na formação da Faculdade de Direito do Recife, onde prevalecia o pensamento social-darwinista de Haeckel e Spencer. Tal pensamento teria, pois, atribuído um sentido “científico” aos estudos jurídicos e às interpretações da vida social, o que marcou também a produção literária regionalista do período, que então participava da elaboração de identidades provinciais e da construção de tipos regionais, que serão incorporadas, entre o final da década de 1910 e o início da seguinte, ao Nordeste e ao seu “tipo” humano, o nordestino.¹⁴²

O cangaço será facilmente capturado por estas redes discursivas, alimentando estereótipos físicos e perfis psicológicos, que não escaparão às narrativas literárias. Em especial, colaborará intensamente para dar volume e cores às imagens da “mulher-macho” como uma tipificação das mulheres sertanejas. A Literatura de Cordel, em particular, para a qual Lampião e seu bando serão constantes inspirações, será um dos gêneros mais ricos na composição desta tipificação que se torna clássica nesta modalidade literária. Maria Bonita, a companheira de Lampião, principalmente, é traçada com os signos desta duplicidade, já que para ser mu-

¹⁴¹ ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. **Nordestino**: Uma invenção do falo – Uma história do gênero masculino (Nordeste – 1920/1940). Maceió: Edições Catavento, 2003.

¹⁴² Ibidem.

lher de um “cabra tão macho”, só mesmo sendo uma “mulher-macho”.

A recorrência sempre atualizada da imagem da cangaceira percorre o tempo e coloca também em circulação signos similares aos de Luzia e outras heroínas de corpo ambíguo. Embora como marca diferencial, Maria Bonita seja comumente retratada como parte de uma história de amor, como aquela que encontra no seu companheiro o que faltava para atingir sua plenitude enquanto mulher, marcada pela feminilidade, mas também intensa em seus traços viris.

Em uma das versões do cordel para sua história encontra-se uma narrativa preciosa dos elementos que recorrem à natureza do sertão e à coragem oriunda do amor para justificar a vida errante e fabulosa da cangaceira que, assassinada, torna-se heroína no imaginário popular. Utilizando uma tática bem comum ao cordel, as temporalidades misturam-se para atualizar as histórias e os personagens do realismo fantástico. Ser cangaceira torna-se, na narrativa do trovador Rodolfo Coelho Cavalcante, mais uma opção profissional, entre outras, que se colocavam comuns às mulheres do final do século XX; e faz-se assim o “sonho” de realização de Maria Déa, que no sertão pernambucano, aguardava a oportunidade de deixar sua vida de mulher comum para participar do bando de Lampião. Selecionei então algumas partes desta saga que a transforma em “Maria Bonita, Mulher-Macho, sim senhor!”:

Existe a mulher chouffer,/ Aviadora, barbeira,/ Deputada e senadora,/ Professora e conselheira/ Juíza, telefonista,/ Doutora-médica, esportista/ Militar e cangaceira. [...] A jovem Maria Déa/ Queria sua liberdade/ Pois não se acostumaria/ Sofrendo necessidade/ Seu casamento um fracasso/ Sonhava com o cangaço/ Fazer o que tem vontade [...] Na garupa do cavalo/ Maria saiu fagueira/ Com trinta homens armados/ Só deixando atrás poeira/ Lampião fazendo fita/ Disse és tu Maria Bonita/ Minha grande companheira!
De fato Maria era/ Uma Diana, em beleza,/ Seus cabelos de graúna/ Invejava à natureza,/ Lampião se apaixonou/ Seu lindo rosto osculou/ A chamando de princesa [...] O cabra que faltasse/ Respeito se arrependia/ “macaco” na unha dela/ Se descuidasse perdia, / Porque ela em sua mira /Por detrás da macambira/ Quem a enfrentasse morria. Maria Bonita era/ Mulher Macho, sim senhor/ Porque na hora da luta/ Era a fera do terror/ Era a cobra caianana/ Ou o tigre suassurana/ Que todos tinham pavor [...] Morreu Maria Bonita/ Como brava nordestina/ Ao lado do seu amante/ Na grande carnificina/ De Angico que a História/ Deixou seu nome, em memória,/ Como uma grande heroína.¹⁴³

Vêm-se aqui muitos dos elementos recorrentes em outras personificações da “mulher-macho” sertaneja. Ela tem uma história de sofrimento, de necessidades e privações econômicas, contra as quais resolve lutar. No caso de Maria Bonita, há a singularidade de que seu “ri-

¹⁴³ CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. **Maria Bonita, Mulher Macho, Sim Senhor!** [S. l.: s.n.], 1983. (Arquivo de cordéis da Biblioteca Átila Almeida. Campina Grande, UEPB).

tual de passagem” para a nova vida dá-se pelo amor. E aí, como em histórias comuns no cordel, aparecem os elementos dos contos-de-fada clássicos, que fazem da cangaceira uma espécie de princesa, fugindo na garupa do seu príncipe. Ao invés da coroa, ela receberá o chapéu de couro típico do cangaço, que em outra passagem o autor situa como de dar inveja à rainha Cleópatra — outro elemento comum, o de estabelecer relações com personagens da história universal. E a beleza de Maria? Como a de Diana, referência de beleza e força na mitologia clássica.¹⁴⁴ A “mulher-macho” aparece, sobretudo, na hora da luta, vivendo entre homens, encarando inimigos diante dos quais transforma-se em “fera” — aqui, outro elemento recorrente, o de comparar as qualidades pessoais a animais típicos do sertão ou do universo da imaginação sertaneja, num recurso de aproximação com a idéia de “natureza e/ou instinto selvagem”. Por fim, o destino trágico, que, lhe garante como heroína um tipo de imortalidade: a da memória.

Muitos destes elementos, pode-se flagrar, também, nas narrativas em prosa que, intensificando e mantendo alimentada tal produção, permitem que muitas décadas depois de *Luzia-Homem* vir à luz, outra personagem marcante pela sua ambigüidade ocupe um lugar de relevo na literatura brasileira e na produção midiática, popularizada por uma série televisiva de grande sucesso veiculada nos anos 1990. No caso, *Memorial de Maria Moura*, de Rachel de Queiroz, lançado em 1992, traz outra heroína cujo corpo é inscrito nas fronteiras do masculino e do feminino, vivendo também os conflitos de ser uma “mulher-macho”, com aproximações e distanciamentos daqueles colocados por Olympio na trama de Luzia. Percebemos então o “arquivo” — que configura a imagem da sertaneja/nordestina como “mulher-macho” — continuar em funcionamento, possibilitando outras imagens, preservando e engendrando outros significados, ainda que num momento histórico tão diverso, posterior inclusive à intensificação do movimento e dos debates feministas no Brasil.

Maria Moura, também sertaneja, havia sido criada como uma 'sinhazinha', sendo filha de proprietários de terras, embora estes não tivessem largos recursos. Conviveu pouco com o pai, que morreu cedo. Sua aventura começa mesmo após a morte da mãe, supostamente por suicídio, embora recaíssem suspeitas sobre o seu padrasto, interessado em tomar conta de suas posses e de tomar a própria enteada como mulher. Diferente de Luzia, Moura permite-se a impulsos e desejos sexuais, acabando por se deixar levar pelo sedutor Liberato, o padrasto,

¹⁴⁴ Diana é a assimilação romana de Ártemis, do panteão grego. A princípio deusa-mãe, ela é caracterizada como virgem belicosa, representada em geral armada de arco e flecha. Protetora dos animais selvagens e das árvores. WOLF, Roberto G. **Mitologia Greco-Romana**. Col. Mini Paumape. São Paulo: Ed. Paumape, 1995. p. 26.

sem, contudo, iludir-se sobre as reais intenções dele. Quando estas lhe parecem mais claras, é justo dos seus atributos femininos que Maria Moura se serve, para armar uma trama que culmina na morte de Liberato, a seu mando, e depois na do executor, para livrá-la de qualquer cúmplice ou testemunho comprometedor. Aí começa a sua saga de “mulher-macho”, numa luta para sobreviver entre homens que querem dominá-la e tomar suas terras — o caso de seus primos — e convivendo praticamente só com homens, seus “cabras”, sempre armados para defendê-la dos algozes, e a quem ela chefia com pulso forte.

A memória da própria Moura e a de alguns dos principais personagens da trama são as narrativas que nos mostram como, pouco a pouco, ela vai transformando-se numa “mulher-macho”. Diferente de Luzia, as marcas no corpo de Maria Moura são predominantemente marcas externas, que ela incorpora como extensões da sua pele — acessórios, vestes, que toma para si, decidida a manter sua liberdade, pois acredita que não sobreviveria de outro modo, sendo apenas uma sinhazinha — e com estas ensaiando e intensificando um gestual, um modo de ser, que a distanciava cada vez mais das moças das redondezas, inscrevendo-a assim num “mundo de homens”.

Entretanto, sua memória também aciona desejos latentes, que motivados pelas condições do meio em que vivia e pelas lições que aprendera com o pai e com a mãe — uma mulher descrita como altiva e resistente — desde a infância a diferenciara de outras meninas e, adiante, das moças, gostando de andar a cavalo “escanchada”, preferindo as histórias de batalhas às religiosas, que achava tristes, e sentindo uma especial atração pelas armas. A primeira visão da aparência de Moura é um homem, um padre, que nos dá: “E então apareceu a Dona. Calçava botas de cano curto, trajava calças de homem, camisa xadrez de manga arregaçada. A cara fina seria mais bonita não fosse o ar antipático, a boca sem sorriso”.¹⁴⁵

Adiante, é seu primo Irineu, interessado em tomar para si as terras e o corpo de Moura, que pensa:

O diabo é que a Maria Moura, apesar de nova, não vai dar facilidade. Ela tem um jeito de encarar a gente que parece um homem, olho duro e nariz para cima, igual mesmo a um cabra macho. [...] Difícil mesmo vai ser passar a mão nela. A cabrita é capaz de se defender até de faca. A maneira dela é de mulher que carrega punhal no corpete; ou não seria tão atrevida. Com ela eu preciso tomar chegada por trás, prender os braços dela com toda a força dos meus, deixando a mão livre pra ir alisando os peitinhos, a barriguinha; falando bem baixinho no ouvido, pra ela se acalmar. Mulher não resiste a carinho bem feito. Se ela for bater com salto de sapato nas minhas canelas, aí o jeito é derrubar. Cair-lhe por cima, e seja então o que Deus quiser.¹⁴⁶

¹⁴⁵ QUEIROZ, Rachel. **Memorial de Maria Moura**. 15ªed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004. p. 14.

¹⁴⁶ Ibid. p. 55.

Moura também é o diferente e, seja pela antipatia ou pela coragem, um distanciamento a separa, a protege dos homens. Mas, como Luzia, ela está sempre em perigo, ameaçada principalmente pelo desejo que desperta nos homens; estes, como a um animal — e Maria Moura é freqüentemente comparada à onça, cabrita, cascavel — querem domá-la, subjugá-la, situação imaginada quase sempre no jogo sexual.

Também como Luzia, a diferença inscrita no corpo de Maria a separa de outras mulheres, que estranham e falam mal de seu comportamento. Ela própria também as evita, não tendo interesse em suas conversas. Contudo, ainda que seja uma mulher masculinizada, o seu ‘sexo’, compreendido em seu meio como um atributo original, a ‘natureza’ da qual ela não podia escapar, a distingue entre os homens com quem convive, apesar das suas tentativas de fazê-los enxergar de outro modo. No meio de uma fuga perigosa, quando assume de vez sua liderança frente ao bando que organizou, ela brada:

— vou prevenir a vocês: comigo é capaz de ser pior do que com cabo e sargento. Têm que me obedecer de olhos fechados. Têm que se esquecer que eu sou mulher — pra isso mesmo estou usando estas calças de homem. Bati no peito: — Aqui não tem mulher nenhuma, tem só o chefe de vocês. Se eu disser que atire, vocês atiram; se eu disser que morra é pra morrer.

Em seguida a este comando, ela corta os longos cabelos à faca diante dos homens espantados com sua performance, e anuncia:

— Agora se acabou a Sinhazinha do Limoeiro. Quem está aqui é a Maria Moura, chefe de vocês, herdeira de uma data na sesmaria da fidalga Brites, na Serra dos Padres. Vamos lá, arreiem os animais.

Contudo, adiante, quando o fulgor da guerra se acalmava e a intimidade se instalava no meio do bando, ela vê que eles não têm como tratá-la igual, pois apesar das calças, do cabelo curto, da arma na cintura, ela continuava sendo também a sinhazinha:

— Sempre me senti muito só. Agora, naquela intimidade obrigada com os meus homens, eles prosando, discutindo, eu entendia que eles não falavam muita coisa por respeito à minha pessoa. Eu podia ser o chefe, como exigia que me considerassem, mas era também a Sinhazinha, que João Rufo de certo modo ajudou a criar e que os rapazes tinham visto menina. Só tinham visto. Eu nunca andei com eles, os meninos do sítio. Mãe não deixava. E de andar com as meninas eu não fazia conta, eram muito bestalhonas e medrosas.¹⁴⁷

¹⁴⁷ QUEIROZ, Rachel. **Memorial de Maria Moura**. 15ªed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004. p. 85-91 passim.

Como se pode ver, apesar do tempo que separa as protagonistas, e de ao final do século XX, ter-se a construção de uma “mulher-macho” que faz a si mesma, que não apenas se protege dos homens, mas que os comanda, experimentando sobre eles um tipo de domínio, e que não teme experimentar o sexo e o amor, Maria Moura, como Luzia, sendo um duplo, tendo um corpo marcado pela ambigüidade, não tem um lugar. Estão ambas num fora, que as lança numa solidão e numa inviabilidade de ser. Ao mesmo tempo, por causa do seu sexo, exceto quando está no comando travestida de homem, Moura é sempre fragilizada pelos olhares masculinos, muitos deles, inclusive, pretendendo-a como uma presa, um território por dominar e que, caso conseguissem, tomando-a como prêmio, isso faria com que se sentissem ainda mais “macho”.

Imagens ricas de significados, elas são, pois, agenciadas e ao mesmo tempo agenciadoras de sentidos para a construção de lugares de gênero, particularmente no que diz respeito às imagens do masculino e do feminino relacionados ao Nordeste brasileiro. Embora tanto em uma como em outra narrativa, as personagens, enquanto mulheres masculinizadas, sejam exceções — e ali também experimentem as vicissitudes de sua diferença, no jogo das produções discursivas sobre a região, engendradas por outras criações literárias — bem como por outras séries como a música, o cinema e a historiografia, acabam tornando-se uma marca generalizante, com a qual se tem marcado os corpos das mulheres e dos homens que vivem no Nordeste.

No caso da Paraíba, esta marca tornou-se ainda mais intensa, colando-se inclusive ao “corpo” do próprio Estado, configurando uma identidade não apenas para suas moradoras, mas para toda a região, como olharei mais detidamente a seguir. Marca ambígua, que provoca orgulho, quando oferece a conotação de guerreira, resistente, forte, mas também de recusa, especialmente por ameaçar os signos de virilidade que se pretendem dominantes, assim como os atributos de feminilidade das moradoras; bem como por, mais recentemente, constituir uma forma pejorativa de nomear mulheres homossexuais.

Heroínas de vida breve em suas histórias, Luzia, Maria Bonita e Maria Moura, como ícones destas elaborações, adquirem vida longa, embora possam sempre escapar, assumindo com o passar do tempo diversos corpos, experimentando a “insustentável leveza” de ocupar dois lugares sendo, simultaneamente, um não-lugar. É como se fossem tragadas por essa brecha do “entre dois”, que funciona também como um lugar que mistura os outros dois grandes espaços, e ainda que ocorra numa superfície real, sua profundidade é virtual; são lançadas num “lugar sem lugar”, invertidas, complexas... a utopia do espelho que é simultaneamente

heterotopia.¹⁴⁸

Então o espelho cria a ilusão e vemos um “real” que nos coloca lá onde não estamos. Este “reflexo” mistura os mundos, os espaços, os tempos...como não ver na recusa do feminismo nos anos oitenta, as idéias conciliatórias de Eudésia Vieira nos anos vinte? Como não ver no corte de cabelo de Anayde Beiriz, o corte de cabelo de Maria Moura fazendo um “ritual de passagem”? Como não ver Margarida pegando balaios, montando cavalo e não lembrar da disposição de Luzia? Como não reconhecer na solidão de Elizabeth Teixeira, a de Maria Moura comandando seus “cabras”? Como não sentir em todas elas a intensidade da paixão e as incertezas da vida errante como quando imaginamos Maria Bonita? E, afinal, como não sentir como marca expressa em todas essas existências, um desejo de liberdade?

¹⁴⁸ Cf. FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. In: _____. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema.** Manoel Barros da Motta (Org.). Tradução Inês Autran D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, v.III (Col. Ditos & Escritos). p. 410-422.

3 “PARAÍBA, MASCULINA”: HONRA E VIRILIDADE NA REVOLUÇÃO

O signo é posição de desejo;
mas os primeiros signos são os signos territoriais
que fincam suas bandeiras nos corpos.
(Deleuze & Guattari)

Depois de descrever algumas das apropriações que, em diferentes momentos do século XX, possibilitaram significações para a corporeidade ambígua da “mulher-macho”, numa relação com construtos de uma identidade regional, é chegada a hora de olhar mais de perto os momentos em que a associação mais direta da imagem da Paraíba com a da “mulher-macho” se apresenta. Mais propriamente para dois recortes que considero “sínteses” desta imbricação: um que o explicita, outro que passa a atualizar-se através deste, ao passo que é também sua inspiração — o sopro animador do corpo que (re)surge, dançante, e como tal, oscilante e flexível, pedindo assim uma maior atenção.

Certamente, a associação mais contundente até hoje é a da música de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira intitulada *Paraíba*, mais conhecida pelo seu refrão “Paraíba masculina, muiê macho sim sinhô”.¹⁴⁹ *Jingle* da campanha política do candidato ao senado pela Aliança Republicana da Paraíba, José Pereira Lira, é o próprio Gonzaga que esclarece em entrevista publicada pelo jornalista Assis Ângelo:

Essa música foi gravada originalmente como “jingle” político, no governo do Marechal Dutra. [...] então o chefe da casa civil, Dr. Pereira Lyra, homem elegante, muito simpático, sempre com um belo cachimão pendurado na boca, baforando, entrou em contato com o diretor da Rádio Nacional, na época um cidadão chamado José Caô, querendo que eu e Humberto Teixeira fizéssemos um “jingle”. E foi aí que saiu *Paraíba*, que todo mundo sabe como é [...] cantamos essa música pela primeira vez na praça central de Campina Grande, Paraíba, durante um grande comício. Mas, ora, ganhar eleição naquele tempo contra Zé Américo era uma coisa realmente muito difícil, quase impossível. Bom, mas essa é outra história. O fato é que os adversários de Pereira Lyra aproveitaram para dizer que esse baião era um achincalhe à mulher paraibana. Uma besteira! **O que a gente queria era homenagear a Paraíba, um Estado que, apesar de pequenino, foi muito valente em 1930: Eita, pau Pereira/ Quem precisa já arrumou/ Eita Paraíba/ Muiê macho, sim sinhô...”. Isso, em relação à mulher que luta, que batalha. Nesse sentido, tem mulher que é um verdadeiro homem.** E foi isso que eu e Humberto Teixeira quisemos dizer. Agora, se deram outra interpretação, paciência... Mas que é uma pena, ah, isso é!¹⁵⁰

¹⁴⁹ Segundo Xico Nóbrega, com base em pesquisa realizada junto ao Museu Luiz Gonzaga (Campina Grande-PB), *Paraíba* é a terceira música de Gonzaga mais regravada — até 1998, cerca de 70 vezes — por diversos compositores. NÓBREGA, Xico. Paraíba: o famoso baião foi composto como jingle de campanha política de Pereira Lira, não de José Américo. In SANTOS, João Marcos L. et al. (Orgs.) **1930: A Revolução que mudou a História do Brasil**. Campina Grande: UEPB, 2007. p. 129-146.

¹⁵⁰ ÂNGELO, Assis. **Eu vou contar prá vocês**. São Paulo: Ícone, 1990. p. 64. (grifos meus).

As marcas na fala do cantor acabam por entrecruzar vários signos da composição, que possibilitam pensarmos a partir da sua música uma “materialidade” para a “Paraíba mulher-macho”. A idéia da Paraíba como sendo um Estado que, apesar de pequeno, é valente, mostra-se diretamente associada a uma força política e, mais especificamente, a um contexto de embates políticos, o de 1930. Este teor é reabilitado e facilmente acionado pelos compositores vinte anos depois porque o contexto enuncia as suas similitudes e permanências.

Ao dizer isto, esclareço que não estou pensando em termos de uma linearidade, mas de um jogo que se faz no contínuo e no descontínuo, muitas vezes superpondo imagens, permitindo-nos sentir as resistências, as máscaras e disfarces, o (re)investimento das táticas de sobrevivência e de atualização do que se considera (ultra)passado, vivido, que ficou atrás(ado).

Rica em suas metáforas, de uma poesia que libera inteligência em linhas simples, a composição convida a esta “viagem no tempo”, interligando os ícones do presente aos do passado, como forma de (re)animá-los — inclusive literalmente, num ritmo que então se fazia novo e muito dançante. No embalo de *Paraíba*, o Estado ganha assim corporeidade, numa estética feminina que aparenta fragilidade — “pequenina” — mas que surpreende na sua grandiosidade “ máscula”.

Terra-fêmea, cabras-macho. A música funde as imagens, elabora uma síntese que tem ali o marco da sua nomeação. Mas como tenho colocado, não se trata de uma origem, pois não me parecem acidentais as peripécias, astúcias, disfarces, que possibilitaram sua emergência.¹⁵¹ Ela resulta de tessituras construídas no fazer-se do tempo. Muitas vezes significada sem ser verbalizada, ali, sob aquelas condições de luz, emerge resplandecente, ainda sem adinhar a longevidade e versatilidade que a história irá lhe conferir.

Neste capítulo quero então fazer esta “viagem” que interliga tempos, centrando meu olhar nas imagens remetidas pela canção que “planta” no corpo da terra-fêmea, um signo fálico, de “macho”, ao mesmo tempo que deixa uma fenda aberta, do “entre-fronteiras”. Partirei de uma breve incursão pelo momento de lançamento da canção para depois lançar um olhar mais detido sobre aquilo que, penso, ela dará mais visibilidade: o projeto político e identitário de uma *Paraíba Masculina*, inscrita nos relatos da memória histórica, convertida numa memória de (res)sentimentos.

¹⁵¹ Sobre as diferenças entre a pesquisa genealógica e a de origem, ver FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a Genealogia e a História. In: _____. **Microfísica do Poder**. Organização e Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

3.1 Terra-fêmea, Cabras-macho

Exploremos então um pouco mais esta superposição de imagens e temporalidades que *Paraíba* põe em movimento:

Aquele que “encomenda” o *jingle*, o candidato ao senado Pereira Lira, a que se refere Luiz Gonzaga, fazia parte em 1950 da coligação que representava a continuidade político-partidária dos que se apoiavam nas memórias da atuação do Partido Republicano em 1930, mais particularmente da sua ala conservadora — esta, melhor traduzida na lembrança do coronel José Pereira Lima frente à Revolta de Princesa. Não à toa, o verso “êita pau Pereira, quem precisa já arrumou” aparecerá adiante na gravação definitiva - que permitirá a canção ir além da sua função de propaganda — como “êta pau pereira, que em Princesa já roncou”.

Pereira Lira era então apoiado pelo candidato a governador do Estado, Argemiro de Figueiredo, figura que ganhara projeção política, sobretudo a partir da morte de João Pessoa, pertencente a uma oligarquia de grande influência na região de Campina Grande.¹⁵² Argemiro como líder local da União Democrática Nacional (UDN), encabeçava a chapa da Aliança Republicana, contra a candidatura de José Américo de Almeida, que por sua vez apoiava para o senado Ruy Carneiro, compondo com ele os principais nomes da Coligação Democrática Paraibana.

O vulto de José Américo de Almeida era, por sua vez, alimentado pelos ideais considerados revolucionários em 1930, que lhe valeram o reconhecimento de líder da revolução no Estado.¹⁵³ Tendo sido secretário e “braço direito” do presidente João Pessoa, estivera à frente dos combates contra as forças comandadas por José Pereira quando da sedição de Princesa.

¹⁵² Argemiro de Figueiredo (1901-1982), filho do cel. Salvino Gonçalves Figueiredo e Luíza Viana, cresceu em meio a uma família de prestígio e participação política atuante no município de Campina Grande. Advogado, foi eleito deputado estadual em 1929 e Secretário do Interior e Justiça da Paraíba até 1934. Eleito governador em 1935, permaneceu no cargo até 1940, mesmo durante a vigência do Estado Novo, do presidente Getúlio Vargas. É apontada entre as suas principais realizações a duplicação da produção de algodão do estado e diversificação da produção agrícola, com projetos de mecanização da lavoura e parcerias com pequenos agricultores. Foi ainda deputado federal em 1946. Senador em 1954, pela UDN, e em 1962 pelo PTB. Para saber mais sobre alguns dos seus momentos de atuação política ver: SANTANA, Martha Maria Falcão de C. e Morais. **Poder e Intervenção Estatal** – Paraíba: 1930-1940. João Pessoa: Editora da UFPB, 1999; SYLVESTRE, Josué. **Lutas de Vida e de Morte**: fatos e personagens da história de Campina grande (1945/1953). Brasília: Senado Federal, 1982.

⁵ José Américo de Almeida (1887-1980) formou-se em Direito pela Faculdade de Recife em 1908, tendo sido Promotor Público, Procurador Geral do Estado, Secretário de governo durante a gestão de João Pessoa e, em seguida, interventor do governo em 1930. Foi ainda Deputado Federal e Ministro da Viação e Obras Públicas durante o Governo Vargas. Em 1950 ocupava cadeira no Senado quando se candidatou ao governo da Paraíba pela Coligação Democrática, sendo vitorioso e ocupando o cargo até 1956. Simultaneamente à sua carreira política, dedicava-se às letras, o que lhe valeu em 1966 um título de “imortal” na Academia Brasileira de Letras. Entre suas obras de maior destaque estão *A Bagaceira* (1928) e *O Ano do Nego* (1968).

⁶ Cf. MELLO, José Octávio de Arruda e. **História da Paraíba**: Lutas e Resistência. 3ª ed. João Pessoa: Editora da UFPB, 1995. p. 225-238.

Seu perfil de intelectual, de idéias consideradas progressistas e liberais, com vários livros publicados, conhecido em nível nacional tanto por seus escritos quanto por sua atuação política, decerto contrastava bem com a de Argemiro de Figueiredo, que tinha projeto político mais conservador, alicerçado numa base oligárquica, que se refortalecera durante o Estado Novo, mas que em 1950 experimentava seu declínio.

Embora um dia tenham estado juntos na UDN, Argemiro de Figueiredo e José Américo se diferenciavam em suas posturas e lugares de representação. Este, mais ligado aos interesses de uma classe média urbana, aquele intensificando o poderio de base rural. Figueiredo encarnando os papéis de seus antecessores perrepostas, Américo envolto numa bruma que o mantinha vinculado aos ditos ideais da Aliança Liberal em 1930.¹⁵⁴

Diferentes sim, mas próximos em alguns aspectos, a história política de ambos se liga aos eventos relacionados ao governo e morte de João Pessoa, colocando-se os dois como arautos das mudanças e conquistas, anunciadas pelo projeto de Estado que ali se implantava. As rivalidades e diferenças, entretanto, se acirraram na década de 1940, notadamente durante o pleito eleitoral para prefeito de Campina Grande em 1947, demarcando a partir dali uma cisão no interior da UDN, expressa numa ala “argemirista” e noutra “americista”.¹⁵⁵

Assim, a música, cruzando temporalidades, (re)afirma um jogo de forças que se mantinha no fluxo dos acontecimentos políticos no Estado e que permanecerá pondo em circulação os signos identitários forjados por toda uma série de discursos sobre os eventos e personalidades ligados aos movimentos que marcaram o fim da Primeira República no Brasil — também chamada República Velha ou República dos Coronéis.

Isto inclusive se espetaculariza no próprio comício mencionado por Luiz Gonzaga, no qual a música é tocada em público pela primeira vez, lançando a candidatura de Pereira Lira. Aliás, a presença de Gonzaga e de outros artistas ligados a Rádio Nacional fora anunciada como parte da festa de inauguração dos Correios de Campina Grande, não aparecendo na imprensa diretamente como parte do comício, mas dele participando efetivamente, animando o palanque dos candidatos udenistas.

Ocorrido a 09 de julho de 1950, na Praça da Bandeira, organizado pela Aliança Republicana da Paraíba — este comício culminou com um tiroteio que deixou três mortos e vários feridos. Segundo a versão oficial, o conflito se deu com a chegada à praça de membros da

⁷ Sobre a dissidência da UDN e detalhes da campanha americista X argemirista em 1950 ver SYLVESTRE, op. cit.; ARAÚJO, Martha Lúcia R. A Ciranda da Política Campinense: 1945/1964. In: GURJÃO, Eliete de Queiroz (Org.). **Imagens multifacetadas da História de Campina Grande**. Campina Grande, PB: Secretaria de Educação do Município, 2000. p. 79-99.

Coligação Democrática Paraibana, formada pelo Partido Social Democrata (PSD) e pelo Partido Libertador (PL), que após terem percorrido algumas ruas da cidade em passeata, teriam tentado fazer outro comício, confrontando-se com as pessoas que ainda se encontravam ali reunidas e com as autoridades policiais. Os disparos teriam então surgido de várias direções, provocando grande tumulto e resultando em vítimas fatais, caso que muito foi discutido posteriormente nos jornais, nos palanques e nos pronunciamentos oficiais de várias autoridades, principalmente das duas maiores lideranças políticas envolvidas — embora ausentes no momento da confusão — Argemiro de Figueiredo e José Américo de Almeida.¹⁵⁶

Ironicamente, ali, na data e no palco de lançamento do baião *Paraíba*, com todas suas referências aos aguerridos ânimos de 1930 no Estado, os signos se renovavam no enfrentamento político, no embate partidário e na luta corporal daqueles que procuravam representar aquela memória.

Como que reconhecendo o apelo forte da música, Luiz Gonzaga admite, entretanto, ser difícil naquele contexto derrotar Zé Américo, e acrescenta ser essa uma outra história. Decerto, outra no sentido de demandar uma incursão diferente, longa, para explicar esta tal invencibilidade, mas não outra como “corte”, como separação. Basta olhar para ver: as narrativas estão lá entrelaçadas, os fios se misturam e a história vai sendo tecida com seus relevos, suas texturas diversas, mas também com seus muitos pontos de inflexão, (con)fundindo-se. Vemos na repetição de marcas discursivas¹⁵⁷, que inscrevem a produção destes acontecimentos num suporte institucional, organizando-a, selecionando-a, e considerando-a mesmo como uma extensão da postura dos envolvidos nos eventos do passado, a tessitura de um outro estrato no amplo memorial tornado ‘história da revolução de 1930’ na Paraíba.

Assim, a canção consegue elaborar esta síntese, jogando com as imagens de sua contemporaneidade como espelhos de um passado reiterado, constantemente atualizado. Certamente reside aí grande parte de seu vigor, que a faz atravessar o tempo, cantada por tantas gerações. Mas há ainda um outro elemento vigoroso e diferenciador, que também sintetiza imagens há muito em movimento, uma imagem de gênero, que agrega o ambíguo, “brincando” simultaneamente com elementos identitários de um espaço, e das mulheres que nele vivem: justamente a da Paraíba como “mulher-macho”.

¹⁵⁶ Há divergências quanto ao modo como se processou o conflito, obviamente produzindo acusações de ambos os lados, sem ao final ficarem muito esclarecidas as responsabilidades. Assim como divergências quanto ao número de feridos – 09 ou cerca de 20, os tipos de armas usadas, falando-se inclusive em “rajadas de metralhadoras”. Aponta-se, no entanto, a ação policial como decisiva para o grau de violência, questionando-se, entretanto, se teria agido deliberadamente diante do alvoroço dos civis, ou manipulada por “forças ocultas”. Para maiores detalhes, ver SYLVESTRE, op. cit.

¹⁵⁷ Lembrando que não tomo repetição como “retorno ao mesmo”, enquanto semelhança, mas similitude; como ondas que se formam perante as mesmas regras, mas colocadas sob novas condições de luz, fluxo, ritmo...

Gonzaga diz assim estar homenageando a valentia do estado e das suas moradoras, que lutam, batalham — porque, como diz, “nesse sentido, tem mulher que é um verdadeiro homem”. Prevalece em sua fala os indicativos de uma cultura determinista, que atribui a fortaleza ao masculino e, sendo o feminino forjado como seu contrário, frágil, faltante, seu “salto” frente ao que lhe reservava a natureza o transforma, o faz másculo. Uma imagem já bastante corrente como temos visto, presente em tratados médicos, jurídicos, sociológicos, divulgados e (re)criados pela imprensa, pela literatura, mas que nessa composição musical opera um outro deslocamento ao amalgamar a imagem da região a uma imagem de gênero.¹⁵⁸

Ora, como se pode perceber, embora Gonzaga diga tratar-se de uma homenagem às mulheres valentes do Estado, a qualificação que as diferencia, a de ser “macho”, termina por ser uma ode às características culturalmente imputadas ao masculino que, enfatizadas, fazem da “terra-fêmea”, Paraíba, um território de dominação masculina. “Muié macho, sim sinhô”, vem na construção do refrão como reforço ao gênero que prevalece, reafirmando a “Paraíba Masculina”. Justamente a Paraíba de uma masculinidade idealizada naquelas imagens que o baião utiliza, que remetem a 1930 e que se (re)apresentam naquela disputa política que a canção pretende animar.

Não se pode perder de vista que sendo uma imagem de gênero dúbia, que escapa da determinação pelo seu hiato, facilmente se “abre” a várias interpretações e apropriações, gerando polêmicas e afetos. E isto já se fará sentir ali, em torno do lançamento da canção.

Sendo aquela campanha eleitoral considerada uma das mais agressivas da história política da Paraíba, aquele comício, desde o seu anúncio, já prenunciava tornar-se o ápice das disputas. Atribui-se também boa parte do calor dos embates ao entusiasmo jovial de Félix Araújo, nome vindo das bases do Partido Comunista (PC), que apoiando a Coligação Democrática, organizava e animava passeatas e reuniões, compondo hinos e escrevendo boletins e “foguetes” — folhetos com críticas mordazes à Aliança Republicana.

Segundo Josué Sylvestre, podia se reconhecer a “inteligente e dialética argumentação de Félix Araújo” nas peças veiculadas às vésperas do comício, como forma de tentar ofuscar o brilho que prometia fazer daquele, a grande “festa em amarelo” do “argemirismo”. Um dos boletins, intitulado *Luxo e Miséria*, bradava:

¹⁵⁸ No Brasil, já dispomos de um vasto acervo de trabalhos, nas mais diferentes áreas, que contemplam e analisam tais temas, muitos dos quais referenciados ao longo deste. Também, a obra de Foucault sobre a produção dos saberes e seus dispositivos de regulamentação dos corpos, da sexualidade, de constituição das subjetividades, cujas principais idéias estão organizadas na *Coleção Ditos & Escritos*, são inspirações e desafios constantes para a problematização dessas questões.

Vem aí o Professor Pereira Lira, à nossa terra, num tempo que é, realmente, de *Luxo e Miséria*. Luxo para meia-dúzia. *Miséria para milhares*. O povo está passando FOME na cidade e no interior, enquanto o governo dorme profundamente. [...] Os trabalhadores da Paraíba estão saindo, como aves de arribação, em debandada para o Rio de Janeiro e para outras terras, porque não pode mais viver sem trabalho na terra onde nasceram. [...] Milhares de discos são distribuídos com hinos em seu louvor. [...] Artistas de rádio, de uma estação de rádio que pertence ao País, vêm com o Professor, cantar diante do povo faminto e humilhado. [...] **O povo não quer DISCOS, com emboladas indecorosas.** [...] O POVO NÃO QUER CIRCO — QUER PÃO. [...] O povo quer é José Américo. Sem DISCOS, sem ARTISTAS DE RÁDIO, sem ALTOS FALANTES...¹⁵⁹

Interessante que um dos argumentos utilizados aí se assemelha a uma das imagens do baião, a da debandada dos paraibanos para outras terras como aves de arribação, reafirmando a eloquência que tinha tal questão naquele momento político. Veja-se que então a estratégia com relação à desqualificação das “emboladas” já remete ao “hino de louvor” a Pereira, que se explicitará ainda mais noutra “publicação mais popularesca”, um “foguete” pretendendo “tocar à sensibilidade da mulher campinense”.¹⁶⁰

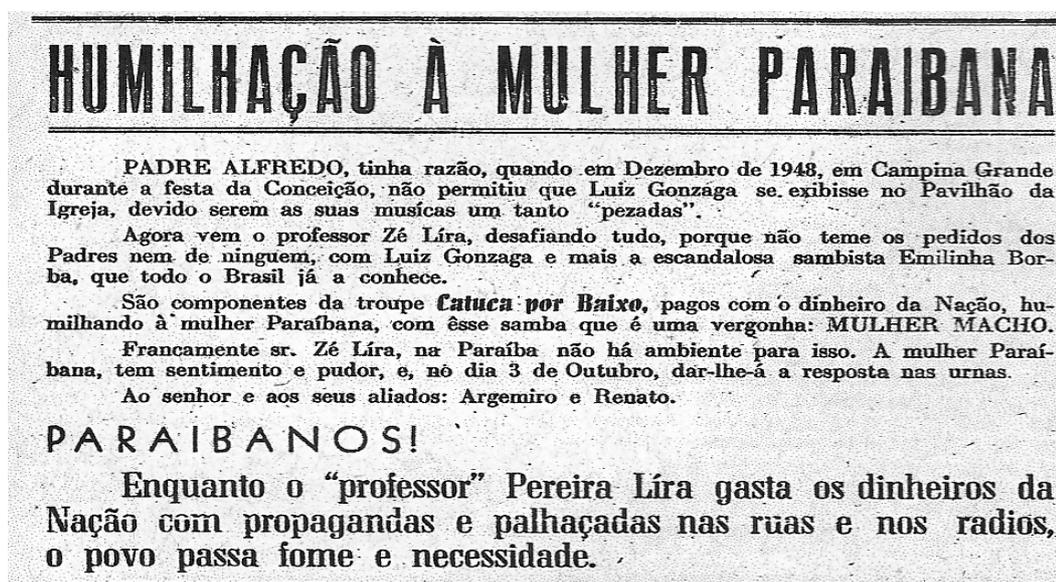


Figura 04 - “Foguete” da campanha americista – 1950.

O teor do panfleto decerto não sublinha o elogio ao caráter masculino que a música faz ressoar na Paraíba, mas taticamente “pega” aquela “brecha” deixada pelos compositores ao agenciarem a imagem ambígua da “mulher-macho”. Tocando aos assuntos da sexualidade e

¹⁵⁹ Do boletim reproduzido em SYLVESTRE, Josué. **Lutas de Vida e de Morte**: fatos e personagens da história de Campina grande (1945/1953). Brasília: Senado Federal, 1982. p. 196.

¹⁶⁰ Ibidem, p.195.

do “decoro”, logo se torna uma questão de “sentimentos e pudor” que atinge as mulheres. Então começa por recordar uma crítica conservadora às músicas “pesadas” de Gonzaga para afirmar que aquela não fugia à regra, o que ganha uma imagem corpórea ao aludir a uma imagem do feminino que encarnaria ali o “desvio”, a “escandalosa sambista Emilinha Borba”. Assim, a reboque, cola a imagem do despudor e da transgressão a Pereira Lira que chegara “desafiando tudo”, até os representantes da Igreja!

A repercussão desta crítica vemos também na produção cordelista que toma por tema a “vitória americista”, como nestes versos de Manoel Tomaz de Assis:

A política da Paraíba/ teve que feder a cão/ foi um arrocho danado/ nos tribunais da nação/ foi arrojado o pacote/que o diabo dançou um chote/ da praia ao alto sertão. Com cantiguinha sebosa/ cantiguinha sem futuro/ o diabo na Paraíba/ inda dançou no escuro/ cantaram até mulher macho/ nunca vi tanto relacho/ o povo está num munturo. Pegado com mulher macho/ viajava o cachimbão/ o diabo nessa política/ arrumou o matulão/ com um saco e um pacote/ quando rasgou o malote/ vinha assim fedendo a cão.¹⁶¹

O impacto dessas interpretações pode ser sentindo naquela declaração de Luiz Gonzaga tantos anos depois, ainda se justificando e lamentando os significados atribuídos à música. Num recente artigo em que apresenta o contexto de lançamento da canção *Paraíba*, o jornalista Xico Nóbrega destaca que “em seu finalzinho, Luiz Gonzaga entoa um muié macho e encerra-o com um desprezível sai prá lá peste! Sim sinhô!!!...”, o que o faz questionar se com esta expressão o próprio cantador não teria concorrido para a “inversão” do sentido original da música.¹⁶²

Decerto que o recurso utilizado pelo cantor reforça tal impressão. A interjeição final de Gonzaga é mais um signo que conota o estranhamento, a surpresa e a rejeição do corpo ambíguo. Entretanto, acredito que ainda sem ela os sentidos continuariam lá, moldáveis àquelas “inversões”, posto que o corpo duplo da “mulher-macho” torna-se, na sua historicidade, um corpo invertido, e o desejo de ver “invertida” a moralidade dos adversários ajuda a iluminá-lo, produzindo intensidades.

A imagem da ambigüidade sexual, que (con)funde os gêneros, tem enfatizada sua dimensão micropolítica. Michel Foucault nos faz pensar muitas vezes como, ainda na contemporaneidade, a idéia de que se deve ter um verdadeiro sexo está longe de ser completamente

¹⁶¹ ASSIS, Manoel Tomás. **A Vitória Americista**. Paraíba: [S.n: 195-?]. p. 05. Folheto de Cordel (Acervo de Córdeis Átila Almeida- UEPB).

¹⁶² NÓBREGA, Xico. Paraíba: o famoso baião foi composto como jingle de campanha política de Pereira Lira, não de José Américo. In SANTOS, João Marcos L. et al. (Orgs.) **1930: A Revolução que mudou a História do Brasil**. Campina Grande: UEPB, 2007. p. 144.

dissipada. Vemo-la então com mais força ainda naquele momento de enfrentamento de modelos políticos pensados como modelos exclusivos de masculinidade, que deveria ser enunciada pelos “verdadeiros homens”. O autor salienta que não somente na psiquiatria, na psicanálise e na psicologia, mas também na opinião corrente, encontramos a idéia de que entre sexo e verdade existem relações complexas, obscuras e essenciais. Pensa-se nelas como insultos “a verdade”, como no caso de um “homem passivo”, uma “mulher viril”, amor entre pessoas do mesmo sexo. Assim, tendemos a acreditar que há nelas algo como um ‘erro’, no sentido tradicionalmente filosófico, de “uma maneira de fazer não adequada à realidade”.¹⁶³

A tática utilizada em 1950 pelos opositores de Argemiro obteve, portanto, seu efeito, inclusive para além daquele contexto histórico, denunciando o “erro”, a “inadequação” daquele projeto político que se associava a uma imagem ambígua. Ainda que apresentada como um hino de louvor ao caráter masculino que se pretendia dominante no Estado, o que respingava nas mulheres, “abria-se” também a outras possibilidades, pautadas nos sentidos atribuídos aos lugares e identidades de gênero, que desestabilizam os lugares de verdade da política.

Desde ser uma ofensa à feminilidade das mulheres da terra a, numa outra astúcia, voltar-se contra si, tornando-se uma ameaça aos tais atributos masculinos da Paraíba e, por conseguinte, dos seus homens, a música vai mostrando a sua versatilidade, tanto quanto a pluralidade de sentidos que cabe à imagem da “mulher-macho”. Parte desta versatilidade venho apontando, quer na (re)apropriação do filme nomeado com a frase que “salta” do baião nos anos 1980, quer nas várias elaborações para a “mulher-macho” como referência de identidade de gênero do Nordeste.

Contudo, analisando as condições que marcaram o aparecimento desta “canção-síntese”, vejo ser necessário explorar um pouco mais as reentrâncias que permitem-na ser uma ode à masculinidade da região, servindo-se dos signos inscritos na pele daqueles que encarnavam em 1950 a identidade viril e aguerrida da Paraíba para, astuciosamente, fazer com que percorramos as tessituras de uma produção discursiva que tem insistido numa corporeidade masculina para o Estado, participando de uma construção identitária baseada na honra, na virilidade e no ideário de uma “revolução”.

¹⁶³ FOUCAULT, Michel. O Verdadeiro Sexo. In: _____. **Ética, Sexualidade, Política**. Manoel Barros da Silva (Org.). Tradução Inês Autran D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2004. v. V (Coleção Ditos & Escritos). p. 82-91.

3.2 “Êita Pau, Pereira” ou “com quantos paus se faz uma guerra”

Como venho enfatizando, o baião *Paraíba* “brinca” superpondo signos de épocas distintas, mas que conservam suas aproximações — 1930/1950, aproveitando inclusive as coincidências dos homônimos “Pereira” e suas representações políticas. Encontram-se aí também imbricadas as questões de gênero.

José Pereira Lira, o candidato a senador, chefe da casa civil, conhecido pelos seus requintes de homem de sociedade, tem por ironia um apelido que remete a um sentido fálico — “cachimbão”. Sendo convenientemente combatido por seus adversários políticos pela lembrança de sua atuação como Chefe de Polícia no Rio de Janeiro em 1946, quando fora acusado de mandar metralhar operários que reivindicavam melhoria salarial,¹⁶⁴ e apoiado por Argemiro de Figueiredo, não torna difícil o “joguete” de signos que o fazem esvaecer para dar lugar ao outro Pereira na polêmica canção.

José Pereira Lima, o coronel da Revolta de Princesa, também tem seu retrato de memória traçado por signos fálicos, que o fazem cintilar em seu contexto como nome de honra e valentia para alguns grupos, assim como facilmente se relaciona a ele uma série de mandos e desmandos que resultaram em conflitos armados, marcando um dos momentos de maior violência no Estado.¹⁶⁵ Ora, a própria configuração do lugar da autoridade de coronel, uma variante ainda muito viva do poder patriarcal, contribui para a idéia de poder, assim como para a concepção de Estado, como esferas de atuação próprias do masculino e das qualificações que culturalmente o constituem.

Ao masculino caberia o zelo pela honra, que por sua vez atrela-se constantemente à exibição e preservação de seu caráter viril, uma qualidade que facilmente se imputa inclusive à terra que este poder nomeia como seu domínio, assim como ao corpo das mulheres. Honra, como se sabe, era um valor moral em grande evidência naquele contexto, e, em nome dela, muito se justificava, tanto a vida quanto a morte, a sua e a dos outros. Ela será freqüentemente evocada pelos líderes envolvidos nos conflitos de 1930, recebendo nuances diferenciadas

¹⁶⁴ Críticas também exploradas nos “foguetes” espalhados pela Coligação Paraibana, um deles fechando com a frase: “Paraibanos, deve-se chamar com esse homem, o Carniceiro Humano. Deus nos defenda dessa fera”. In SYLVESTRE, op.cit., p. 195.

¹⁶⁵ A Revolta de Princesa veio representar o auge de uma dissidência no interior do Partido Republicano (PR), dividido numa área conservadora e numa outra liberal, que então se afinava com o projeto político reformador do presidente de Estado, João Pessoa. Este, empreendendo uma campanha contra aqueles que “protegiam cangaceiros”, e medidas como a de uma reforma tributária, que pretendia evitar o escoamento e entrada de mercadorias pelos estados vizinhos, angariou a antipatia de coronéis como José Pereira. Por sua vez, o coronel, sentindo seu poderio afrontado, declarou a autonomia do município sob seu comando, Princesa, do restante da Paraíba, o que repercutiu em violenta guerra civil, em março de 1930. Ver RODRIGUES, Inês Caminha L. **A Revolta de Princesa**: uma contribuição ao estudo do mandonismo local. Paraíba (1930). João Pessoa: A União, 1978.

quando se refere aos territórios públicos ou privados.

Diz-se, por exemplo, que em nome da honra José Pereira comandou a sedição de Princesa; diz-se também que num gesto honroso João Pessoa negou o apoio a Washington Luís e acirrou as tensões que colocaram a Paraíba no centro das questões políticas naquele momento; diz-se, ainda que para vingar sua honra, João Dantas alvejou e matou o presidente na confeitaria Glória em Recife. Logo, por honra, João Pessoa morreu e tornou-se mártir, sem esquecer que também foi dito que, por ser uma opção mais honrada entre as poucas de que dispunha, Anayde Beiriz tirou a própria vida, e ainda se colocou a sua honradez em dúvida constante por conta da sua relação com João Dantas e, principalmente, por ser ela uma mulher figurando num território de tantas paixões e poderes viris.

À honra, soma-se, nos discursos da época, constantemente, a bravura, o orgulho, a resistência, os ânimos aguerridos e a virilidade. Compreende-se, em várias passagens da produção discursiva sobre os acontecimentos de 1930, que não havia que se temer o preço da manutenção da honradez, mesmo que este implicasse em matar ou morrer, pois não havia vida fora da honra para os homens efetivamente “machos”...

O trabalho de Sueann Caulfield, *Em Defesa da Honra*, permite-nos acompanhar como as perspectivas sobre a honra vão sendo incorporadas às normas juristas no Brasil na virada do século XIX para o XX, com os conflitos e aproximações entre a noção patriarcal e a noção burguesa, esta tendo a honra como uma virtude individual, aquela como um recurso familiar. Uma espécie de conciliação se estabelece entre tais noções mediante as especificidades da sociedade brasileira, o que vem reforçar os valores da família que o estudo antropológico de Pitt-Rivers descreve como típicos dos países latinos: “a honra como precedente era a prerrogativa dos homens, a honra como atributo moral (pureza sexual) era restrita às mulheres, e à defesa da honra feminina, uma responsabilidade masculina”.¹⁶⁶

Para continuar olhando mais atentamente para os sentidos de honra e seus corolários colocados em movimento pelo baião, basta ressaltar o que dizia alguns trechos do hino do Território Livre de Princesa. Este, encomendado ao poeta Austro-Costa, que fez a letra, e ao compositor Néelson Ferreira, foi entregue a Joaquim Inojosa para ser publicado no *Jornal de Princesa*, em julho de 1930, após o decreto que marcou a sedição de Princesa do restante da Paraíba. Segundo Austro, o ritmo era o mesmo “do admirável hino que Bilac escreveu para nossa Bandeira”, isso para “animar do melhor sentido cívico a *rebeldia sertaneja* do canto”:

¹⁶⁶ CAULFIELD, Sueann. **Em Defesa da Honra**: Moralidade, Modernidade e Nação no Rio de Janeiro. (1918-1940). Tradução Elizabeth de Avelar S. Martins. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000. p. 86.

Cidadãos de Princesa aguerrida!/ Celebremos, com força e paixão,/ A beleza invulgar desta lida/ E a bravura sem par do Sertão! De nossa terra na defesa,/ Alerta sempre! Eia! De pé!/ Pela vitória de Princesa/ O nosso Orgulho e a nossa Fé! Para honrar e exaltar nossa Causa,/ Na atitude dos veros Heróis,/ É mister que lutemos sem pausa/ Para a frente! Marchar! Todos Nós! Princesenses! [...] A hora é sagrada!/ Contemplemos o sol do Porvir!/ Há três verbos na luz da alvorada:/ Resistir! Triunfar! Repelir! Exaltemos, no bronze da História,/ a Epopéia do nosso rincão!/ De Princesa cantamos a glória/ E a bravura sem par do Sertão!¹⁶⁷

Como se vê, a marcha-canção é um convite à arregimentação, mas também um louvor a um estado de glória e bravura, que todo o tempo se costura a uma imagem corrente do sertão e da gente que o habita. Lugar e gente de uma *bravura sem par*. Aí reside sua honra, como sua diferença. Princesa, como sertaneja, é dominada por estas qualidades, e isso justifica a posição em que ela é colocada no enfrentamento de forças com o governo liderado por João Pessoa, que então personifica outros ideais, inclusive outro território, o do litoral, da capital, ainda que nomeado chefe do Estado e também originário do sertão.

Zé Pereira é então referenciado pelas “suas raízes” sertanejas. Não à toa, na música de Gonzaga, a expressão “pau pereira” também isso reforça, sendo a pereira uma madeira de vegetação resistente, típica do sertão; mas também é “pau” que ronca, que faz a luta, que golpeia, e que nesta profusão de metáforas também constrói o macho, intensifica sua virilidade porque não deixa de, no fluxo das narrativas, tornar-se uma referência fálica.

Aliás, pode-se dizer comum esta relação simbiótica de imagens do homem do sertão com as características que se atribuem “por natureza” à região, sobretudo no sentido da rusticidade e resistência. Durval Muniz de Albuquerque Júnior, em sua história do gênero masculino no Nordeste (1920-30), citando fontes do período, apresenta-nos algumas dessas idéias correntes, que agenciam imagens tipificadoras do sertanejo:

Os tipos populares do sertão nordestino, por serem incultos, teriam costumes e psicologias muito particulares, marcados pela “profundeza de caráter de homens rústicos”, pela “valentia, alegria, ironia [...] despreocupados e voluntariosos, ingênuos e sentimentais, cuja inteligência teria, às vezes, lampejos de genialidade, na sua beleza nua, natural, desprevenida e no pitoresco de sua inspiração prodigiosa e selvagem”. **O sertanejo seria da mesma natureza do juazeiro, única árvore a resistir às prolongadas estiagens, com os seus predicados “primacias de resistência, sobriedade, desinteresse e franqueza.”**¹⁶⁸

¹⁶⁷ INOJOSA, Joaquim. **República de Princesa** (José Pereira X João Pessoa - 1930). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980. p. 115-118.

¹⁶⁸ ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. **Nordestino: Uma invenção do falo – Uma história do gênero masculino** (Nordeste – 1920/1940). Maceió: Edições Catavento, 2003. p. 208. (grifo meu)

A marcha-canção, assim como o baião, também enaltece e evoca esses predicados que vão traçando a imagem de José Pereira, porém esta não se cola totalmente a dos tipos populares, pois não é um inculto, é um coronel que teve acesso aos estudos, que experimentou ventos cosmopolitas e que assumiu na sua rota de comando um papel de intermediador entre os interesses do seu sertão, Princesa e adjacências, e dos núcleos mais urbanizados de Pernambuco e da Paraíba. Notadamente de Pernambuco, com quem mantinha relações econômicas mais estreitas e que estarão no centro das discórdias que serviram de justificativa para a sedição que ele liderou.¹⁶⁹ Logo, outros elementos entram nesta composição, sem, entretanto distanciar-se destes traços.

Um dos retratos mais pungentes e também mais generosos do coronel está no livro de Joaquim Inojosa, *República de Princesa (José Pereira X João Pessoa- 1930)*, que vem demarcar um *locus* de resistência à memória heróica de João Pessoa, sintetizando os olhares daqueles favoráveis aos interesses do Partido Republicano Conservador (PRC) em 1930 e de seus herdeiros ao longo das décadas.¹⁷⁰

Joaquim Inojosa situa as origens patriarcais do poderio de Zé Pereira, lembrando que sua família dominava aquele território desde fins do século XIX e que este recebera o legado — “os bens e o cetro do comando” — do seu pai, Marcolino Pereira, quando da sua morte em 1905.

Poder que o coronel consolidaria em 1915, garantindo a vitória de Eptácio Pessoa no município e regiões próximas, com este, selando uma união marcada por interesses políticos e afinidades pessoais, que o fariam “porta-voz do epitacismo dominante, o amigo número um de Eptácio Pessoa na Paraíba por 15 anos seguidos”. Relação que o autor compreende ter entrado em colapso no momento em que Eptácio nomeou o sobrinho, João Pessoa Cavalcanti de Albuquerque, para presidente de Estado, uma vez que este “apressou-se em hostilizar José

¹⁶⁹ Uma das principais ofensivas fiscais de João Pessoa foi enfrentar a questão da dependência econômica do Estado em relação a Pernambuco. Para tanto, adotou uma nova tabela para os impostos de exportação, numa política de proteção tarifária aos produtos da Paraíba, e adiante, das importações. Os grupos comerciais de Pernambuco, espalhados sertão adentro, logo se ressentiram, entre os quais o grupo dos primos do governador, os Pessoa de Queiroz, com quem João Pessoa já tinha muitas desavenças, e que então passou a criticá-lo e articular maneiras de desautorizar aquelas medidas. Pereira, que negociava diretamente com Pernambuco e com os Pessoa de Queiroz, sentiu de imediato o impacto dessas medidas sobre a economia do seu município, que refletia, claro, a sua própria. Sobre a guerra tributária ver LEWIN, Linda. **Política e Parentela na Paraíba**: um estudo de caso da oligarquia de base familiar. Tradução André Villalobos. Rio de Janeiro: Record, 1993. p. 326-348.

¹⁷⁰ Nascido em Pernambuco, Joaquim Inojosa, além de advogado, fez uma notável carreira como jornalista entre o Recife e o Rio de Janeiro, destacando-se pela publicação, em 1923, da revista *Mauricéia*, de propaganda modernista. Escreveu diversos livros, entre os quais *Tentames*, *Diário de um turista apressado*, volumes sobre *O Movimento Modernista em Pernambuco*. Inojosa era então genro de João Pessoa de Queiroz, que era primo de José Pereira. Queiroz, por sua vez, era proprietário do Jornal do Commercio em Pernambuco, e embora primo de João Pessoa, afigurava-se então como um dos seus mais ferrenhos adversários. Para alguns, fora ele o financiador da Revolta de Princesa. Inojosa dedica *República de Princesa* à sua memória.

Pereira, sem muito pensar nas conseqüências morais ou políticas dos seus atos”.¹⁷¹

Na passagem abaixo Inojosa traça um perfil para José Pereira, onde se lê algumas das marcas que se repetem ao longo do livro, como forma de defender o coronel das críticas ferrenhas dos adversários, para quem Pereira representava o atraso, o banditismo, a ignorância, isto, em contraponto à imagem de João Pessoa (ver anexos F e G):

Continuando a vida de trabalho do pai, tornou-se José Pereira Lima um dos homens mais ricos da região — no comércio, na lavoura e na pecuária — e pelo temperamento cordial e humanitário o de maior influência pessoal e política em todo o alto sertão paraibano. Para melhor dedicar-se aos problemas regionais, abandonara a Faculdade de Direito do Recife, no terceiro ano de estudos, e de tal ordem imprimiu dinamismo à sua ininterrupta administração de mais de 20 anos, que transformou o município no permanente abastecedor de todo o extenso vale do Piancó, nos suprimentos de boca ou de artigos manufaturados que recebia diretamente de Pernambuco.¹⁷²

Próspero, cordial, humanitário, dinâmico e estreitamente ligado às raízes, preocupado com os problemas regionais, apontados como a causa para o abandono dos seus estudos e vida na capital. Decerto não temos aí um perfil muito tradicional no que se refere ao coronelismo. Um coronel sim, mas um coronel esclarecido – é como se nos dissesse o escritor de *República de Princesa*. E ainda pensaríamos num coronel devidamente assessorado e apoiado por um homem das letras, como o era o próprio Joaquim Inojosa, que redigiu o decreto da independência de Princesa, fundou o *Jornal de Princesa*, e tornou-se um arquivista da memória daqueles acontecimentos.¹⁷³

Outro arquivista dessa memória, embora posicionado em campo oposto, o escritor José Américo de Almeida, que participara ativamente dos conflitos em questão como secretário do Interior e Justiça do governo João Pessoa, também no seu *O Ano do Nego*, oferece-nos uma impressão semelhante acerca de Zé Pereira:

¹⁷¹ De acordo com Linda Lewin, Epitácio Pessoa que estivera, desde 1923, um tanto afastado da direção pessoal da oligarquia da Paraíba, em função das suas viagens ao exterior no posto do Tribunal Internacional Permanente de Justiça, “deve ter concluído que, com João Pessoa no governo do estado, poderia reter um controle mais seguro sobre o escalão de liderança da oligarquia, controle que, ao mesmo tempo, seria administrado diretamente em favor de seu grupo de base familiar.” Mas a indicação de João Pessoa abriu de vez um racha no interior da família, acirrando a rivalidade entre os sobrinhos de Epitácio, em especial os do grupo Pessoa de Queiroz, que haviam se firmado em Recife como prósperos comerciantes. LEWIN, Linda. op.cit., p. 324-25.

¹⁷² INOJOSA, op. cit., p. 12.

¹⁷³ Inojosa, sendo então genro de João Pessoa de Queiroz, foi decerto uma peça estratégica colocada por este para apoiar e dar visibilidade aos interesses da Revolta de Princesa, que repercutiam nos seus próprios interesses econômicos e políticos. Tanto que o livro para contar a “outra versão” daqueles acontecimentos, contrária a oficial, fora um incentivo de Pessoa de Queiroz, que Inojosa toma como “dever de memória” e espécie de homenagem.

Era um tipo sólido, moreno pálido, de estatura acima de mediana, dotado de atraente simpatia pessoal, sempre a rir com um riso baixo. Faltava-lhe tudo para ser “o coronel” que ainda remanesca em alguns recantos do Nordeste pela força das armas. Era lento e sem expansões gigantes, conquanto dominado pela paixão da força e pela sede de domínio. Filho de um chefe influente, abandonara o curso de Direito, no Recife, para ir tomar conta do seu irrequieto município.¹⁷⁴

Um perfil de coronel assim comungava com as necessidades que então sentiam as oligarquias rurais sertanejas, pressionadas pelas mudanças advindas com a República e os ventos de modernização que afetavam as relações produtivas (ver anexo G). Um mundo em declínio era o que Zé Pereira representava, mas pelos discursos que o perfilam, nele, resistiam qualidades que deveriam permanecer vigorosas, associadas a uma adaptação aos novos tempos, que serviam para manter a legitimação do seu poder, centralizado e personificado.

Como enfatizado no capítulo anterior, os anos 1920 e 1930 foram marcados por toda uma série de práticas discursivas e não-discursivas que constituíram a idéia de Nordeste e tipificaram o nordestino. Para este concorreu principalmente a imagem atribuída ao sertanejo, de resistente “por natureza” — um ser que “brota” como extensão das próprias características de clima, vegetação e do solo da região.¹⁷⁵ As lideranças nordestinas deveriam, pois, se apropriar dessas características para resistir às exigências da modernidade — em verdade, adaptar-se a elas, mas sem vergar, sem amolecer.

Assim, um projeto se configura junto às elites, materializando-se através de uma produção intelectual que defende para os sertanejos incultos e pobres os benefícios da civilização — a urbanização, a higiene, educação e novos códigos de sociabilidade. Ao passo que devem intensificar nas suas lideranças os caracteres sertanejos que faziam destes “acima de tudo, uma reserva de virilidade, macheza, bravura, capacidade de luta e enfrentamento, de energia para as batalhas que o espaço regional parecia carecer”; afinal “o sertanejo era um valente, um brigão, em defesa da honra e do bem...”¹⁷⁶

Na Paraíba, a obra do próprio José Américo de Almeida participa deste projeto. Em *A Paraíba e seus problemas*, por exemplo, editado pela primeira vez em 1923, ele traça e confere uma visibilidade ao tipo sertanejo, entre aqueles que acredita formar o homem paraibano, bem como procura, contrapondo-se à idéia até então corrente de que “o individuo é produto do meio”, defender que “a natureza não pode ser mudada em linhas gerais, mas pode ser mo-

¹⁷⁴ ALMEIDA, José Américo de. *O Ano do Nego*: memórias. João Pessoa: A União Cia. Editora, 1978. p. 34.

¹⁷⁵ ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: FJN, Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

¹⁷⁶ Idem. *Nordestino*: Uma invenção do falo – Uma história do gênero masculino (Nordeste – 1920/1940). Macaíó: Edições Catavento, 2003. p. 210.

dificada”, e aí residiria o “nosso problema”. A seca, figurando no centro dessas questões, seria um fenômeno passível, senão de conjurar, mas “neutralizar”, com técnicas e obras que possibilitariam os ventos do progresso alcançar o sertão.¹⁷⁷

Um projeto que opera num trânsito entre a tradição e a modernidade, e que se configura num tabuleiro de peças políticas, que naquele momento pareciam se movimentar com grande agilidade. A ascensão política do grupo Pessoa na Paraíba — tendo à frente Epitácio Pessoa que chegara à presidência do país (1919-1922), parece, pois, materializar este projeto, e num primeiro momento passa a consolidá-lo, como lembrou Inojosa, com o apoio indispensável de um coronel, o que, decerto, em algum momento, em detrimento da crescente oposição ao mundo que este representava, teria a fragilidade desse pacto, exposta.

Na continuidade da passagem acima referida do livro *O Ano do Nego*, os indícios desse rompimento aparecem na narrativa de Américo sobre José Pereira:

Sempre prestigiado, punha e dispunha no Estado. Só agora decaía. João Pessoa, num dos seus rasgos de franqueza, exaltando-se, chamara-o de “cangaço”. Não punha dúvidas nas suas qualidades, mas implicava com o que lhe parecia caudilhismo. O chefe enfarruscou-se. Eu estava perto e fiz um sinal para que não respondesse. Segui o curso da discussão e vi-o de perto estourar, com uma ira, nos olhos sem expressão. Depois empalideceu, dessa palidez que faz medo. Olhou João Pessoa ferozmente e calou-se.¹⁷⁸

Assim, mesmo não sendo um tipo popular, as qualidades tipificadoras do sertanejo recebem cores francas nos traços que perfilam o coronel de Princesa. Voltando inclusive *A Paraíba e seus problemas*, observam-se as ressonâncias com o que ali escrevera José Américo sobre o sertanejo, alguns anos antes do acontecimento acima vivenciado:

O sertanejo é um lutador. Blindado de uma coragem serena, não se teme da própria natureza hostil que o envolve, de quando a quando, num círculo de fogo. [...] Esse excesso de força choca-se, não raro, em cruentos conflitos. Cultiva-se o ódio tradicional e a defesa da honra e da propriedade tem arranços tenebrosos. [...] São, portanto, os efeitos nocivos de um ambiente saneável, tanto mais quanto o sertanejo, além de não ser presa de psicoses ou anomalias nervosas, tem, como nenhum outro paraibano, extraordinariamente desenvolvido o instinto altruísta ou de simpatia humana. [...] É a generosidade hospitaleira que agasalha o desconhecido com o maior conforto da casa e a franquia da mesa. “É a solidariedade, única em toda a população do Estado, que se manifesta nos auxílios recíprocos da criação e da lavoura”. [...] É incessantemente laborioso. [...] É, em regra geral, um homem de bem. Caráter formado nos moldes da família patriarcal, tem o culto das virtudes antigas. É inteligente e amante da instrução. Todos os poetas populares da Para-

¹⁷⁷ ALMEIDA, José Américo de. **A Paraíba e seus problemas**. 3ª ed. revista. João Pessoa: A União Cia. Editora, 1980. p.53.

¹⁷⁸ Idem. **O Ano do Nego**: memórias. João Pessoa: A União – Cia Editora, 1978. p. 34.

íba — os admiráveis aedos da lira matuta — são naturais dessas plagas. Manifesta um inigualável poder de assimilação. Em poucos meses de aprendizado torna-se apto em todos os ofícios.¹⁷⁹

Ora, não fica difícil no entrecruzamento destes textos imaginar o “simpático” Zé Pereira, tendo sua honra de chefe ofendida, bem como seu poder de proprietário ameaçado, empalidecer de raiva dentro de um “círculo de fogo”. Como também vemos os demais qualificativos enaltecidos por José Américo aparecerem adiante nas produções discursivas que constroem para o coronel uma identidade do típico sertanejo. Qualificativos que, entretanto, também estarão presentes nas imagens que se opõem ao “caudilho”, como a de João Pessoa e, claro, a do próprio escritor de *A Paraíba e seus problemas*.

É, portanto, neste fluxo de agenciamentos da imagem do sertanejo colada a Zé Pereira, que ele será inscrito na seara dos “cabras-macho”. Pode-se perceber claramente isso, por exemplo, no texto para gravar um “disco dialogado”, *A “estralada” de Princesa* — que Joaquim Inojosa também recebe de Austro-Costa. Uma “xaropada” como eles qualificam, em que dois sertanejos conversam sobre os acontecimentos em Princesa — uma peça de propaganda dos ideais revoltosos, convertida numa ode aos brios, valentia e virilidade de José Pereira, que merece especial atenção:

Então, cumpadre Fulorenço, o que é feito de mecê? Andava fora, cumadre Chica me disse...Eu fui logo preguntano: Terá ido pro Recife, mode vê o Zeppelin?... Quá, seu cumpadre! Eu fui mas foi pra Princesa...Fui visita o meu veio amigo coroné Zé Pereira. Êta, home macho!

E Fulorenço segue cantando, interpelado algumas vezes pelo cumpadre:

O coroné Zé Pereira/ É um chefe como ninguém./ Home de boas maneira/
 Todo mundo lhe qué bem. / Mas não é de bincadeira/ Tem corage como o trem.../
 Cumpade, mecê não pense/ Que Princesa é mole não!/ Gunverno pensa que vence,
 Coitado, mas pensa em vão!/ Libertado princesense/ Briga até caí no chão!
 [...]O coroné Zé Pereira, /Alisando o bendengó,/Dentro ou fora da trincheira/
 -valente como ele só!-/Diz: Comigo é na madeira!/Não corro nem tenho dó!
 [...] — Os bataião provisoro/ Só fizeram foi roubá.../
 Muita fita e falatoro/ Mil mentira no borná.../ Princesa é um oratoro/
 Com um santo só no alta... [...] Zé Pereira é generoso/ A toda dor da ouvido/
 Sempre alerta e valoroso/ Jamais que será vencido!/ E os sertanejo ditoso/
 Dizem: — Que home decidido! Costa, Irineu e Quelé/ Gente prosista que dói/
 Falaro, gritaro, inté/ Quisero bancá o herói/ Mas viro que o Coroné /
É pau que cupim não rói [...] — Mas cumpadre, o Dr. Joca não disse que dentro de 48 horas Princesa seria arrasada? — Quá! O presidente só tem memo

¹⁷⁹ ALMEIDA, José Américo de. *A Paraíba e seus problemas*. 3ª ed. revista. João Pessoa: A União Cia. Editora, 1980. p. 547-50.

jeito pra passar telegrama de légua e meia...corage é dote, cumpadre. Já faz cinco mês de luta e Princesa não caiu nem cairá... Lá está tudo calmo. Princesa agora é que está mesmo uma beleza. Terra livre de verdade! Tem cinema, tem feira, tem banda de musiga, tem jorná. Ninguém tem medo! [...] — Agora, um viva a Princesa Livre: — Viva Princesa Livre, Princesa da bravura do sertão! — Viva! Vivôôô! — Viva o coroné Zé Pereira, bicho macho de verdade...¹⁸⁰

Eis os elementos do modelo de masculinidade que José Pereira incorpora. A coragem imbatível é um dote, portanto, uma herança, o que, como seu domínio, ele herdou pelos laços de sangue. Sua resistência confunde-se com a da própria terra: Princesa, que não é mole, não se entrega, oferece combate, com sua chefia, surpreendendo, com uma rigidez e fibra de madeira o inimigo flácido, que parece lutar desgovernado, sem uma liderança que assuma o “corpo a corpo” da luta, um burocrata de “telegramas”, que foge aos códigos de honra da “bravura do sertão”. Isso faz do “coroné”, um “home macho” e até mesmo, realçando o caráter selvagem, como natural da sua virilidade, um “bicho macho de verdade”.

Um fazer-se “macho” que a situação de conflito, de “guerra”, intensifica. Um traço comum nas imagens normatizadas do masculino, que encontra sob a estética da violência uma forma singular, liberadora, de expressão. Numa leitura de traços psicanalistas, Sócrates Nolasco, escrevendo sobre *o imaginário masculino e as ideologias de guerra*, nos acrescenta:

As guerras cumprem, como rito, a função de dar acesso a muitos afetos existentes na identidade dos homens e que só podem se expressar sob a estética da violência. Como nos lembra Ariés, não foi o individualismo que triunfou, foi a família, que gera, incita e produz uma mentira que os homens ouvem desde cedo, transformando-se assim em verdade: “vocês são os melhores.” Conseqüentemente, nas guerras essa crença será testada e só resta aos homens uma possibilidade: ganhar.¹⁸¹

Tantos signos fálicos, evidenciados no campo de batalha, remete ao discurso laciano sobre a masculinidade, em especial sobre sua conceituação de falo enquanto um valor simbólico e adquirido pelo órgão sexual nas fantasias. Sem ser o pênis orgânico, Lacan o denomina como o significante privilegiado nas representações de força e potência, a partir do qual, ou melhor, da sua posse, se organizam todos os sujeitos, sejam masculinos ou femininos.¹⁸²

O masculino é, pois, engendrado como aquele que se identifica como tendo o falo e a potência, enquanto o feminino é marcado pela ausência do pênis, pela castração. O que serve

¹⁸⁰ INOJOSA, Joaquim. **República de Princesa** (José Pereira X João Pessoa - 1930). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980. p. 114-119.

¹⁸¹ NOLASCO, Sócrates. **O Mito da Masculinidade**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. p. 83.22

¹⁸² Cf. MACHADO, Lia Z. Masculinidades e violências: Gênero e mal-estar na sociedade contemporânea. In: SCHPUN, Mônica Raisal (Org.). **Masculinidades**. São Paulo: Boitempo; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2004. p. 37-40.

para definir a função paterna e materna, sendo o pai o lócus detentor do poder, o representante da lei — possuidor do cajado de força, o ‘órgão erétil’, que simboliza o lugar do gozo.

Teorização que muitas críticas recebe das feministas, por estabelecer o masculino como unidade definidora das diferenças de sexo e libido, mas que ainda assim tornou-se valiosa nas discussões dos estudos de gênero nas últimas décadas. Posto que, enquanto tomado como significação, operando no terreno da linguagem, a apropriação do falo permite aos sujeitos se inscreverem em lugares opostos àqueles demarcados por suas anatomias. O que, portanto, instaura e difunde a possibilidade de não haver correspondência entre gênero e sexo. Questão importante, inclusive, para compreender então a convivência com imagens identitárias híbridas, que, denunciando a ausência de conceitos mais apropriados e/ou abrangentes, são nomeadas freqüentemente como “homem masculino” ou “homem feminino”, bem como “mulher feminina” ou “mulher masculina”,¹⁸³ conforme inscritos em muitas das fontes que subsidiam este trabalho.¹⁸⁴

Tais pressupostos teóricos ressoam na construção do conceito de patriarcalismo, como apresentado nos estudos de Gilberto Freyre, que emerge em oposição a uma ameaça de feminização social, percebida intensamente no Norte do Brasil na transição entre os séculos XIX e XX. Analisando-o, Durval Muniz atenta que, a despeito do que uma vasta historiografia que lida com relações de gênero tende a perceber, o patriarcalismo da obra freyriana, fértil para compreender o período aqui demarcado, presente também na fala de muitos tradicionalistas do início do século passado, mais que um conceito rigoroso, é uma metáfora que ajuda a descrever um período. Imagem que se relaciona com o universo masculino — com o comando, o domínio, as relações de proteção, que são então considerados como o papel dos homens, definidos em relações de base familiar, em especial dos homens da elite, que deveriam reagir ante as ameaças de desordenamento social, enfraquecimento político e declínio econômico. Conceito que teria emergido não apenas como ferramenta de descrição do passado, “mas para agir de forma reativa em relação às várias mutações do presente”.¹⁸⁵

José Pereira simboliza bem a incorporação desta metáfora. Assim, para angariar sua

¹⁸³ Ver MACHADO, op. cit. e NOLASCO, op.cit.

¹⁸⁴ Elizabeth Badinter atenta que a teoria do patriarcado eterno, na base do pensamento lacanian, para justificar o poder do falo está atualmente caduca: “o poder dos homens sobre as mulheres, definidas como objetos de troca, parece-nos pertencer a outro mundo”. Embora sem discordar completamente da autora, como uma teoria que tem suas demarcações históricas, penso que as referências lacanianas demonstram uma funcionalidade pertinente para o período que aqui me reporto e para os sujeitos que nele se constituem. Ver BADINTER, Elisabeth. **XY: Sobre a Identidade Masculina**. Tradução Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. p. 140.

¹⁸⁵ ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. **Nordestino: Uma invenção do falo – Uma história do gênero masculino** (Nordeste – 1920/1940). Maceió: Edições Catavento, 2003. p.146.

vitória e consolidar-se como “bicho macho de verdade”, um verdadeiro “homem masculino”, passa-se nesta guerra pela preservação do poder do “pai” — em “nome-do-pai” — valer todas as armas, mas uma, em especial, constrói o rito, alimenta-o incessantemente: o falo que é significado na, e através da “arma-palavra”, capaz de ocupar o lugar dos corpos e de dar acesso aos afetos. Palavra não apenas pronunciada, mas escrita, e assim, mediada, lapidada. Projétil que segue em fluxos discursivos, mirando um alvo privilegiado: o de tornar-se palavra da memória, participando do rito que mantém atualizado os sentimentos e sentidos do passado, sendo uma prática, através da qual, muitos outros sujeitos se inscreverão, passando também a corporificar a metáfora, bem como sendo por ela corporificados. Isto, num processo em que outros corpos são desencarnados, tornados nódoas ou passagens de silêncio. Desta memória, de onde inclusive ressoam tantos sons de projéteis, gritos de dor, de perdas e danos, acessa-se também imagens idílicas, sonhadoras, risonhas e risíveis, através das quais podemos “mosaicar” outras imagens, misturando-as, dobrando-as.

Diz-se que Princesa, ainda que em conflito por cinco meses, está calma — um reflexo, decerto, da idéia de estar intocado o poder do seu chefe. Torna-se mesmo um oratório, um território sagrado, com um “santo” só no altar, ou seja, não há concorrências para este poder, que tem também o seu desígnio divino, seu traço místico. E aí mesmo, numa operação que soa como “mágica”, uma terra idílica no meio de um conflito, emerge livre e muito mais bela — leia-se modernizada, com o cinema, o jornal, a feira...

Tem-se aí nomeadas algumas facetas de um modelo político híbrido, que procura vestir um “rei” com um manto bordado com signos modernizadores, embora muitos não enxerguem e acusem-no de estar nú — denúncia que parece não funcionar a contento, pois a “nudéz” proporciona ainda mais visibilidade às características “natas”, “viscerais”, da masculinidade sertaneja.

Neste fluxo, não se pode deixar de ter a imagem de Princesa como a de uma “terra-fêmea”, que anuncia a nobreza do seu caráter no nome e cuja honra é defendida veementemente pelo seu “rei”. Ela não pode ser invadida, profanada — deve permanecer incólume, como as princesas dos contos de fada e das histórias dos cordéis. Mexer com ela é ofender sua honra, o que se converte num ataque à honra do “rei”, um acinte à masculinidade, o que se deve “lavar com sangue”, conforme os códigos de honra da tradição, tão arraigados no Brasil desde o período colonial, e que continuarão ressoando por muito tempo nos códigos de sociabilidade dos sertões brasileiros, em especial, daqueles demarcados como nordestinos.

E a “terra-fêmea-princesa” também se converte numa personagem. Torna-se sujeito, adquire fala, pensamentos próprios... uma entidade, em nome da qual um líder fala, assina

decretos, guerreia. Nesta operação, que é também escriturística, Princesa é materializada em uma identidade de gênero, um corpo-território “feminino”, mas com caráter “masculino” — uma “mulher-macho” — atributo também considerado “natural” às mulheres do sertão, tidas como resistentes e combativas, extensões dos homens, pelos quais, ou na ausência dos quais, adquire a posse do falo.

Esses elementos que forjam a identidade do território enquanto um espaço marcado pelas relações e significações dos lugares de gênero, o que também se estenderá à Paraíba, pode-se ver reluzir intensamente em partes do manifesto que José Pereira dirige à nação, logo após se iniciar o conflito armado das forças do governo João Pessoa contra as por ele comandadas, com o intuito de defender-se das acusações feitas pelo presidente e de justificar seus atos frente à sedição de Princesa:

Princesa não acolhe cangaceiros. Os que aqui vivem são homens laboriosos, amigos dedicados que nesta hora de perigo comum comigo se solidarizam para a defesa de nossas vidas e dos nossos haveres. Princesa resistirá defendendo os seus direitos e a sua autonomia. **Poderá ser vencida, mas oferecerá ao país o espetáculo de uma população que se defende contra o próprio massacre, de uma população que enfrentará resoluta os fuzis assassinos do governo, mas não se há de render às investidas de um tarado.** [...] Resistindo a tamanha ofensa à consciência republicana, é que Princesa só, desarmada, em face do aparelhamento bélico do governo, distanciada dos centros populosos da nação, protesta e não se rende, nem se deixará massacrar, senão quando esgotada a resistência que os meios materiais lhe permitirem, dentro de sua coragem, que é a coragem lendária dos homens do sertão. [...] A Paraíba neste momento está retrocedendo cinquenta anos de sua vida constitucional. Mas, para que as crônicas de amanhã não a descrevam como flagelada pela covardia e submissão oprobrias de seus filhos, **Princesa quer dar-se em holocausto à honra e à dignidade do seu passado e o seu sangue derramado imprimirá na frente desse tiranete de fancaria a marca impagável de sua atrocidade, da mentira de um liberalismo de última hora, proclamado para os néscios que lhe desconhecem os negros antecedentes.** Perante os homens do meu país declaro que eu, como a população do meu município, que me assiste resignada a todos os sacrifícios, nada queremos, a não ser o direito de viver, de exercitar a nossa atividade social, econômica e política, como partícula da unidade nacional. Registre-se, portanto, esta afirmação: Princesa poderá ser massacrada, mas não há de se render.¹⁸⁶

Diante de tantas marcas não há como não ver em Princesa os signos de um feminino que, em nome dos “seus filhos”, resiste às investidas daquele que age como um “tarado”(!), ameaçando sua honra, a sua autonomia. Mas é um feminino que possui a “coragem lendária

¹⁸⁶ PEREIRA apud INOJOSA, Joaquim. **República de Princesa** (José Pereira X João Pessoa - 1930). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980. p. 133. (grifos meus).

dos homens do sertão”, que mesmo sob massacre irá às últimas conseqüências, dando-se “holocausto” em nome da honra e do passado — ou seja, da tradição — que representa. Uma imagem contundente, que carrega o apelo mítico do amor materno e ainda da virgem sacrifici-
al. O discurso funcionando como a operação ritualística que possibilita acessar e entrecruzar todos esses signos.

O defensor de Princesa, que aí também se coloca como o de toda a Paraíba, fala para os homens da nação e com eles procura estabelecer uma identidade, um reconhecimento. Joaquim Inojosa diz, entretanto, ter este movimento que o manifesto procura justificar, um tom de despedida; com ele criava “José Pereira a imagem do novo caudilho, talvez o último da república brasileira, pois a Revolução de 30, a que o seu movimento, em grande parte dera causa, erradicaria as raízes de sobrevivência da instituição nacional”.¹⁸⁷

Inojosa pensa o confronto como sendo o embate entre dois caudilhos: José Pereira (44 anos) *versus* João Pessoa (52 anos). Dois caudilhos, decerto, e também ícones de um modelo de masculinidade que se cruzam em vários pontos, ora convergindo, ora tencionando, inclusive nos afetos que provocam junto àqueles que com eles se identificam.

Imagens de homens detentores de poder, que prezam a centralização e o domínio. A princípio, partes de um mesmo projeto político, peças acionadas pela estratégia de um mesmo jogador — Epitácio Pessoa, mas que surpreendem, dão saltos e mudam as configurações do jogo, fazendo esvaecer a autoridade deste sobre o tabuleiro. Um, decerto, por ocupar um lugar de tradição que não o permitia, mesmo anunciada a crise, ser todo o tempo apenas uma peça, uma vez que se acostumara a ser o jogador por excelência; outro, representando a outra face daquele projeto, aquela mais modernizadora, liberal, não encontraria, contudo, um caminho aberto para suas pretensões e logo ocuparia na mesa seu lugar de estrategista, favorecido pelo cargo político que ocupava. Um tendo sua imagem construída em contraponto a do outro. Entre as coisas consideradas mais vis que disseram em sua guerra verbal, um chamou ao outro de “cangaceiro”, no que depois ouviu em revanche o epíteto de “tarado” — estratégias discursivas de atingir a honra, de ferir aquilo que de perto se confundia com ela, sobremodo, suas imagens de homem. Acusando-se reciprocamente de doença orgânica ou moral, e cada vez mais estas se apresentavam todas no campo da moralidade, os predicados conjugavam-se pelas regras e valores em evidência naquele momento, como os discursos e práticas eugenistas e higienistas que então vigoravam, embasando a concepção de uma raça mais pura, legítima e saudável. Projetos de sanidade e disciplina que pesavam sobre os corpos dos indivíduos e que

¹⁸⁷ *Ibidem*, p.131.

os confundiam com a imagem de um corpo para o próprio Estado.¹⁸⁸

João Pessoa, ao chamar Zé Pereira de “cangaceiro”, procura desmontar a aura de legitimidade de poder do coronel, dizendo do seu uso de homens armados, “comprados”, para garantir a manutenção do seu lugar, assim nomeando-o de arcaico, conservador e de “fora-da-lei” — adjetivos que então serviam para designar o cangaço. Mais ainda, os cangaceiros pareciam ao resto do país como homens degenerados, grotescos, símbolos de violência e miséria, um mal a ser extirpado.

José Pereira parece procurar algo semelhante com o que possa ferir, de forma mais pessoal, a honra do seu adversário. Não bastava criticar o que chamava de suas megalomani- as, de seus excessos pela fome de poder. Se ele soa na voz de Pessoa como um “fora-da-lei”, o presidente para ele faz da lei uma obsessão, uma neurose. É de insanidade que Pereira o acusa, de felonias, de equilíbrio. Esta a sua “tara” no sentido que predomina no texto. Em outras ocasiões, refere-se ao presidente como “epilético” — dizia-se ser um mal que afligia parte da família — e, mais comumente, de covarde.

Penso então que o que se coloca é a (re)configuração de um modelo político, que ressoa num modelo de masculinidade, e vice-versa, com diferentes candidatos a sua melhor representação. Há entre eles muito em comum, no sentido em que acionam valores semelhantes no fazer-se a si mesmos: a honra, a virilidade, a coragem — isso como legado das raízes sertanejas e atributos naturais do “macho”... Porém, diferem em suas estratégias políticas, bem como em seus signos estéticos. Tudo isso entra em jogo, definindo as ricas nuances da trama.

Contudo, pode-se afirmar que João Pessoa levará aí certa vantagem. A sua visibilidade junto aos poderes centrais do país é maior, há uma máquina de Estado, com seus agentes, suas articulações, que o ajudam a imprimir marcas de maior alcance, inclusive no sentido de desfi- gurar a imagem dos adversários. E é esta maquinaria, ampliada pela imprensa, depois pela historiografia e literatura, que colarão em seu corpo os signos da heroicidade.

A sua defesa contra o que se considerava atraso, o seu projeto reformista ressoa nas expectativas de um país que se capitalizava, que buscava empreender o sentido republicano da “ordem e progresso”. A essa imagem mais “limpa”, austera, máscula, somar-se-á dois elementos cruciais na fabricação do herói: a sua morte, inclusive envolta num clima de um “crime de honra”, e a elaboração dos signos estéticos que se desprendem dela e dos últimos momentos de sua vida. Concorrendo para tanto, uma ativa participação das mulheres, o que, decerto, liberou sentidos para (re)investir a Paraíba do seu aparato de “guerreira”, a pequenina

¹⁸⁸ Ver a respeito COSTA, Jurandir Freire. **Ordem Médica e Norma Familiar**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

bravia, ao mesmo tempo máscula e feminina, que o baião de Gonzaga e Teixeira veio atualizar.

Estes elementos saltam da construção de uma memória tornada história, passando ela mesma a ocupar o lugar dos jogadores/lutadores, como é perceptível nas vozes aqui chamadas a narrar tais episódios.¹⁸⁹ Mas é também uma memória que se configura num fluxo de afetos intensos, em especial daqueles que podem ser nomeados como ressentimentos.¹⁹⁰ Vejo então esta produção como escrituras que ruminam e dão lugar aos sentimentos de melancolia, ódio, saudosismo, de desejos de vingança que aparecem sempre nomeados, seja de um lado ou outro, como desejos de justiça. A história, o grande tribunal, cuja sentença já tem um *a priori*, a verdade, da qual a memória será não apenas o testemunho, mas também, em muitos momentos, a “prova”.

Assim, ao passo que tem-se nesta produção declarado o “dever de memória”, concernente, como nomeia Pierre Ansart, à memória dos fatos, das provas e sofrimentos suportados, que são exortados a não serem esquecidos, tem-se também as inscrições afetivas de uma memória de ressentimentos, que opera por esquecimento, rememorações, revisões e intensificações.¹⁹¹ Isso, como bem se pode analisar até hoje na produção constante de discursos que em livros, monumentos, mídia, eventos, evidenciam uma profusão de sensibilidades,¹⁹² finas, à flor da pele, prestes a (re)acenderem fogueiras, a intensificar a dor no corpo de quem, de um fora, ousa “bulir em caixa de maribondos”.¹⁹³ Passado que se espera, através da permanente atualização da memória, ser (re)apresentado no presente, mas ser também condutor de referências da história deste presente. Memória que também se constitui como um lugar de gêne-

¹⁸⁹ Pierre Nora afirma que na contemporaneidade tornou-se impossível distinguir claramente memória coletiva e memória histórica, a primeira não podendo escapar dos procedimentos históricos: “Fala-se tanto de memória precisamente porque ela não existe mais”, diz o autor, organizando uma classificação que dicotomiza memória e história, sendo a primeira a “vida, a tradição vivida” e, a segunda, uma operação profana, uma representação sistematizada do passado. NORA apud SEIXAS, Jacy A. Percursos de memórias em terras de história: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Stella. NAXARA, Márcia (Orgs.). **Memória e (res)Sentimento**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004. p. 37-58 passim.

¹⁹⁰ Para Pierre Ansart, a memória dos ressentimentos comporta as mesmas incertezas que a sua história, afinal, diz ele, a questão dos ressentimentos nos defronta com uma dificuldade permanente: a de restituir e explicar o devir dos sentimentos individuais e coletivos. Pois, no caso dos ódios, por exemplo, não basta analisá-los, mas também compreender o que não é proclamado. Daí salientar a importância de uma hipótese do papel do inconsciente na política. Tema neste momento trabalhado pelo pesquisador Dinarte Varela, em sua tese de doutorado em Ciências Sociais, sobre a produção discursiva e o inconsciente político ligado aos eventos de 1930 na Paraíba.

¹⁹¹ Ver ANSART, Pierre. História e Memória dos Ressentimentos. In: BRESCIANI, Stella. NAXARA, Márcia (Orgs.). **Memória e (res)Sentimento**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004. p. 15-36.

¹⁹² Para Dinarte Varela, a literatura apresenta-se como um dos campos mais abertos às dizibilidades dos afetos não-ditos, excluídos das produções de memória histórica, oferecendo soluções criativas ao que se constituiu como questão insolúvel para a historiografia. Ver BEZERRA, Dinarte Varela. **O Romance Paraibano e Revolução de 30**: o discurso contra a ordem. Dissertação (Mestrado em Letras). João Pessoa, UFPB, 2002.

¹⁹³ Expressão que, na imprensa da Paraíba, tornou-se representativa das tensões e desconfortos gerados sempre que alguém, “um não autorizado para falar”, toca nestas questões.

ro, lugar de privilégios de uma memória que superlativa os valores significados como masculinos, inscrevendo-os vigorosamente num projeto que passa a identificar o Estado, os homens e as mulheres que nele vivem.

3.3 Cortejando o herói, vestindo a guerreira

Entre os artífices da construção da memória de João Pessoa está Ademar Vidal, com seu livro *João Pessoa e a Revolução de 30*, lançado em 1978, como uma síntese do *Incrível João Pessoa* (1930), *Do Grande Presidente* (1931) e *1930: História de João Pessoa e da Revolução na Paraíba* (1933). Tendo sido secretário no governo deste, Vidal confere a sua obra uma aura testemunhal, perpetuada pelos que até hoje são devotos da imagem do ex-presidente de Estado.¹⁹⁴ Procura então fazer uma biografia do governante, do nascimento e infância pobre à ascensão social e política, recorrendo às suas lembranças, depoimentos de contemporâneos, imprensa e documentos oficiais.

Logo no início do livro é com o corpo de João Pessoa que nos deparamos, num “retrato” narrado que remete a uma das últimas imagens registradas do presidente, quando este posou para uma fotografia no Recife, momentos antes do seu assassinato.

Fisicamente era João Pessoa de média estatura — porte marcial num metro e sessenta e cinco, o busto bem plantado. Andando ou de pé, conservava de ordinário as mãos para trás. Atraía a atenção pela simplicidade e pela energia ríspida: expressão de força e finura ao mesmo tempo. Olhos escuros e fiscalizadores, viam tudo de uma vez. Boca bem rasgada. Moreno e sanguíneo. Bigodes aparados. Fronte alta. Cabelos grisalhos, repartidos à esquerda e com uma trunfa petulante. Qualquer coisa indicando rebeldia.¹⁹⁵

Vidal não apenas descreve a fisionomia de João Pessoa, mas vai agregando a esta valores, significando os traços, fazendo o corpo “falar” (ver anexo F). Dizer, por exemplo, de uma postura militarizada, “marcial” e fiscalizadora. Uma imagem austera, que parece alinhada, retilínea, mas que não deixa de possuir seu lado fugidio, rebelde. E segue dando conotações ao comportamento do governante, jogando com nuances psicológicas, que muito ressoaram na imagem que dele se cristalizou.

¹⁹⁴ Ademar Vidal (1900-1986), advogado, assumiu as pastas de Justiça e Segurança no mandato de João Pessoa, num desdobramento da secretaria a cargo de José Américo- este ficando a cargo do interior do estado. Também homem de letras, fundou a revista *A Novela*, considerada uma precursora do movimento modernista no Nordeste, além de inúmeras participações na imprensa nacional e internacional. Publicou muitos livros, entre ficção e memórias, destacando-se os relacionados às personalidades envolvidas com os acontecimentos de 1930.

¹⁹⁵ VIDAL, Ademar. **João Pessoa e a Revolução de 30**. Rio de Janeiro: Graal, 1978. (Coleção Depoimentos). p. 11.

Adiante, por exemplo, como que, querendo desassociar o militar do belicoso, esvaecer nele os traços da rigidez e acender certa aura que nomeia de “romântica”, narra o seu comportamento quando caçava em Umbuzeiro, junto com um velho amigo. Embora demonstrasse muito interesse pela caça, nunca acertava um só animal, sempre usando artimanhas para espantá-los frente ao alvo do amigo — fazendo barulho, esvaziando os rifles ou ainda tomando a frente e disparando na direção errada. O companheiro, contrariado, reclamava: — “Qual, doutor, assim é impossível se caçar. Desde que caçamos juntos não matamos sequer uma lagartixa”.¹⁹⁶

Esse tom do homem manso, “romântico”, aparece nomeado em outras passagens, na medida em que Vidal narra os primeiros feitos de João Pessoa, querendo ainda dar a noção de como este foi se imbuindo do “espírito” de homem público, de administrador sagaz, fazendo “uma revolução branca e azul nos fundamentos sociais e políticos do Estado”. Assim, conquistando sabiamente a confiança de “inimigos das primeiras horas”, que depois teriam se tornado os “amigos mais exaltados”, desagradando “só os negociantes de Pernambuco, que viram seus supostos direitos frustrados por decisão judiciária unânime do Supremo Tribunal Federal”.¹⁹⁷

E continua destacando o quanto de dedicação ele fora capaz, trazendo as marcas de um sofrimento que o acompanhava desde a infância, vindo “do berço marcado para a dor que ele sabia disfarçar com um pouco de alegria no coração”. Ressaltar esta vida marcada pela dor torna-se uma importante estratégia discursiva que liga o destino de João Pessoa ao da Paraíba, dando ao governante o poder de despertar numa nova época a “rebeldia adormecida” que seria uma marca histórica da região:

Estudando-se a história da Paraíba logo aparece a coerência de um traço místico a marcar os movimentos de feição social e política que já agitaram a sua existência cheia de cruéis atribulações. Desde a Guerra Holandesa até os dias contemporâneos esse fator mostra a influência decisiva que há tido no desfecho dos fatos bem como nas conseqüências advindas, sem quase surpresa para a organização de um povo afeito à dor e à honra. Daí a resistência de uma fibra amalgamada no sofrer que tanto espanto vem despertando através de excepcionais episódios históricos. O misticismo sociológico imprimiu fartamente um sabor sublime às irrefreadas manifestações de independência. João Pessoa foi o arauto; foi centralizador: foi quem proporcionou quente animação às aspirações diversas. Auscultou a rua. Procurou o contato direto e viveu a consolação incomparável de compreender e satisfazer. Resultado lógico: tornou-se ídolo, interpretando fielmente e admiravelmente os anseios da raça cristalizados nos tempos. Com o “Nego” irrevogável, sem meios termos, sem contemplos, destacando-se a Paraíba no deserto do Norte, João

¹⁹⁶ Ibidem, p. 23.

¹⁹⁷ Ibidem, p. 41.

Pessoa é aquele determinismo da ancestralidade, fazendo explodir na alma da sua gente um feixe de rebeldias apenas adormecidas. E conquistou primeiramente o povo para conseqüentemente conquistar o poder moral.¹⁹⁸

Então a dor, o combate freqüente, teria tecido a fibra de resistência da Paraíba. E, nos momentos em que estes elementos se intensificavam, sendo postos à prova, um elemento místico, contudo “coerente”, ou seja, justificável ante tantos desafios e agruras, emergia.

Também por causa desse sofrimento experimentado com as cruentas batalhas, o “espírito combativo” da Paraíba se reconhecia facilmente na resistência e nas experiências dolorosas de João Pessoa. Mais até, este vem “acordar” tal espírito, renovar as forças da “ancestralidade”, para que o destino histórico se cumpra. Tão forte soa esta convergência, que de novo o “traço místico” se estabelece, aparecendo para explicar o fervor, a devoção que, paradoxalmente, Vidal vê transformar-se num “resultado lógico”: o fazer-se do ídolo.

Contudo, abrindo as linhas que delineiam este “traço místico”, deparo-me com outras questões que possibilitam pensar esta espécie de “carisma” descrita pelos memorialistas, que se traduziam na força impressa na imagem do chefe político, mais ainda após sua morte, perfilando-o no arquétipo do herói, másculo e potente. Ora, na aproximação construída entre a terra e seu líder, as raízes sertanejas também são evocadas. Logo nos deparamos com muitos dos elementos que funcionavam também na corporeidade de José Pereira, porém alcançando outro efeito.

Pela dissociação com o cangaço e mesmo por se estabelecer como seu algoz, pela sua postura “marcial”, emitindo signos másculos, mas que se flexibilizavam ante as cores humanitárias, românticas até, João Pessoa aparece, como que, representando o protótipo de uma nova masculinidade, frente a uma crise experimentada não apenas na Paraíba. Mas qual protótipo?

O estudo de Elizabeth Badinter sobre a construção da identidade masculina no Ocidente contemporâneo localiza que entre o final do século XIX e as três primeiras décadas do século XX, a figura emblemática do *cowboy* nos Estados Unidos, como “homem viril por excelência”, emerge como reação a uma crise no modelo de masculinidade. Este, mais identificado com um mundo predominantemente rural, com a consolidação dos ideais burgueses teria ficado ameaçado ante uma “feminização” da sociedade, sobretudo identificada como uma “europeização da mulher americana”, que passara a ser sinônimo de efeminação da cultura e, portanto, dos homens americanos. Uma espécie de reação contra-moderna reelabora tal modelo,

¹⁹⁸ Ibidem, p. 42.

como uma reserva de virilidade e de tradição.¹⁹⁹

Durval Muniz de Albuquerque Junior, por sua vez, percebe a correlação entre o que analisa Badinter e a construção da identidade do nordestino no Brasil. Os anos 1920 muito acentuarão a imagem desta sociedade que tem seu caráter másculo ameaçado pelas transformações decorrentes da implantação de uma sociedade capitalista e burguesa. Não à toa, torna-se comum o uso das figuras de gênero para falar desta crise, que no Nordeste se mostrará muito sensível:

Esta região é vista como a estar se feminizando, tornando-se passiva, precisando, pois, de um novo homem que significasse uma reação viril a esse processo de horizontalização e declínio, que se anunciava mortal para uma elite agrária tradicional que a dominara até então. Se nos Estados Unidos foram buscar, no vaqueiro americano, no desbravador do Oeste essa reação viril ao mundo que se feminizava, aqui será o sertanejo a base de criação do nordestino, este homem de novo tipo, pois militante pelos interesses de sua região, ou seja, pelos interesses de suas elites.²⁰⁰

Mas aqui também se dá um corte que não permite a identificação total da imagem de João Pessoa com esta reação. Que ele corresponde a ela, creio não haver dúvidas, mas há algo mais em movimento, que produz algumas fissuras importantes, fazendo a diferença entre os signos emitidos por ele e pelo coronel José Pereira, também representante deste modelo. É como aquele “topete” em sua frente, de que nos fala Ademar Vidal — o seu desalinho, embora seja contraditoriamente por onde ele mais se alinhe com os signos de um “novo tempo”.

Há que se lembrar que, embora favorecido pelas relações familiares, João Pessoa viera de uma origem economicamente inferior, e isto o favoreceria na associação com o sertanejo que supera as agruras e que, como já lembramos em José Américo, adapta-se rápido às novas situações, também aprendendo rápido. Estudara por pouco tempo na Escola Militar da Praia Vermelha, no Rio de Janeiro, ainda muito jovem. Em Recife, na Faculdade de Direito. Parte numa rede familiar, e de sociabilidade de notável influência política no país, ele iniciou uma ascendente carreira na justiça militar, que culminou com o exercício do cargo de Ministro do Supremo Tribunal Militar, de 1920 a 1928, ano em que foi eleito presidente da Paraíba, atendendo à indicação e convite de seu tio e benemérito, Epitácio Pessoa.

No seu discurso de posse como presidente de Estado, coloca em cena um embate entre o Nordeste e o resto do país, criticando as soluções que lhe pareciam pouco apropriadas a re-

¹⁹⁹ BADINTER, Elisabeth. **XY**: Sobre a Identidade Masculina. Tradução Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. p. 11-22 passim.

²⁰⁰ ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **Nordestino**: Uma invenção do falo – Uma história do gênero masculino (Nordeste – 1920/1940). Maceió: Edições Catavento, 2003. p. 232.

resolver os problemas dos nordestinos, sobretudo no que dizia respeito a seca. É uma fala marcada pelo contraponto entre o Nordeste e as demais regiões, defendendo, por exemplo, “que o Nordeste possui a maior área aproveitável do mundo para a cultura de algodão; esquecem-se de que nele se colhe o algodão que alimenta os milhões de fusos das fábricas brasileiras” e, concordando com o discurso anteriormente proferido por José Américo, deduz que o Brasil não conhece o Nordeste, “irmãos criados separados nunca se querem fraternalmente”.²⁰¹

Atrelado a esta idéia que conjuga um embate e um ressentimento, ele segue nomeando o que considera os principais problemas da Paraíba, mas destaca o que chama de “a ordem pública” e aí tece suas intenções de não “dar tréguas” ao cangaço, independente de onde esteja e de quem seja o seu “homiziador”. Esta ordem, entretanto, deveria também atingir a máquina de Estado, freando a vitaliciedade nas funções públicas, procurando conter o que chama de “profissionalismo político”. Fala ainda da reforma da legislação eleitoral, colocando-se a favor do voto secreto, mas lembrando que por si só ele não seria o “elixir infalível, capaz de curar todas as moléstias do nosso organismo político”, o que o faz acreditar que a ele deve anteceder o voto consciente e obrigatório, o que só seria possível com a instrução e o discernimento dos eleitores, sabendo todos “realmente ler e escrever”.

Após falar do valor da democracia e da consciência política, João Pessoa lamenta que tenha desaparecido o único jornal de oposição que ali existia, pois defende que um órgão assim bem orientado tem a função de ser um “útil fiscal”, um colaborador. Por fim, declara que “o palácio do governo é a casa do povo” e pede ajuda a este para governar: “colaborai comigo, meus conterrâneos. Se acertar, encorajai-me; se errar, criticai-me, mas não insulteis, para que a crítica não perca seu valor corretivo. Criticai-me e ajudai-me para eu não errar de novo. É assim que vos desejo, é assim que vos quero, povo da minha terra”.²⁰²

Um discurso que produz impacto, sem dúvidas. A imagem do defensor da terra, das raízes, está lá, na defesa do Nordeste. Mas ele não se coloca disposto a preservar certos elementos da tradição, como a ação dos “homiziadores”, ou a vitaliciedade de cargos políticos. E há ainda todos aqueles signos que o perfilam num território do *demos* — para o povo, com o povo. Um tom de humildade, de despreensão e, ao mesmo tempo, anunciando tantas “novas” intenções, sem demonstrar receio das críticas. Um discurso pela centralização, ordem e disciplina que soa, entretanto, rebelde. Isto, em vista de um momento marcado por poderes particularistas dispersos, indisciplinados perante os ordenamentos legais do Estado, mas também,

²⁰¹ Discurso de posse de João Pessoa reproduzido em VIDAL, Ademar. **João Pessoa e a Revolução de 30**. Rio de Janeiro: Graal, 1978. (Coleção Depoimentos). p. 26-30; e em AGUIAR, Wellington. **João Pessoa, o reformador**. João Pessoa, Idéia, 2005. p. 38-43.

²⁰² PESSOA apud AGUIAR, op. cit., p. 43.

não esqueçamos, ameaçados por valores considerados “modernos”, que não podiam ser desprezados, mas que deveriam ser rigorosamente controlados.²⁰³

O escritor Humberto de Campos, à época deputado federal pelo Maranhão, tendo aportado em Cabelo um dia após a posse de João Pessoa, narra suas impressões sobre o impacto daquele discurso em seu livro *Um sonho de pobre*, a partir do que ouvira dos comerciantes da capital e autoridades que vinham a bordo do navio em que ele se encontrava:

E os informantes adiantavam: — o efeito foi enorme. É costume dos deputados estaduais depois da posse do presidente, irem se despedir dele antes de partir para as comarcas. Pois desta vez ninguém foi ao palácio. O pessoal do sertão, mal acabou a posse, montou a cavalo ou tomou a estrada de ferro, e rumou para as suas fazendas e municípios, sem despedida e sem nada. E numa frase ilustrativa: — voltou tudo para casa de orelha murcha e rabo entre as pernas. Essas informações ouvimo-las eu, o comandante do Pedro I e creio, o senador Silvério Néri, meu companheiro de viagem. E acredito que não houve um só, que não dissesse consigo mesmo: — Isso não acabará bem!²⁰⁴

A fissura se evidencia a ponto de inspirar um mau prenúncio. O que justamente possibilita pensar que aí se moviam imagens distintas para o “novo tipo” de homem, que calcado nas bases sertanejas, governasse. Ora, há outra elite em franca ascensão, que embora sem desvincular-se da produção agrícola e das relações sócio-econômico tradicionais, necessitava atualizar seus códigos para acompanhar as mudanças exigidas pela dinâmica do capital, da expansão comercial e industrial, com que se deparava todo o país e do qual se ressentia o Nordeste, como soou no discurso do presidente. Este, em sua fala, amalgama estes interesses, procura não apenas indicar, mas *ser* ele uma síntese, uma convergência destes.

Só para enfatizar, não vejo se tratar de um projeto político que se possa considerar revolucionário, ao qual corresponderia uma significativa transformação de um modelo de masculinidade. Este, como demonstrado, continua sendo forjado nas mesmas bases que possibilitaram inscrever José Pereira num lugar de idealização, mas alcança outra dimensão ao instaurar a *sertanidade* noutra espaço, no coração da *urbs*, no litoral — o que permite ver, neste jogo, a metáfora de “o sertão virando mar”.

Assim, João Pessoa ganha visibilidade como o protótipo do sertanejo modernizado. Suas ações são reformadoras, justificadas em nome da ordem, da disciplina e do progresso

²⁰³ No seu extenso trabalho sobre política e parentela na Paraíba, Linda Lewin diz que “se fizermos vista grossa a identidade política de João Pessoa como um oligarca familiar [...] é possível avaliar os seus 21 meses no cargo como correspondendo a uma fase “proto-populista” na periodização histórica da Paraíba”, tendo introduzido aí uma retórica nova e uma estratégia de mobilização política importante na definição de outros rumos para a política local. LEWIN, Linda. **Política e Parentela na Paraíba**: um estudo de caso da oligarquia de base familiar. Tradução André Villalobos. Rio de Janeiro: Record, 1993. p. 329.

²⁰⁴ CAMPOS apud AGUIAR, op. cit., p. 45.

para a Paraíba. Pontes, praças, estradas, porto... o Estado, mais particularmente a Capital, experimentam a intensificação desta modelagem urbanizadora.

Lembrando que o sentido de honra, inclusive, passava então a ser agenciado também pelas práticas eugenistas, higienizadoras, que evidenciaram nas três primeiras décadas do século XX um esforço pela disciplina, ordenamento e embelezamento das grandes cidades brasileiras, como forma também de definir os espaços sociais, assim garantindo mais proteção às famílias de elite — o que se perceberá nas preocupações de João Pessoa, certamente influenciado pelas viagens à Europa e pelos tantos anos vividos no Rio de Janeiro, cidade onde esses traços se sobressaíam.²⁰⁵

Pensem também em como é rico para ilustrar esta imagem de um “novo estadista” aquela passagem da caçada com que nos brinda Ademar Vidal: um homem que gosta de caçar, que sabe carregar um rifle, mas que faz desta um outro jogo de estratégia, que não culmina com a morte da caça, mas com a observação do alvo, com o drible. É um militar em sua corporeidade, mas um militar-burocrata, que tem na escrita, nas operações contábeis e articulações, seu “poder de fogo”. Executivo, não executor. Imagem que mistura austeridade a uma aura romântica, que por sua vez produz uma empatia com o povo e, de modo particular e curioso, com as mulheres.

Aliás, faz-se necessário demarcar que é em torno da imagem dele, inclusive como parte da sua construção, que se legitima uma presença feminina em passeatas e homenagens, o que muito concorrerá para esta simbiose lembrada pelo baião de uma “Paraíba masculina, mulher-macho, sim senhor!”.

Joaquim Inojosa, por exemplo, ao tocar também no “traço místico” que envolveria aqueles acontecimentos, recorre aos versos de um trovador da época, o cearense Lobo Manso, que teria assim representado a “febre” que tomava conta da população no confronto entre os seus ídolos, em especial manifestada pelas mulheres:

O povo da Paraíba
E do Rio Grande do Norte
Até muitos cearences
Nasceram com esta sorte:
De serem no fanatismo
Inda lhe custando a morte.

²⁰⁵ Sobre como a família e a honra cartografam o cenário da *belle époque*, em especial “a construção da Cidade Maravilhosa”, ver CAULFIELD, Sueann. **Em Defesa da Honra: Moralidade, Modernidade e Nação no Rio de Janeiro.** (1918-1940). Tradução Elizabeth de Avelar S. Martins. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000. p. 109-146.

Enquanto a valente mulher da capital paraibana, fanatizada por João Pessoa, repetia, na voz do trovador:

Paraíba não se rende
 Porque seu povo não quer
 Quando não houver mais homem
 Quem vai brigar é mulher.²⁰⁶

É possível argumentar que a inspiração para tal imagem facilmente se recolhia nas ruas da capital, nos momentos mais tensos dos embates contra os adversários e, principalmente, a partir do confronto mais direto estabelecido com a Presidência da República, quando da recusa em apoiar o candidato à sucessão de Washington Luís, Júlio Prestes. O emblemático “Nego”, expressão que se consagra a partir do “veto” telegrafado ao Catete, veio firmá-lo ainda mais no campo de oposição às lideranças perrepistas do Estado, bem como no alvo das estratégias políticas da Aliança Liberal, que logo o convocou para a candidatura a vice-presidência.²⁰⁷

Acentuado seu traço de rebeldia, mas em nome da honra da “pequenina e boa Paraíba”,²⁰⁸ que estaria sendo desprezada no jogo político nacional, havia agora que lidar com o embate mais aberto com a oposição, principalmente os sediciosos de Princesa, sofrendo ainda as retaliações do Governo Federal. Este é um momento em que se evidenciam os elementos contraditórios da experiência política e dos valores pessoais de João Pessoa, mas que convergem para situá-lo cada vez mais no território da heroicidade.

Não demora e logo se registram as muitas manifestações de apoio, entre as quais uma organizada pelas alunas da Escola Normal, a quem Ademar Vidal chama de “galantes meninas”, que teriam ouvido do presidente as seguintes “palavras de fé”: “— Minhas gentis criaturinhas: muito obrigado. Guardai o vosso entusiasmo, as vossas alegrias, o vosso fervor patriótico para cantar com eles, no fim, o hino da nossa vitória”.²⁰⁹

²⁰⁶ LOBO apud INOJOSA, op. cit., p.134-135.

²⁰⁷ Este episódio é considerado decisivo no rompimento entre o governo do estado e o governo federal, colocando a Paraíba em evidência na correlação de forças nacionais no momento em que se agravava a crise da “política do café-com-leite”. João Pessoa recusa o apoio seguindo as recomendações do tio Epitácio, passando a apoiar a candidatura de Getúlio Vargas, com quem irá compor a chapa da Aliança Liberal. A expressão “nego” não figura no telegrama, mas resulta de uma interpretação à atitude “rebelde” de João Pessoa, que José Américo acha ter sido forjada em analogia ao “fico” de Dom Pedro I. ALMEIDA, José Américo de. **O Ano do Nego: memórias.** João Pessoa: A União Cia. Editora, 1978. p. 16.

²⁰⁸ Ibidem. José Américo explica que a frase “A Paraíba pequenina e boa”, usada como uma expressão carinhosa por Epitácio Pessoa em certa passagem, tornara-se muito em voga em jornais, discursos e conversas. Parafraseando-a, quando saiu do gabinete de João Pessoa para telegrafar ao Catete às decisões do “nego”, ao ser abordado pelos curiosos, respondeu: “— Agora não se diz mais pequenina e boa: é Paraíba pequenina e doida”, no que houve um regozijo geral.

²⁰⁹ Cf. VIDAL, Ademar. **João Pessoa e a Revolução de 30.** Rio de Janeiro: Graal, 1978. (Coleção Depoimentos). p. 63.

Esta breve manifestação que soa como uma simples gentileza feminina, entretanto, não será única, nem as demais tão pacíficas assim. Ante a intervenção do governo federal sobre o Estado e o impedimento de que o governo estadual se armasse o suficiente contra os insurretos, um manifesto com cerca de quinze mil assinaturas dirige-se aos presidentes da Câmara, do Senado e do Supremo Tribunal Federal, subscrevendo-se como a posição revoltada da “família paraibana”.²¹⁰ O apelo à idéia da ordem no estado refletia-se na ordem familiar e, por este apelo, as mulheres tinham suas participações legitimadas. Porém, a maior visibilidade virá *a posteriori*, com a morte daquele que se converterá no símbolo deste ‘ordenamento’.

Antes, memorialistas como José Américo e Ademar Vidal, referem-se às contribuições dadas por populares, destacando-se mulheres e crianças, na que ficou conhecida como “Semana da Bala” — proposta pelo jornal Correio da Manhã. Diz Vidal:

Vinha sendo João Pessoa procurado insistentemente por homens e mulheres de todos os tipos sociais que lhe entregavam cartuchos de fuzil e rifle. [...] Aproveitaria o ensejo para mostrar mais uma vez de quanto seria e é capaz no entranhado amor que devota aos seus brios de povo heroicamente guerreiro.²¹¹

Também, adiante, relata dos cartuchos embalados como presente:

O presidente abria as caixas enroladas em seda e laços de fita vermelha. Recendiam de ordinário o mais agradável perfume. Anonimato misturado com romantismo em horas amargas e difíceis — e que foram vencidas graças ao senso de dever.²¹²

E ainda não deixa de registrar outros tipos de presentes e gentilezas femininas recebidas pelo presidente:

Homem de sociedade, galante ser humano, na situação que a Paraíba atravessava, naturalmente as vistas se voltavam para a sua personalidade sedutora. Daí receber das moças suas conterrâneas flores e retratos com oferecimentos exaltantes. Seu romantismo apreciava muito essas delicadas manifestações femininas. É sempre um pouco de nós o que adoramos nas flores, nos objetos e nas mulheres; e é este fragmento, imponderável e fecundo, que se deve sentir e beijar em todas as coisas. Já era um conforto para quem vivia longe dos seus, que ele adorava da forma mais tocante. Disse-me numa bela manhã: “— Ainda conservo nos ouvidos o barulho dos meus filhos subindo e descendo esta escada.” Às provas de gentileza ele sabia retribuir como podia, no meio de extrema decisão para a refrega. Assim, agradecendo umas rosas, enviadas pela senhorita Ruth Landorf, mandou-lhe aquele livro, com

²¹⁰ Esse documento recebeu 18.068 assinaturas; ver sua reprodução em: MARTINS, Eduardo. **João Pessoa: Através de suas mensagens presidenciais.** João Pessoa: A União, 1978. p. 99-100

²¹¹ *Ibidem*, p. 201.

²¹² *Ibidem*, p. 283.

este cartão: “Mademoiselle. Bom dia. Não sei se teria prazer em conhecer o assunto deste livro. Se, porém, ele não lhe interessa, pode devolvê-lo sem cerimônia. Queira receber e apresentar os meus cumprimentos aos seus dignos pais. João Pessoa. — Paraíba, 23-7-930.”²¹³

Aos modos cavalheirescos, vai se somando assim a João Pessoa o perfil de galante e sedutor, sem, contudo, deixar de reiterar seu apreço e fidelidade para com a família que se encontrava distante. Aí, o requinte de uma estética ao gosto da *belle époque*. Não bastassem as insígnias de virilidade marcadas na postura militar, ainda o era magnânimo e, contudo, se não delicado, afeito a delicadezas. Um romântico, nas palavras de Vidal. Com traços assim, uma figura irresistível vai se modelando aos códigos da época.²¹⁴ Para o herói, ao qual se imputa uma aura de beleza, um ideal maior e um lugar de luta reiterada ante uma tarefa hercúlea, oferece-se o momento sacrificial. No caso de João Pessoa, todas as etapas da feitura heroizante vão se cumprindo, tecidas passo a passo nas devotas narrativas dos seus correligionários e admiradores.

Em boa parte das circunstâncias descritas em que se registra a presença de mulheres nesses acontecimentos, esta é tratada em termos de lisonja, gentileza, sedução ou mesmo no nível do risível. Por exemplo, numa referência à atitude que ficou conhecida como o “Nego”, a Aliança Liberal, comemorando a vitória mineira, organizou no Rio de Janeiro, em outubro de 1930, a passeata de um “Batalhão Feminino”, composto por “belas mulheres que traziam à frente uma larga faixa com a palavra *Nego*, segura atrás por uma presilha”. A respeito, comenta Inojosa: “Parece pilhéria, mas o episódio realmente se verificou. (...)“Porém rapidamente dissolveu-se o arrogante batalhão, diante da gargalhada do carioca: “Nego na frente, consinto atrás” (com o cinto atrás...)”.²¹⁵ Maneirismos jocosos e estratégias eficientes de manter a imagem feminina presa ao referente sexual e, assim, desautorizá-la no terreno das questões públicas, como vimos acontecer noutras situações.

Mas ora, há muito mais atrelado a este contexto que as possíveis virtudes sedutoras e românticas atribuídas ao presidente, que interessavam ou, no mínimo, criavam empatia com as mulheres. Não se deve esquecer que o discurso de tons liberais que delineiam o perfil de João Pessoa e as causas por ele defendidas, mais se aproximavam daquelas causas que vinham

²¹³ O livro em questão, segundo Vidal, encontrava-se à mesa de trabalho, na casa do presidente: *L’assassinat des Grands-Duos*, de Serge Smirnoff. Cf. VIDAL, op. cit., p. 291-92.

²¹⁴ À figura que Vidal e outros ao longo da historiografia na Paraíba imputam tais características, que prevalecerão na feitura da imagem heróica, seus críticos pintam com outras qualidades. Inojosa, por exemplo, o descreve como “homem violentíssimo e intratável, apaixonado e injusto”. Em seu livro, a historiadora americana Linda Lewin também faz menção ao temperamento difícil do presidente, peculiar à sua família, que teria inspirado o cônsul britânico em Recife a caracterizá-la como “um bando bem conhecido de cabeças quentes”. Cf. INOJOSA, op. cit. p. 80; LEWIN, op.cit., p. 327-28.

²¹⁵ INOJOSA, op.cit., p. 245.

mobilizando mulheres de várias partes do Brasil. Não encontrei referências de Pessoa, de forma mais direta, à educação, voto ou profissionalização das mulheres, mas seu apelo a um sentido democrático, progressista, ainda que demonstrasse suas contradições, criava uma ressonância com tais questões.

Surgiam então os comitês femininos a favor da Aliança Liberal, arrecadando reuniões, fazendo passeatas como aquela da Escola Normal para expressar apoio ao presidente. Aliás, faz-se com frequência referências às alunas desta Escola, que fardadas de azul e branco, simbolizavam o apoio ao governo. Uma das mais entusiastas, decerto, foi Analice Caldas, professora, taquígrafa, presença comum na imprensa da época, escrevendo artigos em defesa da educação e do voto feminino, a quem se atribui muito da organização destas manifestações. Adiante, serão duas professoras, Adamantina Neves e Rita Miranda, que tomarão a frente da mobilização pela mudança do nome da capital — de Parahyba para João Pessoa — e pela adoção de uma nova bandeira para o Estado.²¹⁶ Movimentação que veio inspirar o “Hino da mulher paraibana”:

A mulher paraibana (bis)/ E com ela toda gente/ Idolatra João Pessoa(bis)/
Adora seu presidente. [...] Quem amar a Paraíba (bis)/ Estará com João Pessoa/
Para ver mais tarde a glória/ Da terra Pequena e Boa.²¹⁷

Não se pode desprezar também a imagem de violência contra a família e, em especial, contra as mulheres, que se alardeava com as práticas do cangaço, àquela altura sendo associadas aos “coiteiros” *perrés*, como passam a ser chamados pejorativamente os adversários pertencentes ao Partido Republicano. Ademar Vidal inclui várias notas, em que detalha os prejuízos e desordens causadas por estes ataques, resultando quase sempre em maridos mortos, esposas e filhas ameaçadas e violentadas, que lhe narravam requintes de violência experimentados por elas — unhas arrancadas, cortes, estupros por um grupo inteiro de homens. Vidal pontua o socorro que prestava às vítimas, algumas em completo transtorno — cantando “a canção da loucura” — e atribui claramente muitos dos crimes aos “cangaceiros de José Pereira”.²¹⁸

Também registra que se faziam circular histórias como esta, que, decerto, ajudava a

²¹⁶ Sobre esta participação ver, por exemplo a obra de Ademar Vidal aqui analisada. E ainda: CARVALHO, Álvaro de. **Nas Vésperas da Revolução e Memórias**. 2ª ed. João Pessoa: Acauã, 1978; MACHADO, Charliton José dos S. NUNES, Maria Lúcia da Silva. O Feminismo paraibano: Associação Paraibana pelo Progresso do Feminino (APPF)- 1933. In: _____ (Orgs.). **Gênero & Sexualidades: perspectivas em debate**. João Pessoa: Editora Universitária, UFPB, 2007. p. 193-208.

²¹⁷ Extraído de CIPRIANO, Maria do Socorro. **A Adúltera no território da infidelidade**: Paraíba nas décadas de 20 e 30 do século XX. Dissertação (Mestrado em História). Campinas, SP: Unicamp, 2001. p. 33.

²¹⁸ VIDAL, Ademar. **João Pessoa e a Revolução de 30**. Rio de Janeiro: Graal, 1978. (Coleção Depoimentos). p. 222-271.

imprimir a marca de protetor e justiceiro a João Pessoa:

No expediente da tarde, João Pessoa recebeu uma velhinha modesta se queixando, chorosa, de que um senhor rural lhe havia matado a cabra leiteira, pelo fato desta haver entrado na roça de um morador, devorando-lhe alguns olhos da plantação de macaxeira. O presidente mandou buscar o culpado, seu amigo, fazendo-lhe sentir o que estava ocorrendo com a queixosa — a reclamar indenização— desde que a cabra era a única fonte de alimento de sua neta enferma. Cabra que dava quase um litro de leite por dia. Reclamava ninharia, enquanto o seu abastado vizinho, sem esconder o aborrecimento, disse: — “Vou lhe dar o duplo valor da cabra, mas como esmola”. Depois do desembolso, olhou para João Pessoa, dizendo: — Está satisfeito, presidente? Este respondeu: — “Não”, seguido com a ordem de que “o Senhor deu a esmola porque quis e agora vai pagar apenas o valor da cabra”. Passagem que circulou pela Paraíba com aplausos à maneira de reclamar e fazer justiça do arrogante latifundiário. E de uma boçalidade insuportável.²¹⁹

Veja-se ainda que no seu livro Vidal narra os dois acontecimentos, um seguido ao outro, como forma de contrastar bem as imagens dos dois chefes. As marcas da justiça, da generosidade e autoridade vão sendo aprofundadas na pele do governante. Táticas que se reproduzirão muitas vezes numa produção historiográfica que tomará para si o objetivo com a verdade de 1930, colocando-se como aquela que melhor representaria a identidade da Paraíba, guerreira e heróica. Mas os signos até aqui arrolados não estavam completos, melhor dizendo, a eles ainda iriam ser somadas todas as intensidades em torno do assassinato de João Pessoa, em 26 de julho de 1930. Imagens contundentes que brilham nas operações escriturísticas que vêm possibilitar, tantas vezes, a “ressurreição” do presidente.

De forma singular, é justamente com a comoção e revolta pela morte de João Pessoa que se dará às mulheres maior visibilidade e dizibilidade naqueles acontecimentos, inspirando versos como o do trovador Lobo Manso, antes citado. Como uma das primeiras reações, José Américo de Almeida, narra em *O Ano do Nego* uma “guerra aos retratos”:

Era um nunca acabar de incidentes. Mal reprimia um caso, lá vinha outro. Foram dizer-me que o Orfanato Dom Ulrico, uma instituição de assistência, fundada pelo Desembargador Heráclito Cavalcanti, chefe da oposição, estava sendo assaltada. Fui até lá. E que vi? Moças e rapazes das escolas postavam-se diante do prédio, exigindo, aos gritos, a entrega do retrato do fundador, aposto no salão. Tinham invadido repartições públicas e jornais, retirando das paredes os retratos dos adversários de João Pessoa, inutilizando-os ou atirando-os pelas janelas. Quando não conseguiam penetrar, derrubavam os quadros com pedradas. Acabava de dar-se uma cena que bem exprimia o grau de exaltação dominante. Um professor da Escola de aprendizes marinheiros, que ficava ao lado, tentara impedir a manifestação, com o pes-

²¹⁹ Ibidem, p. 221-223.

soal da guarda, de baioneta calada. E as meninas avançaram, não menos de 50, batendo nos peitos: — Atira, atira aqui! Tudo isso era estranho no meio de tanto recato feminino, a luta virava as cabeças. Apelei para as conhecidas: — isto não lhes fica bem: não façam essa loucura. É feio para vocês. Não é de meninas de família. Resistiam excitadíssimas. Sem o retrato não sairemos. Só mortas.²²⁰

O espanto de Zé Américo diante da cena parece bem próprio para um cenário pouco acostumado com este tipo de excitação feminina, ainda mais em se tratando de “meninas de família”. Em nome desta imagem ele apela para que elas recuem, entretanto, o argumento ali não produz efeito, a idéia da “seriedade” e “recato” feminino se mostra colado então a outros ideais, que se querem explícitos, combativos. Ele segue narrando o encontro que media entre a freira superiora da instituição e um grupo de representantes das jovens, das táticas que a diretora procura usar para demovê-las do objetivo, sem, no entanto, obter sucesso. O retrato acabou sendo entregue e “levado em passeata, em pleno dia”.²²¹

Uma guerra clara de imagens, que se converte numa “guerra de memória” em pelo menos dois níveis. Aquele em que se procura materializar o contraste entre os sentidos atribuídos às imagens de João Pessoa e seus adversários, intensificadas pela representação simbólica de uma vingança, que se não poderia literalmente atingir o corpo do inimigo, poderia se satisfazer rasgando, queimando, sumindo com seus retratos. Outra, a do feminino recatado, discreto e tímido, de quem não se esperava deixar afoguesar-se pela paixão publicamente, expondo-se e oferecendo aquele tipo de resistência.

Aí também o conflito com o corpo fora do lugar. O que fazer se o infrator tratava-se de jovens moçoilas e “de família”? — “o que eu não poderia fazer era mandar varrê-las do local. Arrastadas pelos cabelos, como iria acontecer. Não tocaria nelas. Um gesto impensado poderia provocar escândalos”, ponderava o então secretário de Segurança Pública.²²² Pior ainda se a causa deste infrator lhe parecesse justa.

Mas José Américo também fez suas anotações sobre “os nervos esgotados” das que se encontravam em campo oposto, estando, obviamente, bem menos protegidas. Relata, por exemplo, que andava um grupo pela cidade gritando contra os “perrés”, no que “um tiro de pistola partiu de uma janela. A mocinha, criatura frágil e educada, fez fogo, enfrentando a turba que lhe insultava a família. Foi arrastada pelos cabelos até o meio da rua e machucada”.²²³ Neste caso, aqueles valores morais e evidentemente políticos que o impediram de “ar-

²²⁰ ALMEIDA, José Américo de. **O Ano do Nego**: memórias. João Pessoa: A União Cia. Editora, 1978. p. 191.

²²¹ Ibidem.

²²² Ibidem.

²²³ Ibid., p. 185.

rastar pelos cabelos” as normalistas exaltadas, sugerindo que era o que aconteceria se o pudesse fazer, facilmente se desenrolou neste outro episódio, num embate que mostra claramente que o sentido de ser uma “menina de família” poderia ali, no meio dos ânimos acirrados, desfazer-se, a depender da “família” à qual ela pertencesse.

José Américo de Almeida, contudo, não foi o único a registrar seu espanto e hesitação diante das incontidas manifestações lideradas por mulheres em favor da imagem de João Pessoa. Creio ser Álvaro de Carvalho, o então vice-presidente que assume o governo após a tragédia, quem melhor nos oferece a expressão de espanto diante de que ele mesmo adjetivou de “um fenômeno curioso”. Depois mesmo de toda a movimentação em torno da mudança do nome da capital, veio a “questão da bandeira”.²²⁴

A ambos os projetos demonstrava Carvalho resistência, por, como ele diz, repugnar ao seu “espírito conservador, ao amor com que sempre olhei as nossas coisas”, mudar símbolos seculares, ainda que fazendo questão de creditar os méritos ao homenageado. Sem saída, acatou à mudança do nome, mas logo viu acenar uma outra “bandeira”. Diz então que “pela boca de uma senhorita falara o espírito de facção, pedindo meu apoio moral para um projeto de bandeira que se preparava na Assembléia”, ao que tentou esvaziar de sentido, respondendo que, naquele momento, evocava as palavras que ouvira do presidente João Pessoa, alguns dias antes da viagem a Recife, de restaurar a antiga bandeira, com algumas alterações, e apela lembrando que “nela fora envolto o esquife do grande presidente”. Contudo, logo percebe que o seu argumento produz um efeito diferente do esperado, diante de uma “Paraíba trepidante”:

A Paraíba estava trepidante, como dizem os jornalistas da revolução. As minhas palavras eram jatos de água fria num incêndio generalizado: aumentavam o calor asfixiante. A Assembléia tinha seus dias gloriosos e os erros do Sr. Washington Luís começavam a produzir os seus efeitos desconcertantes. Ninguém erra impunemente em política. Sempre foi esta a mais difícil e complicada das artes, queiram ou não os moços que, a propósito ou sem ele, enchem a boca de política e políticos profissionais. **A reação não se fez esperar. O povo queria um símbolo da revolução. Então, se viu um fenômeno curioso: senhoras, moças e meninas ocupavam o recinto da Assembléia e quase que dirigiam a votação. Aplaudiam e apupavam, sem o menor respeito aos dispositivos regulamentares: viviam-se horas intensas de agressividade e emoção.**²²⁵

Eis o “fenômeno curioso” que vai definindo cores e nuances diferenciadas àqueles dias. Voltando às memórias de José Américo, a idéia de se estar presenciando algo extraordi-

²²⁴ CARVALHO, Álvaro de. **Nas Vésperas da Revolução e Memórias**. 2ª ed. João Pessoa: Acauã, 1978. p. 63-71.

²²⁵ *Ibidem*, p.65. (grifo meu).

nário é reforçada:

A animação dos debates, injetando novo ânimo, inflamava a opinião pública. Alimentava-se, assim, a cidade de novos impulsos. [...] O que havia de mais extraordinário era que a mulher, ainda vinculada, num meio provinciano, à descrição do lar, dependente e cercada de cuidados, teve o direito de sair e partilhar dessas expansões. Com a sua força de sentimento apaixonou-se e foi também gritar e gesticular, tornando-se a maior animadora da reação. Dava vida às manifestações e empurrava os homens para atitudes extremas. Metia em brios os mais tímidos.²²⁶

Ora, o calor do “apaixonamento” que marcavam aquelas horas, intensificava a visibilidade de uma prática que estava se tornando cada vez mais comum no Brasil.²²⁷ Se na Paraíba, diferente do que já se processara noutras regiões, as mulheres ainda não haviam saído às ruas para manifestar-se em causa própria, como pela campanha do voto feminino, criavam ali as “táticas” para o fazerem, envolvidas que estavam com uma causa “liberal”, tendo “o direito de sair e partilhar dessas expansões” (ver anexos H e I).

O que, à primeira vista, poderia parecer apenas passional libera também seus sentidos políticos. Não se trata de imaginar estratégias calculadas ou planos meticulosos. Trata-se de compreender que há ali uma emergência demarcada por uma historicidade, que não se restringia a prestar homenagens ao presidente morto. Todos os valores colocados em jogo com aqueles acontecimentos, incluindo aqueles que tratavam das questões de honra, diziam respeito às mudanças que então se faziam sentir na cartografia dos lugares de gênero, fazendo ressoar, ainda que com suas particularidades, os fluxos dos movimentos de mulheres e do movimento feminista pelo mundo ocidental.

Não à toa, em 11 de março de 1933, inaugura-se no Estado a Associação para o Progresso Feminino, a exemplo de vários outros, modelados e vinculados a Federação Brasileira para o Progresso Feminino, fundada em 1922 por Bertha Lutz. Muitas das suas fundadoras estavam entre aquelas participantes das manifestações em 1930, a sede sendo inclusive na Escola Normal. A primeira publicação na imprensa local da APPF-PB foi justamente uma homenagem ao terceiro ano da morte de João Pessoa.²²⁸

²²⁶ ALMEIDA, José Américo de. **O Ano do Nego**: memórias. João Pessoa: A União Cia. Editora, 1978. p.182.

²²⁷ No Brasil, a primeira presença organizada de mulheres nas ruas em defesa de seus direitos pelo voto e educação é registrada em 1917, pelo centro da cidade do Rio de Janeiro, contando com cerca de 90 participantes. A estratégia, pensada pelas fundadoras do Partido Republicano Feminino, Leolinda Daltro e Gilka Machado, era a de dar publicidade às suas causas, justamente oferecendo um “espetáculo” para uma sociedade que tinha ainda as ruas interditadas às mulheres. Ver PINTO, Céli Regina Jardim. **Uma História do Feminismo no Brasil**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003. p. 13-39.

²²⁸ MACHADO, Charliton José dos S. NUNES, Maria Lúcia da Silva. O Feminismo paraibano: Associação Paraibana pelo Progresso do Feminino (APPF)- 1933. In: _____ (Orgs.) **Gênero & Sexualidades**: perspectivas em debate. João Pessoa: Editora Universitária (UFPB), 2007. p. 193-208 passim.

A demora de onze anos para vincular-se e organizar-se conforme aquela Federação, bem como o cuidado de justificar que não apoiava questões consideradas mais “radicais”, como as identificadas com o feminismo europeu, continuaram esboçando as estratégias daquele momento anterior, em que tomavam iniciativas ousadas, ligadas a um projeto político de aparência modernizadora, porém de bases oligárquicas, também conservadoras, assim como o modelo de masculinidade que a ele se vinculava.

Na relação com este modelo de masculinidade é que vai se construindo o da feminidade sã, honrada e combativa que ganha corporeidade naquelas apoiadoras da Aliança Liberal e de João Pessoa. Nas imagens arroladas pelos memorialistas elas vão se tornando as mais laboriosas tecelãs do “vermelho e negro”, conferindo àqueles dias algo a mais, o “extraordinário”, o “curioso”, que possibilita também inscrevê-las no cenário das lutas, das refregas, dos espaços restritos aos “machos” sem, contudo, serem identificadas como viragos, como mulheres masculinizadas.

Maria do Socorro Cipriano, no seu trabalho sobre as práticas de infidelidade feminina na Paraíba, anos 1920-30, aponta que a possibilidade de se desenhar a mulher a partir de definições de masculinidades, reconhecendo sua possibilidade de ação, somente seria possível quando estas se mostrassem em sintonia com os interesses do Estado, compreendidas quer como fidelidade ao presidente, quer como fidelidade à Pátria. Os lugares estabelecidos nas relações de gênero não deveriam ser desafiados, caso contrário, as fronteiras desta ação seriam redimensionadas:

Por isso, ser “mulher macho” e até efetivar ações no campo da política não significaria efetivamente uma apropriação da virilidade, nem muito menos sua transformação no gênero masculino, pois isso possibilitaria sua igualdade com o homem e a transposição de todas as fronteiras morais. Não era essa a idéia que se tinha em mente. Dessa forma, a imagem da “mulher macho” não poderia ser confundida com uma mulher sexualmente ativa, pois isso causaria um desequilíbrio nas relações de gênero.²²⁹

Portanto, é dentro mesmo do que parece um desordenamento à primeira vista, que observa-se as estratégias disciplinares estriarem os lugares praticados pelas mulheres. Através de suas práticas, enaltecem-se os valores considerados como próprios do masculino, erigem-se símbolos reificadores do modelo de gênero que se tornara o modelo de Estado. Deste movimento, erguer-se-á a nova bandeira da Paraíba, desenhada em partes negra e vermelha, com a expressão “Nego” ao centro.

O vermelho que se tornara então comum nas sacadas das casas, nos papéis e fitas que

²²⁹ CIPRIANO, op. cit., p. 35.

enrolavam as balas enviadas ao presidente, nos lenços com que tanto acenaram na passagem do cortejo, nos pescoços dos soldados, então se “perpetuaria” como signo identitário de uma “Paraíba trepidante”, que tinha na linha de combate, numa guerra contra os signos que passaram a representar uma tradição que se queria vencida e punida, “senhoras, moças e meninas”. Isso, associado ao luto do herói, o negro que salientava e alimentava no vermelho as nuances da guerra, do sangue derramado. Sangue sacrificial, que deveria ser honrado com a memória, dignificado nas vestes da guerreira Paraíba, assim impregnando-a de cores revolucionárias, inclusive no corpo de suas mulheres.

“— João Pessoa morreu! Viva a Paraíba!” — registra Ademar Vidal como um dos brados ouvidos durante o cortejo do corpo presidencial, atribuído a um mendigo que chorava.²³⁰ Um grito que soa como um lugar comum às manifestações de luto e revolta, mas que nomeia de forma simples e clara a representatividade que aquele momento vem alcançar na tessitura de uma identidade guerreira para a Paraíba, que se expressa ainda na dor dos “excluídos”.²³¹

O cortejo do herói, tanto no sentido de fazê-lo a corte, quando pensamos em sua imagem cavalheiresca, galante, quanto no de velar, vigiar seu corpo, é todo ele, em seus momentos mais intensos, marcado por signos que remetem a uma saga de combate: discursos inflamados em nome da honra e do amor à terra, culto a um passado de combates e glórias, que também se manifestam em armas, flores, vestes escuras, lenços vermelhos... Às cores da “revolução em branco e azul” referenciada por Vidal e que encontrava ilustração nas “gentis” fardas das normalistas, sobrepõem-se essas outras, rubras, negras, como forma de assinalar uma diferença, que os discursos apaixonados da memória vêm se traduzir num destino heróico.

Marcante neste sentido, agenciando várias imagens para formular a síntese deste pretenso destino, é um discurso feito por Assis Chateaubriand, destacado por Vidal quando este narrava os apoios recebidos ainda em vida por João Pessoa, dos populares, quando das ações do Governo Federal de intervir no resultado das eleições de 1930:

Mas não se surpreendam, os contemporâneos, da abnegação, do supremo espírito de sacrifício com que a minha pequenina Paraíba está respondendo ao desafio do Governo Federal. A geração de 1930 é a mesma de 1630. Sob o duro jugo do flamengo, a Paraíba escreveu as páginas mais emocionantes de amor à Pátria que se encontravam em nossa história. O diretor da coloniza-

²³⁰ VIDAL, Ademar. **João Pessoa e a Revolução de 30**. Rio de Janeiro: Graal, 1978. (Coleção Depoimentos). p. 311

²³¹ É uma produção de memória que investe nas dores de um ressentimento, pretendendo identificar, sob o mesmo luto, pessoas dos diversos grupos e classes sociais.

ção holandesa na capitania da Paraíba, Ypo Essens, praticou desmandos inqualificáveis contra a liberdade local. Pagou com a vida, no próprio solo paraibano, os crimes que ali cometera. Quando em 1654 terminou o domínio holandês no Brasil, a Paraíba era um montão de ruínas, talada desde o mar até o interior. De 21 engenhos de açúcar só lhe restavam dois. Paulo de Lynge mandou enforcar os patriotas mais ardentes da Capitania. Estevão Fernandes foi morto e amarrado na cauda de um cavalo, para ser esquartejado, por tentar resistir aos Washingtons Luíses daquela época. Gonçalo Cabral pereceu na forca. A esses crimes, André Vidal de Negreiros respondia, incendiando os canaviais do próprio pai, a fim de cortar os víveres ao invasor flamengo. [...] E é um povo com essa história opulenta e fascinante, que ele sabe cada vez mais honrar todo o dia, ajuntando-lhe capítulos novos e soberbos de energia moral, que se pretende intimidar com a carantonha dos mais impávidos vilões de que ainda se envergonhou a atualidade brasileira. Geograficamente, a Paraíba valerá Sergipe. Civicamente, os paraibanos valem uma Irlanda ou uma Bélgica. O machado que tentar abater aquela aroeira do Nordeste perderá o gume.²³²

Num jogo de linguagem que aproxima espaços e temporalidades, semelhante até aos recursos metafóricos que vemos no baião *Paraíba*, o jornalista cruza e costura eventos e personagens, tecendo uma “malha” resistente e de beleza heróica para o Estado e seus habitantes. Presente que atualiza o passado, que o reinventa para dar sentido a uma história linear, sucessiva. Haverá sempre os “Washington Luíses”, como figuras que encarnam a vilania, a obstrução a um caminho de prosperidade e paz. Mas eles se mostram também necessários para acender esta chama bravia, enérgica, que não se abate ante o “machado” inimigo. De novo, a referência à vegetação resistente, de grande porte e de madeira dura, dando acabamento à costura das vestes guerreira: uma “aroeira do Nordeste”.

Esta aroeira encontrará ressonância na imagem da “queda do robusto carvalho, abatido por um sicário armado pela malvadez do desumano Governo Federal”,²³³ minuciosamente narrada na voz melancólica de Ademar Vidal. Anotando como num diário os dias referentes à morte e cortejo do corpo de João Pessoa, tendo deles participado, seu discurso se tornará um indício testemunhal — junto ao de José Américo, sempre chamado a falar na produção historiográfica sobre os eventos de 1930, muitas vezes apenas transcrito como “a prova”.

Seu relato soa-me semelhante a um roteiro cinematográfico, tão forte os apelos visuais, que constrói, ali inscrevendo sua participação na tessitura dos signos que consubstanciam o corpo do herói nas vestimentas guerreiras da Paraíba. Do momento em que a notícia chega ao Palácio, na noite de 26 de julho de 1930, à manhã invernososa de 1º de agosto em que o corpo é levado de navio para ser sepultado no Rio de Janeiro, um diário é escrito com cores

²³² CHATEAUBRIAND apud VIDAL, op. cit., p. 215.

²³³ VIDAL, op. cit., p. 312.

pungentes.²³⁴

Acompanhando cada dia, vêm-se os focos de incêndio pela cidade, os tiros, as dinamites embaladas em cordões e papéis encarnados — chamadas de *liberais* — estourando e/ou sendo apreendidas, o pranto que ecoa nos quatro cantos da Paraíba, misturando-se aos “brados de energia guerreira”.

Os presos soltos pela cidade clamam pela vingança: “—mataram nosso pai!”, os jovens exaltados aclamando a revolução, populares e soldados invadindo casas e estabelecimentos pertencentes aos rivais, agora tidos como criminosos; as janelas com suas bandeiras pretas e retratos de João Pessoa cobertos de fitas. Diante de tantos estragos, quebradeiras, ruínas, Ademar parece muitas vezes atônito, e nos registros do primeiro dia, chega a questionar: “Por que tudo isso? João Pessoa tinha o “espírito de jardinagem”, isto é, o amor da medida e da disciplina, aplicado à vida para fiscalizar a vida e amansar a natureza, compondo-a e embelezando-a.”²³⁵

Mas a continuidade daquele espetáculo vai lhe sugerindo outras medidas de amor e de beleza, que ele vai nomeando e descrevendo nas homenagens feitas pelo povo diante do ataúde do “ídolo inanimado”. Mulheres que “caem pesadamente, soltando rugidos lancinantes”, “população elegante, população descalça” velando o “ídolo que tombou em plena luta”, manifestações envoltas em misticismo com romeiros que pegam as flores secas como relíquias — “João Pessoa santificado pelo seu povo” —, corpos que enlaçam, choram, beijam e fazem “ternurinhas” sobre o ataúde em demonstração de intimidade e carinho, vão como que alimentando também a justificativa do desejo de vingança, que tanto se bradava, e do qual não se refutará o próprio narrador, empalidecendo em suas palavras aquelas cores de “mansidão”:

Não cederemos uma linha; seremos intransigentes; continuaremos a luta com a maior intensidade possível; jamais haveremos de desmerecer na consciência nacional; o sacrifício de João Pessoa impõe-nos deveres implacáveis; de agora em diante, o paraibano carrega uma responsabilidade grande; se não sabíamos para onde íamos então, nesta hora, muito menos queremos saber o que nos espera e para onde vamos; teremos de ir para a frente, rompendo o caminho, direto, sem contornos, com os olhos postos nos nobres ensinamentos daquele que soube defender, impavidamente, a autonomia da nossa terra. [...] Espírito fervente. Não se dorme. [...] É preciso ação multiplicada para que se vingue o hediondo crime.

E a luta começou hoje quando Álvaro de Carvalho pediu a nós, auxiliares de João Pessoa, a opinião sobre se deveria ter relações com o Governo Federal. Não, não. Nem sequer as mais simples relações de cortesia. Somos radicais.²³⁶

²³⁴ VIDAL, op. cit., p. 306-318.

²³⁵ VIDAL, Ademar. **João Pessoa e a Revolução de 30**. Rio de Janeiro: Graal, 1978. (Coleção Depoimentos). p. 307.

²³⁶ *Ibidem*, p. 314.

Deixa-se o “espírito de jardinagem” de João Pessoa apenas como lembrança contrastante que vem aquecer agora o “espírito fervente” e assim segue “o espetáculo” da despedida, liberando a todo momento os signos que impregnam o corpo másculo do herói ao tempo em que “colam-nos”, tais quais insígnias, nas vestes da Paraíba e dos seus habitantes inconformados:

Morto nenhum, jamais, foi chorado tanto nesta parte do país. **Pois ele, quem afirmou a personalidade do paraibano com a virilidade e uma saúde que a nacionalidade supunha estioladas desde as guerras de conquistas violentas.** [...] Se o sofrimento purifica, o paraibano, depois desta refrega de martírios, terá certamente a glória de ser o dono da mais perfeita e da mais ressonante organização moral. [...] Quando se chora sempre se olha para o chão. Mas noto que a multidão chora de cabeça erguida. Confusões, atropelos; nem hospício; discursos que não são ouvidos; berros histéricos; gargantas engasgadas e, no espaço úmido, entra um grito rouco, comprido, trágico, dando sinal para largar. “—Adeus, João Pessoa!” Aquele grito de máquina. [...] O navio entra no canal lentamente. Faz a volta. Toma rumo. E o povo segue o seu movimento ao longo das praias, sacudindo lenços e bandeiras vermelhas. [...] **O crime está consumado. O seu julgamento a história fará. Há de fazer, com implacável severidade para condenação irrecorrível dos seus Átilas.** — Velaremos a obra de João Pessoa. Saberemos defende-la. Seremos dignos dela. [...] **O povo immortaliza o sacrifício de seu herói. A morte de João Pessoa foi o alto preço dado pela honra da Paraíba.**²³⁷

A honra que justifica o sangue derramado, que faz a morte cintilar, garantindo a perpetuidade da obra dos heróis. O sofrimento que purifica e fortalece os brios, a moralidade. O traço de misticismo que confere ao ato humano, uma aura de extraordinário, fantástico. Elementos estes, comuns na composição dos grandes épicos e que então, de forma pragmática, garantirá à Aliança Liberal o mártir para suas causas. Ainda se discutirá bastante se, afinal, fora ou não João Pessoa um revolucionário. E, claro, a questão que permanecerá em movimento garantirá freqüentemente a atualização da memória relacionada a estes eventos e, em seu curso, os valores aí imbricados.

Mas o que aqui interessa destacar é justo este apelo pela honra que se entrelaça com os signos da virilidade, indispensáveis na composição do guerreiro. Tragados, entretanto, pela imagem da terra que, ganhando uma identidade de gênero — em muitos discursos como a mãe, a fêmea — pinta-se de vermelho e negro para o combate, ainda que seja uma vítima sacrificada diante das forças políticas no cenário nacional.

Já não se viu estes elementos antes? Os discursos dos “inimigos de João Pessoa” que neste cortejo são convertidos em “inimigos da Paraíba” também os agenciaram inúmeras ve-

²³⁷ Ibidem, p. 314-318. (grifos meus).

zes. Eles se repetem, não são novos nem exclusivos. São moldáveis, relativos — mesmos referentes, mas sentidos múltiplos, variáveis — que não se preenchem ou se “encaixam” plenamente, apesar dos esforços de muitas narrativas.

E por causa desta multiplicidade é possível creditar outros sentidos à imagem de João Pessoa, notadamente à da sua morte, observando em torno dela a intensificação de outras facetas da honra e do que em nome dela se espera que os homens façam. Conquanto, uma faceta que conduz a um objetivo maior: garantir a masculinidade ou, melhor dizendo, a preservação de um tipo de masculinidade que não se adquire apenas pelos atributos naturais que o designam “homem”, mas de fazer jus a tal desígnio, ir além, provar que é um “cabra macho”.

3.4 A (des)honra e a vingança de um anti-herói

A morte de João Pessoa vem alterar de novo o “tabuleiro”, e outra peça se movimenta para oferecer o contraste que garantirá as cores da heroicidade ao governante assassinado e, no seu curso, a sua sagração como modelo de virilidade e honradez. Justamente, João Duarte Dantas. Advogado, nascido em Mamanguape (PB), pertencente a uma família de proprietários rurais que gozava de prestígio desde os tempos monárquicos, tinha 32 anos quando disparou à queima-roupa contra o presidente da Paraíba, que se encontrava com amigos e partidários na Confeitaria Glória, em Recife-PE.

Este episódio interessa aqui mais de perto não tanto pela sua repercussão política, sendo considerado o “estopim para a revolução de 1930”, mas pelos sentidos que nele e dele repercutem, que muito instigam, o olhar sobre a moralidade e os costumes de uma época, mais especificamente no que diz respeito às relações de gênero.

O assassinato de João Pessoa coloca em evidência toda uma discussão sobre honra e virilidade que aparece “colada” às estratégias de se designar as culpas e responsabilidades da tragédia, o que dá ainda mais visibilidade aos modelos de masculinidade e feminilidade que estarão vinculados ao projeto político que então tomava corpo no país.

Ora, além de “bandido”, “assassino”, “cesaricida”, “sicário”, que remontam mais diretamente ao ato cometido naquela tarde que entrou para a história, João Dantas terá sua imagem atrelada à de “tarado”, “pornográfico”, “degenerado” — toda uma série de adjetivos que o desqualificam diante dos esforços que procuravam codificar uma sociedade sã, higiênica, disciplinada sexual e moralmente.

Que práticas teriam possibilitado imprimir estas marcas, sulcá-las de modo tão intenso, na pele do advogado que se dizia sem vícios, “um homem que não fuma, não bebe, não jo-

ga...”?²³⁸ Estas, ao que parecem, ganharam evidência a partir do momento em que ele adquiriu notoriedade como crítico do governo João Pessoa. Participando da guerra verbal que se intensificava entre o presidente e José Pereira, chega a ficar no *front*, escrevendo uma série de artigos intitulados *Às voltas com um doido*, onde questionava ações do governo de forma combativa, pungente, ao tempo em que atacava João Pessoa chamando-o diretamente de “doido”, “palhaço”, “ladrão”, defendendo-se assim de acusações semelhantes publicadas contra ele no Jornal *A União*.

O estilo irônico da escrita de João Dantas já era conhecido, ainda que em tons mais brandos e zombeteiros, dos leitores da coluna *Risos e Frisos*, de *O Jornal*, em que tornava risíveis as atitudes e características de alguns homens públicos da época, decerto, ganhando com isso a antipatia de alguns. Mas nunca parecera tão inconveniente e, diante do fato de estar tratando da maior autoridade do Estado, tão ousado.

João Dantas sentia sua família prejudicada e desrespeitada pelas medidas do governo, por aquilo que considerava abuso de poder e incompetência. Família que, sendo parte importante na base do Partido Republicano no interior do Estado, estava ao lado de José Pereira na liderança de oposição ao governo, apoiando-o com homens, armas, munições e, claro, uma intensa guerra verbal, contando para isso com o apoio de João Pessoa de Queiroz, primo e inimigo ferrenho de João Pessoa, que colocava nas mãos deles uma poderosa arma: o Jornal do Commercio, de Pernambuco. Foi aí que João Dantas publicou um mês antes do fatídico encontro com seu opositor:

Nos sustos e tremeliques que te atormentam nas pungentes crises do teu medo, do teu terror de Princesa — dessa Princesa da tua insônia, que será o eterno pesadelo das tuas noites, dessa Princesa, reduto invicto da bravura sertaneja, da qual não ousam aproximar-se as tuas tropas e onde, entretanto, todo mundo passeia livremente — nessas maleitas de pânico que te afligem, repito, tu supões que toda a gente tem os nervos relaxados como os teus e queres que todos os teus inimigos sejam covardes. [...] Mais quais serão, Joca, os valentes que há mais de cem dias desbaratam em todos os recontros as tímidas vanguardas do teu exército de três mil homens e desafiam a tua raiva impotente? [...] Que gente sem valia é essa que, para a atacar, precisas prender senhoras, como reféns, preparares carros blindados que não vingam rampas e adquires aviões que não voam e logo no primeiro ensaio dão cabo do piloto? [...] É tempo de ires pondo de lado esses arroubos de valentia de que nunca deste mostras antes de te encarapitares nas imunidades de presidente. Deixa-te disso, mesmo porque, para esses desabafos literários pela tua gazeta, arvorada em pelourinho da reputação alheia, tu não tens fôlego. [...] Pessoas tidas no melhor conceito, altos funcionários federais, famílias das mais ilustres e tradicionais do estado, todos, enfim, que incorrem no teu rancor,

²³⁸ João Dantas referindo-se a sua imagem em carta para Anayde Beiriz. Reproduzida em MELO, Fernando. **João Dantas**: uma biografia. 2ª ed. João Pessoa: Idéia, 2002. p. 149.

são ali cobertos dos mais soezes baldões. No mais frívolo comentário do órgão oficial do estado, posto a serviço dos teus desaforos, este é um infame, aquele um biltre, aqueloutro um patife. Mas tu, que menosprezas a tal extremo a dignidade alheia; tu, que atiras diariamente injúrias coletivas, visando famílias inteiras; tu, que em linguagem de arriero, no calão mais reles, passas descomposturas mesmo a pessoas que não conheces, serás outra coisa senão um biltre, um patife? De mim, dizes que sou um ‘aventureiro’, um “celerado”, um ‘miserável’, um “bandido”... Não necessito defender-me de injúrias tão vis, num meio onde sou conhecido e onde tenho conceito firmado que desafia a tua virulência. [...] Ladrão és tu, ostra de ministério, aritim de repartições federais, no exercício infrene da tua desbragada advocacia administrativa. [...] De onde te veio a tua grande fortuna?²³⁹

Pode-se sentir claramente o nível de tensão e afetação das pessoas envolvidas no conflito naquele momento. As críticas que fazia a João Pessoa eram, pois, arranhões graves na imagem limpa e austera que posteriormente livros como o de Ademar Vidal procuram perpetuar. Falam-nos do desenrolar de um conflito que expressa as tênues fronteiras entre a honra da vida pública e a da vida privada, que dentro de pouco tempo vêm se confundir ainda mais com o episódio da invasão à casa de João Dantas, que figurará como “a gota d’água” para o desenlace trágico daquela rivalidade.

Tal invasão, como tudo o mais que envolve os fatos relacionados aquele momento, tem sido ao longo dos anos motivo de muitas controvérsias. Quem tomou a iniciativa? João Pessoa sabia? Autorizou? E José Américo, teve participação? Mas a questão que mais repercute em toda essa produção é: poderia João Dantas aceitar tal acinte sem revidar? E o que dizer diante do fato de ter documentos pessoais apreendidos e publicados, além de correspondência e anotações de fórum íntimo apropriadas por alheios? Sua honra, como insígnia da sua virilidade, suportaria isso? Então, fora o crime cometido por ele uma vingança “para lavar a honra com sangue”? E, sendo assim, há para ele um atenuante?

Encontrando-se em Olinda, sabe-se que João Dantas se preparava para ir ao Rio Grande do Norte, articulando-se junto ao governo do estado vizinho, para garantir apoio a possível intervenção que o Governo Federal estaria planejando para a Paraíba, quando ocorreu a invasão do seu domicílio na capital paraibana. A versão que se tornou oficial conta que a sua morada, que ficava no mesmo prédio de uma associação desportiva, teria sido arrombada por elementos desconhecidos. Fato que ao chegar ao conhecimento da polícia, suscitou uma diligência que entrou na casa para apurar o acontecido e, encontrando lá rifles e munições, além de “documentos espalhados”, resolveu confiscá-los, assim como ao conteúdo de um cofre, por considerá-los comprometedores.

²³⁹ Artigo reproduzido em INOJOSA, Joaquim. **República de Princesa** (José Pereira X João Pessoa - 1930). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980. p. 275.

Ademar Vidal, também acompanhando de muito perto estes acontecimentos, inclusive tendo designado o delegado que comandou a diligência, declara em seu já citado livro que entre o material apreendido “duas ou três cartas foram publicadas. E um caderninho, o qual jamais poderá ser revelado de público por encerrar tendências mais vis de um doente sexual”.²⁴⁰ Num outro depoimento detalha:

Como já eram notórios os antecedentes de João Dantas, seria bem possível, caso o Governo Federal vencesse a partida, que dentro do cofre ‘existia uma fortuna’. [...] Dentro do cofre encontraram apenas ‘frascos de cheiro’, um perfume ordinárissimo par dar às mulheres vadias. De maneira que dinheiro mesmo nenhum. **Um ‘folheto de feira’, de capa verde, em que descrevia as comunicações dele com a suposta noiva, que agora se quer impingir como tal. Não era. Era amante dele, pela própria descrição existente no livrinho, de uma maneira que jamais poderia ser publicada, nem em Nova Iorque, onde a pornografia subiu ao cúmulo.** Não podia ser publicado jamais. Maldosos assoalham até que foi publicado pelo órgão oficial. É falso. A União publicou apenas duas cartas inocentes feitas por alguns adversários, tratando apenas de demissão de funcionários e nomeação de correigionários deles.”²⁴¹

A polêmica sobre a publicação ou não do caderninho que expunha a intimidade de Dantas e Anayde Beiriz parecerá a Vidal uma estratégia, décadas depois, de dar atenuantes ao ato cometido contra a vida de João Pessoa: “pretexto, sim, para o crime anunciado meses antes. “Insensatez”, “honra manchada” — convenha-se que, após quarenta anos, é mesmo uma “insensatez” ajudar a mentira de quem agiu com desprezo de um mínimo de “honra pessoal”.²⁴²

Suas críticas vão de encontro a narrativas como a de Joaquim Inojosa que olha o desenlace daqueles acontecimentos com outras lentes, observando o que denomina “Espírito Conturbado pela Dignidade Ofendida”.²⁴³ Na parte que assim nomeia no seu *República de Princesa*, transcreve o depoimento prestado por João Dantas ao ser preso, no mesmo dia da tragédia na Confeitaria, em Recife:

[...] que chegando ao Varadouro, aí viu nas mãos de um dos passageiros do bonde um exemplar de *A União*, órgão oficial da Paraíba, no qual se anunciava a vinda do presidente daquele Estado a esta capital; que pôde ler o declarante no dito jornal que, de ordem do mesmo presidente, continuava a ser feita naquela folha a publicação de documentos do seu arquivo particular; que para esse fim fora arrombado o cofre do declarante cujas chaves trouxe consigo e nele havia papéis íntimos que não foram dados por serem imorais, mas se convidava a quem quisesse examiná-los e fazê-los na referida reda-

²⁴⁰ VIDAL, Ademar. **João Pessoa e a Revolução de 30**. Rio de Janeiro: Graal, 1978. (Coleção Depoimentos). p. 248.

²⁴¹ VIDAL apud MELO, op.cit., p. 97. (grifo meu).

²⁴² VIDAL, op. cit., p. 252.

²⁴³ INOJOSA, op.cit., p. 214.

ção de *A União*; que **o declarante não sabe medir a extensão da indignação que o assoberbou** desde que viu publicadas na mesma folha e de ordem do governo cartas íntimas do seu velho pai, de 70 anos de idade, para ele declararante, **publicação do que resultava manifesto intuito de ofensa e ridículo; que o declarante sentindo desde dias, a necessidade de um desagravo da ofensa** que se lhe vinha fazendo com a inversão de todas as normas de bom senso e até da responsabilidade do cargo que exercia ou exerce João Pessoa naquele Estado, teve desta vez a intuição que o desaforo devia ser imediato; que **sob grande tempestade interior guiada a um sentimento de honra que a tudo se sobrepunha, desceu do bonde, voltou à casa do seu cunhado Augusto Caldas e aí se armou** de um revólver dele declarante, marca Colt, o qual possui desde 1922 e veio a esta cidade disposto a procurar o presidente da Paraíba **que tão duramente o vinha ofendendo de ânimo feito e propósitos humilhantes; [...]**²⁴⁴

Inojosa demarca na análise das declarações a “idéia fixa de vingança, que acredita ser “muito dos temperamentos dos Dantas, conhecidos pelas reações intempestivas”. Inventaria, além deste depoimento, outras declarações de João Dantas que o reforçam, assim como algumas anteriores como o teor do artigo aqui citado e um telegrama enviado a João Pessoa alguns meses antes, em que o acusava do seqüestro do irmão Joaquim Dantas e de ordenar incêndio na fazenda do seu pai; no qual dizia ser “forçado a lembrar, sem estardalhaço tão do agrado do vosso temperamento teatral, que felizmente tendes filhos e juntamente com eles respondeis pelo que sofre minha família, respondendo também o Estado pelos prejuízos materiais causados”.²⁴⁵

Para Inojosa, este “ódio latente”, que ele vê declarado em todas essas peças de inquérito, vinha revelar que a questão saíra do terreno político para o meramente pessoal, não se tratando mais de briga entre parentes, apenas de palavras: “assumia aspecto grave de encontro e vingança, **em que iria predominar o ódio do sertanejo**, aquele de João Dantas que o juiz da sentença considerou ‘visceral’, ‘rancoroso’ e ‘indisfarçável’”.²⁴⁶

Então, ao passo que considera eloqüente as motivações em torno da honra e da dignidade que teriam motivado o ato extremado de João Dantas, Inojosa também vai, estrategicamente, pontuando a culpa pessoal do seu crime, como forma de dirimir as possíveis responsabilidades que respingaram sobre seus adversários de maior peso político, como José Pereira e João Pessoa de Queiroz, muitas vezes acusados de serem os mentores de uma conspiração, de terem insuflado e armado João Dantas.

O que se pode com isso perceber é que, embora com objetivos e interesses distintos, tan-

²⁴⁴ Depoimento de João Dantas reproduzido em INOJOSA, op.cit., p. 21. (grifos meus).

²⁴⁵ INOJOSA, Joaquim. **República de Princesa** (José Pereira X João Pessoa - 1930). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980. p. 218.

²⁴⁶ Ibidem. (grifo meu).

to as estratégias discursivas utilizadas por Vidal quanto as de Inojosa, vêm construir um lugar de destaque para João Dantas no meio de toda essa trama, demarcado pelas questões da honradez. Sua imagem é como que ‘isolada’ para responder/representar, fosse de maneira positiva ou negativa, à expressão mais exacerbada a que se poderia chegar um homem e sua (des)honra.

Para Vidal o ato extremado de Dantas confirma os indícios de uma vida “imoral”, como aqueles que foram encontrados em sua casa. Afinal, é para não afrontar a honra das famílias, que se considera impublicável o conteúdo do tal caderninho. E aí, com base naquilo que sugere ter visto, afirma que Anayde Beiriz não era noiva, mas amante de João Dantas. Ou seja, sugere a “desonra” de Anayde, já que a insinuação de uma vida amorosa e sexual fora do casamento tirava dela este qualificativo, o que costumeiramente, no caso das mulheres, se representava pela idéia da virgindade.²⁴⁷

A sexualidade, pois, emerge como um trunfo determinante na desqualificação do outro. Qual segredo teria João Dantas naquele cofre, o que guardaria com mais zelo? O discurso de Vidal e de todos que o reproduzem, repetem sem falar: ora, segredos de alcova. Eis o que tinha de mais íntimo. Estratégia que serve para expor e ridicularizar João Dantas, sugerindo que ali se revelava o que ele de fato era: “devasso”, “imoral”, “indecente”. Recurso eficiente que logo se colou à imagem de outros “perrés” e, principalmente, à de Anayde Beiriz.²⁴⁸

A imagem de “amante” aí não condiz com a idéia corrente de um caso clandestino, que envolve alguém casado. Não, ambos eram solteiros. Trata-se justamente da idéia de uma transgressão às práticas e vínculos sexuais normativos, que exigiam a aquiescência da Igreja e, cada vez mais, do Estado. Inscritos nesse lugar, os “amantes” passam à imagem de devassidão perante a “lei de Deus” e a “lei dos homens”. Se isto já o era suficientemente forte para inspirar recriminações na sociedade brasileira da Primeira República, imagine se os “transgressores” estivessem envolvidos num clima político de tensões acirradas, em que os sentidos

²⁴⁷ A importância conferida ao hímen como testemunho da pureza e como signo demarcador da honra sexual feminina motiva uma série de estudos médico-legistas no Brasil da Primeira República, demonstrando a grande preocupação das autoridades jurídicas com a virgindade feminina durante os 50 anos de vigência do código penal de 1890, inspirando uma verdadeira “himenolatria”. Sobre “honra e himenolatria na Primeira República” ver CAULFIELD, op.cit., p.51-56. Inclusive, Lourdes Luna, assim como mais recentemente Joacil de Britto Pereira, no seu *Mulheres-Símbolos*, referem-se ao resultado de uma autópsia feita no corpo de Anayde, que teria atestado sua virgindade.

²⁴⁸ Até hoje é grande a polêmica sobre a publicação ou não dos escritos amorosos, incluindo a hipótese de que nunca existiram – como sustenta Lourdes Luna. Na edição ordinária do Jornal *A União*, na véspera do assassinato, anexadas em fac-símiles nos livros de José Octávio Arruda de Mello e Wellington Aguiar, as cartas publicadas são aquelas que tratam das querelas políticas. Enquanto para alguns como Joffily, que diz que elas existiram e que teriam ficado expostas à curiosidade pública na delegacia, há outras suposições, como a de terem sido publicadas numa edição extraordinária, depois destruída(!), pelo jeito não sobrando nenhuma para nos esclarecer a questão.

da honra pessoal ressoavam na honra do Estado...

Ademais, Anayde Beiriz freqüentava ambientes circunscritos às altas rodas sociais, onde a força destes códigos pareciam restringir ainda mais as possibilidades de linhas de fuga das mulheres no território da sexualidade, posto que a visibilidade tornava-se maior, assim como os dispositivos de vigilância mais sofisticados, entre os quais, aqueles que operavam através da escola e, cada vez mais, da imprensa.²⁴⁹

Antes da intensificação maior de todos aqueles conflitos, ela já sentia na pele a força dos preconceitos contra a imagem de uma mulher de idéias e atitudes consideradas liberais, namorando um crítico e opositor do governo. Mas é preciso dizer que se parecia uma mulher “avante do seu tempo”, também revelava os traços do seu próprio contexto, em situações como esta, descrita no livro de José Joffily:

Foi em plena campanha política, em fins de 1929. Achava-se ela num coreto da praça Venâncio Neiva, à curta distância de sua casa, à Rua da República, quando em banco próximo, uma atrevida dondoca murmurou: — Eu não teria filhas para ser aluna de certas professorinhas... Poderia Anayde afastar-se ou ignorar a perfídia, mas a contundente reação foi bem diversa: — Não tem filha. E se tivesse, seria com certeza de pai desconhecido.²⁵⁰

Percebe-se no comentário da “dondoca”, a recriminação a Anayde, ao que Joffily segue designando o que seria a atitude esperada conforme as regras de boas maneiras.²⁵¹ Não agir como tal, conota a imagem da rebeldia e do temperamento forte, mas preste-se atenção ao que responde Anayde, que tática ela usa para também afrontar a moral daquela que a provocara: justo a da sexualidade desviante, da imagem da mulher libertina, que poderia mesmo engravidar de um desconhecido. Ou seja, sua reação enuncia aqueles mesmos códigos e dispositivos normatizadores que já a colocavam numa “margem”. Procura ferir com a mesma arma, porque reconhece e tem subjetivado os valores que pesavam contra as mulheres aquele tipo de ofensa.

Então segue-se percebendo um pouco como funciona o uso destes dispositivos que se enunciam nas estratégias discursivas, que fazem da sexualidade e da intimidade os lugares últimos, a “morada” da honra de homens e mulheres. Com o agravante de que no caso das mulheres, esta marca de honra deveria estar bem guardada num “cofre”, no lugar mais secreto

²⁴⁹ Como constatei em minha dissertação de Mestrado sobre as imagens femininas na imprensa da Parahyba (1920).

²⁵⁰ JOFFILY, José. **Anayde**: Paixão e Morte na Revolução de 30. Rio de Janeiro: Record, 1983. p. 31.

²⁵¹ Segundo Joffily este incidente repercutiu “nos quatro cantos da cidade” e na versão corrente “Anayde viu-se transformada em agressora de ‘distinta correligionária da Aliança Liberal’”, o que a fizeram ser “**censurada** pelas colegas, **detestada** pelas esposas e depois **execrada** por toda a gente...”. Ibidem, p. 32. (grifos do autor).

do seu corpo. Seu segredo, mas também sua inscrição num mundo “de fora”, ou “de dentro” das normas, ainda como sua verdade definidora. Como nos diz Foucault:

E depois se pode também admitir que é no sexo que se devem procurar as verdades mais secretas e profundas do indivíduo; que é nele que se pode descobrir melhor quem ele é, e aquilo que o determina; e se, durante séculos, se acreditou que era preciso esconder as coisas do sexo porque eram vergonhosas, sabe-se que agora que é o próprio sexo que esconde as partes mais secretas do indivíduo: a estrutura de suas fantasias, as raízes do seu eu, as formas de sua relação com a realidade. No fundo do sexo, a verdade.²⁵²

Tão sedutora e eficiente é este tipo de regulação, que também foi utilizado um recurso semelhante contra João Pessoa, afirmando-se que sua fatídica viagem para o Recife teve uma motivação amorosa: o encontro com uma jovem atriz que estaria aportando na capital pernambucana, que seria sua amante, e para quem ele teria ali comprado uma bela jóia.²⁵³ Contrariando aquela imagem do homem bem casado, que sofre com as saudades dos seus — a mulher e os filhos, acostumados a vida na capital brasileira, não teriam permanecido na Paraíba — este será um argumento volta e meia utilizado como forma de comprometer a suposta retidão do presidente, arvorada ante a imagem promíscua que se instituía para seu assassino. Ao que responderão seus admiradores com a negativa absoluta, sempre reiterando que a *trousse* comprada na requintada Joalheria Krauser era um presente de pai para a filha, que terminava curso.²⁵⁴

Em todos os casos, o efeito independe da veracidade, ele opera na intensidade em que provoca a afetação, ameaçando os traços de honradez do outro. Este jogo discursivo que esquadrinha a intimidade, a sexualidade e seus efeitos sobre a honra, tem um vasto repertório de imagens, que em menor ou maior intensidade, refletem, como num espelho, aquelas tessituras para o tipo sertanejo, como estamos vendo.

Inojosa, apoiado na própria fala de Dantas, lembra justamente que é o apelo ao desagravo da família e da intimidade violada que fazem ferver os ânimos do “sertanejo”, sendo uma atitude de se esperar dentro daquele clima de ofensas e agressões à dignidade, portanto, à honra, como “um sentimento que a tudo se sobrepunha”, como justificara o próprio João Dantas. Fala assim de uma prática ainda costumeira no Brasil, cuja intensidade poderia variar de

²⁵² FOUCAULT, Michel. O Verdadeiro Sexo. In: _____. **Ética, Sexualidade, Política**. Manoel Barros da Silva (Org.). Tradução Inês Autran D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2004. v.V. (Col. Ditos & Escritos). p. 85.

²⁵³ Sobre tal versão ver INOJOSA, Joaquim. **República de Princesa** (José Pereira X João Pessoa - 1930). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980. p. 131.

²⁵⁴ Versão defendida por VIDAL, op. cit., p. 297.

acordo com a ofensa, mas que ao adentrar no território do considerado íntimo, particular, exigia a desautorização máxima daquele que a maculara, ou seja, o seu silenciamento para sempre.²⁵⁵

Os sentidos que prevalecem em suas narrativas, decerto organizadas ao longo de anos, mas que vem à luz mais de quatro décadas depois daqueles acontecimentos, ancoram-se, além das suas experiências pessoais, em declarações e produções outras que no decorrer deste tempo foram criando imagens e sentidos para este episódio.

Por exemplo, num premiado romance de 1970, Virgínius da Gama e Melo, ambienta sua história naqueles acontecimentos de 1930, perfilando personagens cujas características se assemelham aos envolvidos, misturando ali as narrativas da história e da literatura. Numa das passagens de maior tensão, narra como o coronel Eduardo teria recebido a notícia do assassinato de João Pessoa:

— Mataram o presidente, coronel. Eduardo, instintivamente, afastou-se do homem, como para olhá-lo melhor, certificar-se mais dele, confiar-se mais no que ouvia: — como?! O homem insistia nas informações suplementares para convencer mais: — Hoje, à tarde, às cinco horas, no Recife. Eduardo, estarecido, respirava forte, curvado para a frente, como para ouvir melhor o que o homem dizia baixo. Na Confeitaria Glória. Foi João Dantas. O presidente morreu logo. O coronel adiantava: — **Também o que João Dantas suportou. É um homem de honra. Cabra macho.**²⁵⁶

A associação, pois, da honra e da masculinidade se explicita, assim como a idéia de algo que já se podia esperar diante do “suportado”. Já vimos que na narrativa de Vidal este vínculo também se faz presente na reafirmação da imagem de João Pessoa, ele deixando muitas vezes patente que um qualificativo derivava do outro, mas no caso de João Dantas isto não poderia ser considerado.

Vidal coloca então em xeque as declarações que diziam ter João Dantas se anunciado ao presidente, antes de atirar, o que vinha corroborar com a idéia de uma vingança corajosa, de “cabra macho”. Procura ainda com veemência desmerecer o seu ato de qualquer traço de “ética regional”:

²⁵⁵ Certamente, pensando como advogado, Dantas esperasse que no seu julgamento os atenuantes de um “crime contra a honra”, que decerto conhecia, lhe fossem concedidos. Mas o julgamento que o levou à morte não foi o da Justiça, mas aquele dos costumes, tragicamente, baseado nos mesmos valores de vingança que o motivaram a cometer o crime.

²⁵⁶ GAMA e MELO, Virgínius da. **Tempo de Vingança**. João Pessoa: Editora Universitária (UFPB), 1980. p. 91-92. (grifo meu).

Não há consciência limpa que não condene o crime de uma pusilanimidade vergonhosa, pois nenhum autêntico paraibano seria capaz de atirar num homem sentado, desprevenido, desarmado e mais, fazendo-o de surpresa. **Porque, como é da ética regional, primeiro se manda que a vítima imediatamente se “levante para morrer” e, em casos especiais, o algoz pede a ela até que “se arme” para defesa. Somente dentro da lealdade se verifica um encontro para decidir. A tradição impõe tais “requisitos e detalhes de honradez”.** O contrário disso é admitido entre os criminosos profissionais, desclassificados, afeitos ao banditismo sórdido, aos ataques de emboscada e prévio pagamento: surpresa que faz parte de um código, o qual se caracteriza pelas “encomendas para matar a troco de dinheiro”, ou outra vantagem como, por exemplo, assegurada a impunidade após o crime, fuga provisória e, se preso, conseguir júri a qualquer preço favorável.²⁵⁷

Com esta fala, Ademar Vidal reafirma a prática comum dos crimes para lavar a honra, mas pontuando qual seria a “ética” destes, passo a passo, como forma de demonstrar que o que João Dantas fizera não poderia aí ser contemplado. Antes, diz que ele mais caberia no código dos “criminosos profissionais”, sugerindo as possíveis vantagens com as quais estaria contando, ao participar do que insinua ter sido um *complot*. Portanto, diante da ética da tradição ele não teria agido de forma honrada, sendo também perante ela julgado e culpado.

Por sua vez, as idéias de conspiração e covardia serão também agenciadas por aqueles que não admitirão a versão oficial de suicídio de João Dantas e Augusto Caldas, na cela em que se encontravam presos na Penitenciária do Recife, a 06 de outubro de 1930.

Decerto é uma versão muito controversa, com lacunas e contradições — em que se confrontam supostos bilhetes suicidas, relatos divergentes e fotografias dos corpos antes e depois de serem “arrumados” para a divulgação na imprensa. Mas ainda assim, uma versão que também se presta como imagem para destituir qualquer resquício de coragem em Dantas e do seu suposto cúmplice ou, invertida, para consagrar a “honra do matador”.

Três anos após estas mortes, com a ajuda de Joaquim Inojosa para conseguir a impressão, Joaquim Moreira Caldas, irmão de Augusto Caldas, lança o livro *Por que João Dantas assassinou João Pessoa — O delito do “Glória” e a tragédia na Penitenciária do Recife*, em 1930. Aí constam as fotos tiradas pelo fotógrafo Louis Piereck que expõem ferimentos e escoriações no corpo de João Dantas que não condiziam com as descrições oficiais. Além de um relato testemunhal atribuído ao cangaceiro Antonio Silvino, que ali se encontrava detido, acusando a chegada de uma “visita trágica”, que teria sido responsável pelo assassinato dos dois. Certamente que o testemunho de um cangaceiro, ainda que “arrependido”, não seria difícil de ser desautorizado pelos opositores e ferrenhos críticos daquela outra versão.

²⁵⁷ VIDAL, op. cit., p. 251. (grifo meu).

Fernando Melo, autor de uma recente biografia de João Dantas, ressalta que dois anos antes do livro de Moreira Caldas, uma reportagem do *Diário da Noite*, jornal do Rio de Janeiro, “órgão insuspeito por estar filiado à Revolução”, já publicara sobre o “sangramento” ocorrido na Penitenciária do Recife, oferecendo-nos a seguinte imagem:

E verificou-se o sangramento [...] **Nem mesmo diante dos seus executores perdeu Dantas aquele sangue frio, aquela coragem selvagem.** Forçado, escreveu o bilhete já dado a público sem fazer do mesmo constar qualquer palavra de arrependimento ou piedade. Insultava até os amigos da sua vítima. **E quando a faca sertaneja lhe penetrou nas carnes para sangrá-lo, os seus olhos denunciavam ódio, vontade de matar.** As suas últimas palavras foram: Matem-me! Mas nunca me verão implorar piedade.²⁵⁸

Imagem forte do homem resistente, que não “verga”, nem mesmo trespassado por uma “faca sertaneja”, ou seja, feita da mesma “matéria” que ele. Do objeto assim qualificado liberam-se os signos da vingança típica da tradição da honra sertaneja. Mas ainda assim o texto enuncia que a “honra do matador” mantivera-se ativa até o último momento, reafirmando-o mais uma vez como um homem corajoso, de sangue frio, mas temperamento quente.

Embora menos enaltecida desta coragem e temperamento do sertanejo, a versão do suicídio não deixa também de fazê-lo. Vamos encontrá-la, por exemplo, na narrativa de José Américo. Este admite que teve dúvidas sobre as condições da morte de João Dantas, mas chega a conclusão que “foi voluntária”. Conta que no dia em que Recife se rendeu às forças revolucionárias, uma multidão postou-se na frente da Penitenciária ameaçando-os de linchamento. Soldados paraibanos teriam entrado e os ameaçado de levá-los para a Paraíba, para serem queimados em praça pública ou ainda jurando: **“Vão morrer a cacete por mulheres!”**

João Dantas estava de pé, ouvindo tudo, impassível. **Era um homem fortíssimo e tinha o pudor de sua gente.** Só havia uma saída para fugir da afronta. Tomou a resolução de matar-se, num ato de preservação ou de fim dantesco. Redigiu um bilhete e o pôs debaixo do travesseiro. É a confissão: “Mato-me de consciência serena e ânimo firme, porque estou entregue a bandidos e meu brio não suporta humilhação”. Secionou a veia jugular com um bisturi. [...] Onde encontrou ele o instrumento? Foi comprado por sua namorada, Anayde Beiriz, na casa Manuel & Cia., do Recife. E como pôde conservá-lo, sendo sempre revistado? Num orifício atrás da gola do paletó. [...] No local, havia ausência de qualquer sinal de luta. O cadáver não apresentava contusões, nem equimoses, nem escoriações. **E um homem de seu temperamento não se deixaria sacrificar sem resistir.**²⁵⁹

²⁵⁸ Artigo reproduzido por MELO, Fernando. **João Dantas**: Uma biografia. João Pessoa: Idéia, 2002. p. 165.

²⁵⁹ ALMEIDA, José Américo de. **O Ano do Nego**: memórias. João Pessoa: A União Cia. Editora, 1978. p. 226-27. (grifos meus).

Fechava-se ali, simbolicamente, fosse pela “faca sertaneja” ou pelo “bisturi” o duelo entre os dois cavaleiros sertanejos, embora cada um representasse uma multidão de outros mais. Qual vencedor? As peças caídas sobre o tabuleiro logo seriam retiradas para dar início a novos lances, com estratégias nem tão diversas, porém com outros jogadores comandando os golpes. Jogadores que, entretanto, necessitarão direta ou indiretamente alimentar-se da memória daqueles dias de “luta, dor e glória”, que inscreveram a Paraíba nos livros de História do Brasil, renovando o duelo em vários momentos.

Guerra de retratos, de imagens, de memórias. Lutas marcadas nos corpos e papéis. Práticas de exclusão que atingem o discurso, conforme os três grandes sistemas apresentados por Michel Foucault: a palavra proibida, a segregação da loucura e a vontade de verdade.²⁶⁰ Vemos todos em funcionamento na produção da memória histórica da revolução de 1930. A interdição da palavra, que aparece nas tantas falas ligadas ao ideário de João Pessoa e da Aliança Liberal, ao outro — todos os opositores, sobretudo ligados a José Pereira e João Dantas, somam-se a desqualificação e segregação destes como dezarrazoados, doentes morais, desalojados que estavam no lugar confortante da verdade, esta, que a memória, representada nos símbolos cívicos da cidade e do Estado, tratam de lembrar.

O mais evidente e familiar na nossa sociedade dos poderes de exclusão é, segundo o autor d’ *A Ordem do Discurso*, a interdição. Sabemos que não se pode dizer tudo, nem a qualquer tempo e circunstância, nem sobre qualquer coisa: “tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala.” Mas Foucault ressalta que, em nossos dias, as regiões onde “a grade é mais cerrada”, onde se multiplicam os buracos negros, são as da sexualidade e da política, e acrescenta:

[...] como se o discurso, longe de ser esse elemento transparente ou neutro no qual a sexualidade se desarma e a política se pacifica, fosse um dos lugares onde elas exercem, de modo privilegiado, alguns de seus mais temíveis poderes. [...] o discurso — como a psicanálise nos mostrou — não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é também aquilo que é o objeto de desejo; e visto que - isto a história não cessa de nos ensinar — **o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar.**”²⁶¹

Vimos essa luta rememorada naquele cenário de 1950, com a disputa política acirrada entre José Américo e Argemiro de Figueiredo pelo governo do estado, vindo reforçar os signos de uma cultura falocêntrica, que encontrara modelos de idealização em 1930, propiciando

²⁶⁰ FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. 13ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2006. p. 17. (grifo meu).

²⁶¹ Ibidem, p.10-11. (grifo meu).

as condições para a síntese da “Paraíba” e, em seu fluxo, das paraibanas, como “mulher-macho”. Sexualidade e política em pleno funcionamento discursivo, que se pretendem interditar de cada lado, como forma de preservação de um poder atualizado em constante intensificação dos signos do passado e delimitares das fronteiras de gênero.

Interessante que os signos liberados pela canção se juntarão a todos esses elementos, mantendo acesa ao longo dos anos a fogueira das vaidades e mesmo o fogo das paixões que aquecem até o presente, os debates em torno da questão: *Qual a verdade?* O que também tem se convertido numa *questão de honra*, como já se pode perceber pelos livros aqui citados, e que ressoará fortemente em toda uma produção mais recente, notadamente na passagem para o século XXI.

Preocupação com a *verdade* como forma não apenas de “iluminar” os episódios que marcaram a história política e a constituição de uma identidade para o Estado, mas inclusive sobre qual *o gênero verdadeiro da Paraíba*, qual a *verdade* sobre a sexualidade e os atributos de suas mulheres e, por conseguinte, de seus homens. Peripécias, astúcias das relações de poder e saber, presentes na tessitura de lugares definidores para os gêneros que se (con)fundem com a dos lugares políticos.

Afinal, diante de tanto esforço para garantir a cintilância dos valores da honra e da virilidade, dificilmente poderia agradar aos defensores do caráter varonil do Estado e dos lugares de cristalização da “verdade”, uma imagem de gênero ambígua, a provocar continuamente “sustos”, estando aberta a tantas apropriações que remetem aos territórios mais íntimos, em que a sexualidade nomeia e afronta a honra.

Tudo isso, líquido, deslizando, moldável, constituirá a “lama” que os defensores de uma verdade para 1930 desejarão transformar em “pedra”. Ao longo destes traçados, vê-se a “arma-palavra”, como projétil da memória, em franco desenvolvimento. Apresentando-se como *locus* testemunhal, de descrição, de comprovação, enuncia todo o tempo, um desejo de verdade, recusando a potência criativa.

A Palavra da memória, como metáfora que pesa, “petrifica”, selando a “última palavra” que tende a querer dar solução aos impasses, lacunas, dúvidas, construindo engenharias monumentais que obsessivamente insistem no que não se pode esquecer; opõe-se aqui à “memória da palavra”, uma memória-outra, no sentido dado por Nietzsche e (re)apropriado por Deleuze e Guatarri, que se manifesta como possibilidade de fazer agir as forças reativas e instaurar o “recordar o futuro”. Tratando-se de fazer uma outra memória que seja coletiva, uma memória das palavras e não mais das coisas, dos signos e não mais dos efeitos. Afinal, a “arma-palavra” agrega em si também todo um devir-nômade, capaz de estilhaçar as grades da

memória-prisão, uma vez que, pode seguir fluxos descontínuos, que embaralham os alvos, que confundem os atiradores. Sendo assim, capaz de surpreender no seu trajeto, de sobrepor uma cartografia do desejo ao trabalho da memória contra o desejo, que só acopla mais ressentimentos.²⁶²

Mas é ainda nestes estratos de ressentimentos, que uma outra “pedra” surpreende por seus efeitos na “guerra de memórias”: “pedra de toque”, liberadora de desejos, também “pedra no caminho” de muitos arcontes da memória de 1930: O (re)investimento numa imagem de Anayde Beiriz em oposição à de João Pessoa. Ela, como signo de uma nova identidade que se pretende para o Estado e, mais particularmente, para a capital. Ela, como *lócus* de memória daqueles apontados como vencidos, vilões, marginais à história que se tornou oficial. Também, mais uma vez, como uma tessitura corporal, na qual se inscrevem dilemas e impasses atuais das discussões de gênero e sexualidades. Ressonâncias do século XX, que sente-se tilitar nas fronteiras para um novo século, das quais será possível escutar algumas notas a seguir, como a canção que não pára de ser tocada...

²⁶² A respeito da memória-palavra ver LINS, Daniel. Esquecer não é crime. In: LINS, Daniel. COSTA, Sylvio de Sousa G. VERAS, Alexandre (Orgs.). **Nietzsche e Deleuze**: Intensidade e paixão. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado, 2000. p. 45-60.

4 OUTROS NEGOS: CORPOS NEGADOS, CORPOS (RE)ENCARNADOS

O que saberás de mim é a sombra da flecha
 que se fincou no alvo. Só pegarei inutilmente
 uma sombra que não ocupa lugar no espaço,
 e o que apenas importa é o dardo.
 Construo algo isento de mim e de ti
 _eis a minha liberdade que leva à morte.
 (Clarice Lispector)

Ao ver como, entrelaçados, os lugares de gênero vão sendo instituídos pelas estratégias discursivas que dão espessura à memória dos acontecimentos de 1930, na medida em que estreita-se o contato com a feitura de um modelo positivo de masculinidade — e seus contrapontos — é possível também perscrutar os meandros da tessitura que conferem relevo e visibilidade ao feminino, seja então numa correspondência a tal ideal másculo ou ainda em um lugar de confrontação com este.

Se a imagem de João Pessoa encarna em sua potencialidade este modelo, é em relação a ela que emerge a imagem da “mulher varonil”, um *corpo-manifesto* do tipo feminino assim nomeado por Eudésia Vieira na década de 1920, como vimos no segundo capítulo. Esta, que assume uma materialidade com as “senhoras, moças e meninas” que tomam as ruas da Capital, que organizam movimentos em favor do presidente de Estado e da Aliança Liberal. Depois participam ativamente da feitura de símbolos representativos de um clima aguerrido e de mudanças, num “fenômeno curioso” incorporam a intensidade que se fazia sentir naquele momento da reconfiguração dos espaços públicos e privados, colocados em cena pela modernidade.

Décadas depois daqueles eventos, suas imagens serão freqüentemente agenciadas para referendar as qualidades heróicas de João Pessoa e o clima revolucionário que fez a “pequena e boa Paraíba” agigantar-se num espírito guerreiro. São marcas em falas que ao enfatizar a presença das mulheres no “*front*”, o fazem como forma de confirmar o carisma do presidente, mas também o alcance dos seus ideais que se faziam sentir na família, na moral e na honra desta, tão bem representadas pelas “mães, esposas e filhas”. Ideais capazes de penetrar no recôndito mundo feminino e excitar com a paixão, os corpos que se tinham como lugares do recato e da passividade, movendo-os para a visibilidade das ruas sem temor. A “justa causa” da luta concedendo-lhes este direito, transformando o que noutras circunstâncias seria desvio em expressões de autêntico civismo e lealdade — manifestações de “brios”.

Mas esta imagem produtora e positivadora dos poderes que (in)vestem na Paraíba a

imagem da guerreira e, por consequência, nas suas mulheres, também se faz numa relação de alteridade, que nomeia o lugar do desvio, da traição e da desonra. As projeções dos acontecimentos de 1930 fizeram Anayde Beiriz ocupar por bastante tempo este lugar do “outro”, daquele que serve como referência para a confirmação — e conformação — do estabelecido, do estável, do aceito. Isso em relação ao feminino “varonil”, cuja visibilidade salta aos olhos dos que se tornam as testemunhas por excelência e as fontes “inquestionáveis” daqueles eventos, como assinalo no capítulo anterior.

Mas, também como discutido no primeiro capítulo, é a corporeidade construída para Anayde, que vem mobilizar mais uma vez, sobretudo a partir da década de 1980, os embates em torno da verdade e da identidade da Paraíba, ao passo em que evidencia questões relativas à sexualidade e às relações de gênero, tão presentes e intensas em toda essa construção histórica, e que retroalimentam a imagem da Paraíba como “mulher-macho”, como analisado no segundo capítulo. Novos elementos, incluindo fontes até então desconhecidas, vêm na passagem entre os séculos XX e XXI intensificar esses debates, oferecendo outra via de compreensão, que participa ativamente da (re)construção dos signos identitários da região, dos homens e mulheres que nela vivem..

Neste capítulo, sigo as trilhas bordadas no percurso desta outra ou “mais nova” via, interessando-me por perscrutar nela as encruzilhadas que colocam em cena, mais uma vez, os conflitos pela memória, as tensões de poder que esquadrinham e instituem identidades para os gêneros. As fissuras provocadas por estas tensões e o que por aí escapa modelando corporeidades outras, que ampliam o repertório de significações para a “Paraíba mulher-macho” nos anos de passagem entre os séculos XX e o XXI.

4.1 Negando João, afirmando Ana

Em 1980, quando das homenagens aos cinquenta anos da “revolução que abalou o Estado”, uma série de artigos, crônicas e entrevistas é divulgada em cadernos especiais do Jornal *A União*, constando entre estas a republicação de uma carta dirigida ao Jornal do Brasil, em 1978, por Henriette Amstein, que se diz uma das normalistas que estivera presente ao último discurso de João Pessoa na Paraíba. Aos 62 anos, ela escreve ao jornal carioca agradecendo um artigo ali publicado sobre João Pessoa, mas pretendendo esclarecer alguns pontos que julgava deturpados; oferece para isso o seu testemunho. Aponta-os então, seguido da versão que acredita correta, acrescentando detalhes a episódios como o do momento da morte do

presidente e do arrombamento da casa de João Dantas. No curso da sua narrativa, uma menção rápida, porém contundente a Anayde Beiriz chama atenção:

Foi então que a polícia interferiu e ocupou a casa e tendo encontrado lá documentos que provaram a inverdade de acusações feitas publicamente pela família Dantas a João Pessoa, divulgou esses documentos. Quanto à correspondência íntima. Foi lida pela polícia, sim, mas não foi publicada. **Aliás, João Dantas não tinha noiva. Tinha uma amante, que, quando o visitou na prisão, em Recife, apelidaram de noiva.**²⁶³

Este “esclarecimento” pontual, mas que se faz necessário na opinião de Henriette Amstein vai ao encontro daquela mesma de Ademar Vidal, e não passará despercebida por José Joffily que ali, justamente no ano de comemoração do cinquentenário da revolução lança seu livro sobre Anayde, iniciando sua narrativa pela citação deste “juízo, formulado por uma senhora de reconhecidas virtudes cristãs”, o que serve de partida na apresentação dos seus argumentos para “restabelecer a verdade”. Não à toa, seu livro segue demarcando a imagem de Anayde num campo de oposição à daquelas mulheres que ele acredita que anos mais tarde, em 1964, “certamente marcharia(m) com vela na mão com Deus e pela liberdade”.²⁶⁴

Inspirado na argumentação de Joffily veio a público o filme *Paraíba Mulher Macho*, que como já abordado, produziu uma série de afetações e intensidades, reavivando a luta pela memória daqueles acontecimentos de 1930. Mas, diferente do que acontecera noutros momentos, como aquele de 1950, vimos que uma outra questão ali se instalava, colocando em evidência a construção de uma feminidade, aquela tecida no entrelaçamento do modelo de masculinidade do passado constantemente reiterado, atravessada, lapidada pelos signos de uma contemporaneidade com suas outras formas de expressão do feminino.

Contudo, como vimos, a reação à imagem ali oferecida de Anayde Beiriz, bem como a sua projeção em meio àquela narrativa sobre eventos tão caros à historiografia na Paraíba, sobrepondo-se às personagens masculinas, colocou em cena os dispositivos de controle à sexualidade e, em especial, à sexualidade feminina — ainda implantados nos corpos de homens e mulheres tantos anos depois — inclusive após a visibilidade das lutas feministas e todo o movimento pela liberação sexual ocorrida na segunda metade do século XX.

Outros jogadores em cena passaram a mover suas peças na continuidade de um jogo para fazer prevalecer a verdade, cada vez tratando-se menos de uma verdade restrita aos fatos públicos ou, pode-se dizer, a um *corpus* público, fazendo-se sentir ainda maior a interrelação

²⁶³ AMSTEIN, Henriette. As normalistas paraibanas e a Revolução de 30. **A União**. Paraíba. Caderno Especial de Comemoração do Cinquentenário da Revolução. p. 03. (grifo meu).

²⁶⁴ JOFFILY, José. **Anayde**: Paixão e morte na Revolução de 30. Rio de Janeiro: Record, 1983. p. 15.

entre estes e o fórum privado, um *corpus* íntimo. O tabuleiro cada vez mais revestido de papel, de tinta, de letras, de palavras e enunciações de silêncios, querendo fazer vitoriosa aquela que seria revelada como a verdade mais nua. Verdade esta, definidora de lugares de memória e, simultaneamente, de lugares de gênero.

Prevaleceu para muitos a idéia de que ao inserir Anayde num corpo delirante e “debochadamente” sensual, ao invés de conseguir o efeito procurado por Joffily em seu livro, o filme que ele inspirou conseguiu intensificar os significados liberados por aquele juízo moral de Henriette Amstein e Ademar Vidal, contemporâneos da professora. Então também era preciso esclarecer, retificar, lembrar e revelar, para assim, afinal, se restaurar a face da verdadeira Anayde, como forma de restabelecer aqueles acontecimentos.

Assim como acontecera com José Pereira e João Dantas, chegara a hora de acionar uma peça até então aparentemente destituída de importância histórica, mas que ao ser inserida no jogo, surpreendeu pela sua potencialidade de significados, trazendo em sua corporeidade, a memória de um ressentimento que não dizia respeito somente às narrativas oficialmente dadas por vencidas nos duelos de 1930, mas a de muitos outros ali submersos, apagados pela fabricação de uma memória que não cessou de produzir silêncios e esquecimentos.

Se José Joffily inaugura esta fase, sua estratégia ganha força com a narrativa fílmica por todas as questões aqui já discutidas, mas ao mesmo tempo de onde emergirá sua força, virá também sua vulnerabilidade, por conta justamente do apelo a uma Anayde “excessivamente” corpórea. Então, percebo que uma “terceira via” se faz, a que virá pretendendo “resgatá-la”, “revelá-la” e, posso mesmo dizer, “salvá-la” da marca de ser uma “mulher-macho”.

Creio que esta via começa a evidenciar-se ali mesmo, nos anos 1980, em artigos e artefatos literários relacionados a Anayde, ganhando espessura com o livro de Lourdes Luna, em 1995, porém adquirindo maior vigor e visibilidade com o lançamento do livro do médico e escritor Marcus Aranha, *Anayde Beiriz: Panthera dos Olhos Dormentes*, em 2005. Um livro que trouxe a público, um diário inédito da professora, ou melhor, um conjunto de cartas transcritas por ela da sua correspondência amorosa com Heriberto Paiva, estudante de medicina que namorara antes de João Dantas.

O lançamento do livro em meio às comemorações do centenário do nascimento dela, a instituição de um troféu “Anayde Beiriz” para homenagear mulheres de destaque na sociedade paraibana, fomentando uma série de outras produções — vídeos, crônicas, poesias — vêm dar ainda mais espessura a um desejado *corpus* de memória, que se pretende inicialmente alternativo, mas nem por isso menos verdadeiro ou importante — pelo contrário — que todo aquele *corpus* monumental da memória de João Pessoa e de seus aliados em 1930, também

responsáveis pela sua conservação e projeção mítica.

Se naquela fala escrita para o *Jornal do Brasil*, como um eco que ressoa das sensibilidades da década de 1930, Anayde personifica o lugar do desvio, da traição moral e política, a operação se inverte na expansão do arquivo que toma o seu corpo como lócus de uma memória outra, memória dos outros, daqueles antes considerados vencidos, vilões, silenciados, que são representados por uma gama de outros — artistas, políticos, jornalistas, feministas... — que não se sentem no presente contemplados e/ou identificados com aquelas imagens do passado.

Na sua pesquisa sobre as escritoras e professoras da Paraíba do começo do século XX, Ana Maria Coutinho de Sales dedica parte considerável a Anayde Beiriz e, ao passo que a procura em fragmentos de textos, em depoimentos, ou nas referências de leitura que aparecem na escrita dela — como os poemas de Castro Alves que ela transcrevia — assinala a aproximação da escritora aos temas ligados à liberdade, fosse no caso das mulheres, como também com quaisquer outras formas de exclusão. Diz Ana Coutinho:

Oxalá todos nós, que com Anayde Beiriz aprendemos a sonhar e a construir este mundo novo, possamos, de alguma forma, dar continuidade aos desafios e aos projetos libertários que denunciam a existência de qualquer forma de discriminação. Portanto, as sementes de liberdade, lançadas pela poetisa do começo do século XX, continuarão germinando, de geração em geração, através dos movimentos feministas, negros, ecologistas, de homossexuais, de idosos, de portadores de necessidades especiais e de minorias, todos articulados pela mesma busca da superação das desigualdades sociais.²⁶⁵

Aqui podemos sentir a força que adquire a representação da memória de Anayde Beiriz. Cada vez mais, para além da sua individuação, ela agrega todas essas vozes, que a pesquisadora entende se identificarem no sonho da liberdade. Sua corporeidade passa a ser tecida com a “carne” de todos esses outros, que na operação discursiva tornam-se um.²⁶⁶

Vemos então a tessitura complexa de uma via que vai sendo composta e compondendo outras formas de presentificar a professora e escritora. Mas, quero dar ênfase a esta operação que (con)funde a memória de Anayde com daqueles considerados “num fora”, num território de exclusão. Esta potência, que sua corporeidade fronteira alcança, permite mesmo que,

²⁶⁵ SALES, Ana Maria Coutinho de. **Tecendo fios de liberdade**: Escritoras e professoras da Paraíba do começo do século XX. 2005. Tese (Doutorado em Teoria Literária). Programa de Pós Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife. p. 222

²⁶⁶ Ana Coutinho nos informa ainda como este movimento de identificação veio ganhando vigor, com “um impressionante ressurgimento” de Anayde no começo do século XXI, através de exposições envoltas ao seu centenário de nascimento, de uma homenagem na Academia Feminina de Letras e Artes da Paraíba, em 2004, quando se conferiu à escritora o título de Patrona da Cadeira nº 16, entre outros eventos importantes para destacar e debater aspectos da sua vida. *Ibidem*, p. 222.

mais uma vez configurada em oposição aos valores predominantes em sua época, ela se torne o referente principal das relações de alteridade entre uma memória designada como oficial, que fez prevalecer a imagem heróica de João Pessoa, e uma memória outra, de outros, que então procura estabelecer-se, dando maior visibilidade ao confronto.

Esta recusa a uma memória que se tornou “a oficial”, constantemente mobilizada nos embates políticos e intelectuais, mais uma vez busca então fortalecer-se à sombra da imagem de Anayde Beiriz, ao mesmo tempo em que colaboram para a expansão desta “sombra”, criando novos formatos, colocando em cena outras estratégias, capturando-a também para outros cenários.

Neste fluxo ela vem representar a dignidade, a sinceridade, a resistência e tenacidade que cada vez se evidenciam menos na imagem daquele que passa mesmo a ser projetado como o seu algoz, mentor de uma conspiração calunianta ou, como preferem ainda, maior representante de uma sociedade de valores hipócritas. Não, claro que não estou falando de João Dantas, que por tantas vezes foi assim qualificado, mas justamente e ironicamente do outro João, de João Pessoa: subversões da história.

Entendo que se não há força suficiente na imagem de João Dantas para confrontar nos discursos do presente à de João Pessoa — sendo ele também considerado conservador e pesando ainda a acusação de assassinato — esta força vem da imagem de Anayde, ou talvez mais apropriado dizer de uma Anayde que pode sim, personificar a Paraíba, mas não a “mulher-macho”. Uma Anayde que, ainda que tornada mais visível com o filme que lhe atribuiu tal corpo, passa a ser alimentada na reação negativa a ele, como uma reação aos valores masculinistas colocados em movimento pelos discursos que projetaram a idéia de revolução e que fabricaram os símbolos de uma Paraíba guerreira que “nega”, que se veste de sangue e luto, e que sela uma memória dando a sua capital o nome de João Pessoa.

O fazer-se de uma outra memória, passa a recusar todos esses símbolos e captura a imagem de Anayde para a (re)invenção de uma outra tradição, aquela que se procura restaurar, como forma de se “resgatar a verdade”, de se restabelecer o que seria uma verdadeira identidade da Paraíba. O ápice desta recusa ocorre com a retomada da discussão sobre a mudança do nome da Capital e da bandeira do Estado, mobilizando mais uma vez energias de parte a parte.

Contudo, operando com outras estratégias, desta vez o desejo atualizado reinveste-se como projeto político, através da atuação do vereador Flávio Eduardo Fuba (PSB- Partido Socialista Brasileiro), também músico, carnavalesco, que agrega uma série de colaboradores, pleiteando na Câmara dos Vereadores a aprovação de um plebiscito que viesse a consultar a

população sobre a mudança ou permanência do nome da Capital e da bandeira, e ainda propondo a “restauração” dos símbolos anteriores a 1930: o topônimo Parahyba, inclusive conservando a grafia da época e a bandeira que alude à data e signos da fundação da cidade.

Uma campanha com pretensas intenções de esclarecimento da história para a população colocou na ordem do dia mensagens que justificariam a mudança. Entre reuniões, entrevistas à imprensa dadas pelos propositores, debates acalorados na mídia, fez-se circular um panfleto, sintetizando as idéias do projeto em questão, divulgado pelo Movimento Paraíba Capital Parahyba, que me parece sintetizar os valores colocados em jogo:



Figura 05: Panfleto do Movimento Paraíba Capital Parahyba

Então a disputa pela memória e pela história se materializa novamente no confronto das bandeiras para o Estado e dos nomes para a cidade. Apela-se a uma idéia de volta às origens, desconsiderando-se muitas vezes que os símbolos anteriores fazem também parte de uma invenção, tendo sua historicidade. O texto no verso do panfleto é ainda mais contundente no apelo a tais ideais, bem como aos referenciais de produção de uma história acusada de “maquiar” a verdade:

Pense nisso! Durante anos, a História da Paraíba foi maquiada por historiadores tendenciosos que negaram o conteúdo da verdade, induzindo o nosso povo a acreditar numa grande farsa provocada pelo fanatismo de uma comição. Os fatos que antecederam o ano de 1930 e os que posteriormente foram relatados, envolvem personagens tidos como mitos ou heróis e que hoje são desmistificados à medida que a verdade aparece. Você acha que foi bom mudar o nome da capital e a bandeira do nosso estado por um fato político acontecido em 1930? Fatos políticos passam, a nossa História não! Talvez por medo ou acomodação, muitos dizem não ter importância essa discussão, mas trata-se da nossa identidade, da nossa auto-estima e do nosso orgulho. Como se pode amar o desconhecido? Você conhece a história de João Pessoa? Você gosta de uma bandeira que representa o sangue e o luto de uma morte? Você sabe por que existe o NEGRO em nossa bandeira? Não? E então? Não acha isso importante? Em 1930, numa medida de força e sem consultar a população, particularizaram o nome da nossa cidade e ensangüentaram a nossa bandeira. São 77 anos de luto! Você já parou para pensar nisso? Ao contrário do que ocorreu em 1930, estamos democraticamente propondo que seja feita, em 2009, uma revisão histórica através de um plebiscito. Uma História de sangue e luto jamais poderá ser motivo de orgulho! Você vai decidir! Diga sim à Parahyba!²⁶⁷

Assim, o que poderia converter-se mais amplamente numa fértil oportunidade para debater a produção da história e mesmo questionar os parâmetros que elegeram uma versão como a “mais verdadeira”, “mais identitária”; encena-se um jogo com regras semelhantes, inclusive cometendo equívocos como o de separar a produção de fatos políticos da construção da história, sugerindo ser esta algo sempre dado “*a priori*”, uma fonte original, que remeteria a um passado mais distante e envolto numa aura de sacralização. Parte do pressuposto que há uma identidade mais apropriada, pronta, que se revelaria ao tirar-se a maquiagem. Questiona-se o conhecimento da população sobre os símbolos vigentes, mas sem considerar que isso denuncia também o suposto esquecimento ou desconhecimento da historicidade dos símbolos anteriores a 1930.

Investindo nestas regras, tal produção discursiva agencia os signos da “versão vencida”, ocultada, agregando a sua campanha a força constituída em torno da imagem de Anayde Beiriz. Ora, esta é uma dobra que, como desenhada no percurso deste trabalho, veio se constituindo aos poucos, mas sempre com singularidades. Daí parecer conveniente, e mesmo convincente, que ao surgir uma organização não-governamental que leva o nome da professora, já no seu momento inaugural esta surja atrelada à projeção dos ideais do *Movimento Paraíba Capital Parahyba*.

Anayde Beiriz é assim convertida no símbolo maior desta luta por uma projeção iden-

²⁶⁷Este panfleto foi lançado em dezembro de 2007, juntamente com o livro *Sonho de Feliz Cidade: pensando carinhosamente a capital da Paraíba*. Uma coletânea de textos ilustrada com fotos da cidade, com diversos autores, promovido pelo Sebo Cultural, que traz várias referências à Anayde, bem como outros argumentos pela mudança do nome da Capital. Ver **Sonho de Feliz Cidade**: concurso literário. João Pessoa: Imprell, 2007.

titária da cidade, por conseguinte, do Estado. Interessante que embora os discursos aí implicados se afirmem em oposição aos eventos de 1930 como referenciais históricos para uma identidade paraibana, não deixa de alimentar-se da força imagética constituída para eles, agregando e mesmo procurando confundir-se com os discursos pela memória de uma personagem ligada àquele contexto, o que serve para manter atualizada a representatividade de 1930.

As tessituras em cores diferentes superpõem as linhas sobre o mesmo traçado. Tecer um mito para combater outro, num cenário onde o triunfo da memória legitima a história, onde esta continua sendo enunciada como um jogo maniqueísta. Na festa de inauguração do Coletivo Cultural Anayde Beiriz, seu corpo é travestido num manifesto para um novo rosto da cidade, um novo “velho nome”. O discurso é o de resgatar a memória dela ao passo em que se restaure também a identidade da Capital. Na ocasião, lança-se o folheto de cordel, *Anayde: a história de uma mulher que na vida foi ultrajada*, de autoria de Piedade Farias, que então sintetiza a versão que se constrói na disputa com a “oficial”,²⁶⁸ inscrevendo a imagem vitimizada de Anayde ante a insensatez de João Pessoa, justificando os objetivos da organização que pretende lhe fazer justiça:

Pois veja bem, meu leitor,/ O que João Pessoa fez: A Dantas desacatou/ Por muito mais de uma vez/ Até que um dia chegou/ E as ditas cartas roubou/ Num gesto de insensatez./[...]Pior foi quando a notícia/ Bem depressa se espalhou/ E naquele ano de trinta/ A intriga se agravou./ Dantas ouviu, alguém disse:/ “Sabe quem está em Recife,/ O Pessoa, malfeitor!?”.../ Dantas, então, se armou/ Muito do contrariado/ E quando ele encontrou/ O sujeito malfadado/ Mirou o seu lado esquerdo/ Deu-lhe três tiros no peito/ Consumando o assassinato/ Por ordem dos Liberais/ Dantas foi assassinado/ Sem direito de defesa/ Junto com o seu cunhado?Estava acabada a paz,/ Rolou cabeças demais/ Sem se punir o culpado. Que destino malgrado/ Pra Anayde sobrou/ Com o peito apunhalado/ Pelo gume afiado/ Da perda de seu amor!? Que futuro desgraçado/ De perseguição e dor. [...] Ela já não sonha mais/ E o que resta se consome/ Em cova rasa sem nome,/ Sem palavras colossais./ Mas hoje nesta homenagem/ Eis que Anayde renasce/ Na justiça que se faz./ [...] Para este **COLETIVO**/ Que já nasce **CULTURAL**/ é **ANAYDE BEIRIZ**/ o símbolo fundamental: Seu nome é nossa marca/Seus versos, a bela estátua/ Sua história, o pedestal. Pra ressaltar Anayde/ E sua memória imortal/ É necessário, acredite/ Uma correção formal: Mudar o nome de João Pessoa/ Resgatando **PARAHYBA**/ Para a nossa Capital. Por **PARAHYBA** a cidade/ viveu seus tempos de glória/ Hoje, nosso **movimento**/ Resgata essa memória.../ Por quase trezentos anos/ Desse nome nos orgulhamos/ **PARAHYBA** – nossa história!²⁶⁹

²⁶⁸ Tática semelhante também se investiu com a imagem de João Dantas. Anterior à campanha formalizada pelo vereador Fuba, o cordelista homônimo João Duarte Dantas, lançou um folheto em defesa do seu chará, considerado vítima dos “heróis das espadas virgens”, defendendo, nos versos finais, a restauração do antigo nome da capital. DANTAS, João Duarte. *A Verdade de 1930*. Campina Grande: Martins, [200-?].

²⁶⁹ FARIAS, Piedade. *Anayde: a história de uma mulher que na vida foi ultrajada*. Coletivo Cultural Anayde Beiriz. Paraíba: [s.n.], 2008. p. 6-11 passim. (grifos da autora).

Anayde, vítima de interesses políticos que teriam manipulado a produção da história, jaz sem nome e sem justiça até que uma memória a faz renascer, fazendo dela um ícone identitário em vários níveis — marca, estátua, pedestal — que exige um resgate ainda mais amplo, o da memória do próprio espaço. Pelas táticas do cordel, os versos de Anayde tornam-se gritos que ecoam por vários bairros das cidades, cobrem com seus desejos de “eterno e antigo sonhar”, fazendo do eco de sua memória a presentificação da “nossa história”, (con) fundindo a identidade individual e a coletiva.

A emergência desta identificação cada vez mais imbricada entre as imagens de Anayde e da cidade, projetada como representação de uma identidade cultural, já demonstrava toda sua potencialidade anos antes, nas práticas e produções discursivas que marcaram as comemorações do centenário de seu nascimento em 2005, em especial naquelas tecidas em torno da publicação do seu diário de cartas. O organizador desta, Marcus Aranha, remete a esta relação identitária na apresentação, mas também noutros escritos publicados pela imprensa, onde chega a sugerir que “se nosso burgo tivesse o nome dela, seria muito mais agradável. Parahyba, capital Anayde. Feminina, “mulher-macho”...,²⁷⁰ em seguida aludindo a um texto de Lau Siqueira, atual Secretário de Cultura do Município, originalmente publicado nos anos 1980 e também no prólogo de *Anayde Beiriz: Panthera dos Olhos Dormentes*.

O texto de Siqueira, como observações de um olhar de um recém-chegado — olhar da alteridade — demarca no corpo da cidade as marcas da corporeidade instituída para Anayde. Da beleza e sensualidade, da juventude, da inteligência e ousadia, de uma amorosa presença que vive na cidade e faz a cidade viver. Ele consegue vê-la ocupando as ruas, transitando entre espaços e tempos, fazendo da cidade seu território e mesmo confundindo-se com ela :

Há muito tempo que esta cidade vive sob o espectro de Anayde Beiriz. Deveria se chamar Anayde a antiga rua Direita. Tenho sempre a impressão de vê-la caminhando, jovem, de mini-saia, com livros debaixo do braço, passando distraída e bela sob os olhares desocupados dos mesmos pipoqueiros da década de 30. Agora não mais a importunam olhares maldosos lançados aos seus cabelos cortados à *la garçonne*. Altiava, impõe-se frente à história e aos homens, frente às misérias mais absolutas desta cidade.

Certamente Anayde não necessita mais tornar-se nome de rua. Há dois anos, quando cheguei do sul, percebi logo que a cidade estava impregnada do cheiro, da sensibilidade, da sensualidade, do carisma de Anayde... [...] Posso senti-la em cada palmo desta Cidade das Acácias, esta cidade de Anayde Beiriz que um dia se chamou Filipéia e que chamam hoje de João Pessoa PB CEP 58000. Ironia do Destino... nunca vi João Pessoa caminhando pelas ruas de João Pessoa!²⁷¹

²⁷⁰ ARANHA, Marcus. Lau Siqueira na janela. **Correio da Paraíba**. Paraíba, 28 de outubro de 2007. p. A9.

²⁷¹ SIQUEIRA, Lau. Anayde Beiriz Vive. In ARANHA, Marcus. **Anayde Beiriz: Panthera dos olhos dormentes**. João Pessoa: Manufatura, 2005. p. 39.

O corpo na/da cidade é o corpo de Anayde. Através de sua imagem, o espaço feminiza-se. Femini(ci)dade da Paraíba que suplanta, ao mesmo tempo em que seduz os signos masculinos.

Em cena, nem João Pessoa nem as guerreiras de 1930 com suas vestes vermelhas e negras. Ao que pareceria acinte às mobilizadoras da campanha pela mudança do nome e da bandeira em 1930, Anayde vai sendo agenciada como a principal bandeira na campanha de restauração dos antigos símbolos, também aparecendo como ponta de lança contra uma memória que monumentalizou a imagem de João Pessoa. Isto, apesar de percebermos as “gagues”, os “lapsos”, que nos soa como algo fora de lugar quando pensamos que, apesar de inventada como um ícone de ousadia e transgressão, a imagem dela passa a ser capturada tão facilmente por discursos que falam de restauração, justificando um retorno que acena para o mito da origem, a uma identidade fundante e, portanto, fixa.

A potencialidade de sentidos inscritas no corpo-manifesto de Anayde seguem fabricando-a, na medida em que as fronteiras que vão traçando o corpo de femini(ci)dade para Paraíba se mostram movediças. No transcurso de toda essa discussão, os referenciais identitários de gênero evidenciam a disputa que vai tecendo os lugares de saber e suas estratégias de poder. Observando suas representações neste jogo, vemos seus deslocamentos em constante operação: A Paraíba masculina, capital João Pessoa pode se tornar Paraíba feminina, capital Parahyba? Bem, não podemos esquecer que alguém já lembrou que não adianta, pois Parahyba é topônimo masculino! Mas será feminina, se for Capital Anayde, como sonhou Marcus Aranha? Ainda assim continuará sendo “mulher-macho”? E se for Filipéia? Frederica? OK, mas são nomes femininos em homenagens a homens? — imagens da terra-fêmea em homenagem aos seus “reis-machos”... Então, seria mais apropriado pensar como Jomard Muniz de Britto : *Paraíba Masculina Feminina Neutra?*

Enquanto a discussão amplia os estratos discursivos deste espesso arquivo, a imagem de Anayde Beiriz permanece sendo atualizada e, colada nela, apesar de todas as recusas, a da “mulher-macho”. No desenrolar mesmo de toda essa (re)invenção dos signos espaciais, ela se torna a “Anayde de todos os tempos”, vive em 1930 e na atualidade, torna-se o referencial de memória dos vencidos no passado e dos que se consideram oprimidos no presente. Torna-se um modelo, um espelho em que se olha a Anayde de “hoje e as que estão por vir”:

Para Anayde de ontem, as de hoje e as que estão por vir, não desistam, não importa o destino que terão, seja trágico ou glorioso, o importante mesmo é manter-se íntegra nas suas crenças e valores, é não mutilar-se emocionalmente, não deixar que te façam prisões invisíveis calando tua voz, pois estas te roubam a vida e a alma. Saibam que um preço certamente será pago, assim mesmo, vale a pena e muito ser Anayde, **vale a pena ser uma mulher de verdade.**²⁷²

Como se pode ver, o apelo à memória de Anayde não transporta somente a idéia de uma identidade espacial e cultural revelada pelo cair das máscaras da história, aparece todo o tempo conjugada a um desejo de verdade que diz respeito aos lugares de gênero. Em vários momentos, quer com as guerreiras de 1930, quer com Anayde, guerreira de todos os tempos, somos mobilizados a pensar em lugares verdadeiros, papéis, identidades, que pretendem nomear de forma mais diretiva o que é legitimamente de um e outro, do masculino e do feminino.

“Mulher de verdade” no texto acima se torna inclusive uma condição contínua, perene, que atravessa tempos sem modificações. Anayde, que pode ser tantas, múltiplas no espaço e no tempo, volta e meia acaba presa na armadilha que a captura para um rosto único, rosto da permanência. Afinal, que é uma “mulher de verdade”? Pensar nisso, por sua vez, remete-nos a todos aqueles embates em torno dos “homens de/da verdade” relacionados aos eventos de 1930, analisados no capítulo anterior. A maquinaria que engendra os verdadeiros representantes de seus sexos surpreende, pois, na sua forma de golpear, produz assujeitamentos quando se pensa estar realizando um corte, uma ruptura, uma digressão.

Ao invés de um devir-mulher, um corpo-em-mulher. Lembrando que a idéia de devir está ligada à possibilidade ou não de um processo se singularizar, e que esta seria a forma das minorias romperem com as estratificações dominantes, Félix Guattari já opunha a idéia de reconhecimento de identidades à de processos transversais, de devires subjetivos que se instauram através dos indivíduos e dos grupos sociais. Ele chega a alertar que “toda vez que uma problemática de identidade ou de reconhecimento aparece em determinado lugar, no mínimo estamos diante de uma ameaça de bloqueio e de paralisação do processo”.²⁷³

Atravessando esta questão, a pergunta feita por Foucault produz seu eco: “Precisamos verdadeiramente de um verdadeiro sexo?” Não basta a designação verdadeira do sexo que passa a assumir o lugar do corpo, mas todo o fazer-se que corresponda a esta designação, e

²⁷² DAVID, Paula. Para Anayde de todos os tempos. In: FARIAS, Piedade. **Anayde**: a história de uma mulher que na vida foi ultrajada. Apresentação. Coletivo Cultural Anayde Beiriz. Paraíba, 2008. (grifo meu).

²⁷³ GUATTARI, Félix. ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 1996. p.74.

mais, que o enalteça e que o valorize em detrimento do outro. No caso da verdadeira mulher, trata-se daquilo que a presume acima de outro modelo não verdadeiro de mulher, o que conseqüentemente faz ressoar a imagem daquela que será menos mulher, uma não-mulher, um ser amorfo ou ambíguo, que também não alcança nunca a verdade porque não pode então ser um autêntico outro, ou seja, um homem. A mesma lógica podendo ser acionada no caso do “verdadeiro homem”.

Justo com base nestas determinações sobre o verdadeiro sexo que revela o verdadeiro ser e que, por conseguinte, quebra as máscaras, destrói as ilusões, fissa os mitos em detrimento da história como um lugar da justiça e da verdade, agencia-se a imagem da “mulher-macho”. Esta, em composição com a figura normatizada de Anayde, prevalece como um corpo que, ambivalente, fugidio, não oferece a nitidez de um verdadeiro sexo.

Perceba-se, mais uma vez, que esta não é uma apropriação uníssona, pois no caso de ícones das lutas sociais, no caso das personagens da literatura regionalista, é justo a prevalência de um caráter viril sobre o sexo feminino que projeta e move “a mulher de verdade”. E ainda, inclusive em ressonâncias mais recentes, há apropriações que conjugam a imagem de “mulher-macho” como intensificadora dos atributos de uma feminilidade intensa, como sendo típica das mulheres da terra, “fortes e femininas”. É o que vemos neste *elogio à mulher-macho*, postado em espaço virtual, pela autora do blog *entre prosa e poesia*, que se apresenta com o nome de Pan:

Na minha terra, toda moça tem os olhos carregados. São cheios de sol quando abrem sorrisos e despejam chuvas nos fracassos. Fala manso, com um sotaque arrastado, prosea nos terraços abençoados pelo Senhor. Palavras vagando pelos ares entre redes e conversas demonstram todo seu valor. Aqui a gente roda a saia para dançar coco e nas mãos dos outros seguramos uma ciranda. Batemos palmas, fazemos coro, versos, rima — imagina! — uma mistura que encanta. Oramos para a mãe de Jesus e para a mãe d’água, Iemanjá. Comemos fruta só tirada do pé: jambo, pitomba, araçá. No finalzinho da tarde, fazemos café, tapioca, torrada. Comemos, damos risada, descansamos de nosso dia. Quem conhece a mulher-macho, cabocla forte e feminina, entende a expressão cunhada pelo poeta: as moças de minha terra têm um orgulho danado dela. Eu moro num canto do mundo onde chamam Paraíba. Quem chega por aqui, não quer saber de despedidas.²⁷⁴

Tal elogio, embora trace uma linha de fuga à dicotomia dos caracteres de gênero, o faz agenciando elementos que positivam a imagem da “mulher-macho” num cenário que remete à paisagem do campo e/ou daquela mais próxima da paisagem naturalista, ainda reforçando os

²⁷⁴ PAN. **Elogio à mulher-macho**. Disponível em: <<http://entreprousaepoesia.blogspot.com/2008/02/elogio-mulher-macho.htm>> acesso em 30 março 2008.

signos de uma tradição que remetem a uma imagem de preservação do passado. Concomitantemente, localiza a Paraíba como este espaço do natural, do bucólico, do místico, de um feminino orgulhoso e apaziguado em sua ambigüidade.

Este apaziguamento, contudo, parece continuar sendo difícil quando se trata de localizar a “mulher-macho” em espaços outros. A Anayde Beiriz, ligada à cultura urbana, engendrada como modelo de “nova mulher”, o que em sua época já a ameaçava de ser incluída no território das viragos, recusa-se freqüentemente este lugar dúbio. Sobretudo à medida em que ele é compreendido potencialmente como o lugar de uma sexualidade transgressora, excessiva, que ameaça o seu ser “essencialmente feminino”, o que conseqüentemente atinge e ameaça as masculinidades forjadas em sua oposição — João Pessoa — ou como seu complemento — João Dantas e, mais recentemente, também Heriberto Paiva. Neste fluxo, ameaça a própria coerência de uma imagem unívoca para o Estado.

Esta recusa, que soa como a afirmação da sua memória, veio reforçar e mesmo facilitar a apropriação da sua imagem pelo movimento que nega João Pessoa, como nome, como mito, como reconhecimento identitário. Mas, embora se anuncie, apregoe-se, não se afirma como mudança dos signos que seguem forjando os lugares binários e estanques de gênero. Este deslocamento, decerto, requer algo mais, como uma abertura que dialogue diretamente com os modos de produção da história e que não se firme na idéia — pode-se dizer obsessiva — de uma identidade original, de uma história revelada.

O lançamento do diário de cartas de Anayde Beiriz decerto veio oferecer um desses momentos de abertura. Em parte possibilitou constituir uma materialidade para ela e sua memória, em parte também intensificou esta identificação entre a imagem dela e a de uma “outra” cidade. Femini(ci)dade. Mas a sua apropriação desde então me faz questionar seu efeito enquanto construção de uma outra história, não apenas uma versão diferente, mas outros referentes, sentidos e usos que, por seu turno, remete todo o tempo ao enfrentamento daquilo que diz respeito aos corpos, às sexualidades e subjetividades de gênero.

4.2 A escrita de um corpo insurgente: outras revoluções?

Embora, como aqui demarcado, o filme dirigido por Tizuka Yamazaki, tanto pelas imagens que elabora, quanto por aquelas colocadas em movimento pela recepção, tenha se constituído num marco da (re)invenção de uma corporeidade, que veio presentificar Anayde Beiriz, a publicação recente da correspondência dela com Heriberto Paiva, um namorado an-

terior a João Dantas, vem conferir ainda maior visibilidade aos signos corporais, sensuais e afetivos que marcam sua imagem, abrindo mais o campo de sua dizibilidade.

Contudo, delinea-se então outra tensão entre as narrativas sobre ela que, no meu entender, se não seria mais a de censurá-la por sua inscrição no território da sexualidade, concorre para fixar sentidos para o que seria neste campo mais apropriado às mulheres, ou seja, mais condizente com as expectativas de um comportamento que, embora reiteradamente inscrito como ousado, transgressor, observa também seus limites para escapar da pena de tornar-se um ser de/na fronteira, o que então comumente se associa à imagem da “mulher-macho”.

Marcus Aranha apresenta o livro *Anayde Beiriz: Panthera dos Olhos Dormentes* como uma iniciativa de “tentar desfazer a detração mítica”, em oposição àquela do filme de vinte anos atrás que “terminou em aviltamento, coisa não merecida”. Então ele segue apresentando alguns daqueles argumentos, já analisados no primeiro capítulo, que elegem o filme, desde o seu título, como ofensivo e deturpador.

Parece reconhecer, entretanto, que no esteio daquela que seria uma obra com pretensões mercadológicas, gerando uma receita considerável para os padrões da época, Anayde “propositada e deliberadamente esquecida até na terra onde nasceu por força da Aliança Liberal” passava a ser lembrada no Brasil inteiro. Mas o faz lamentando, já que para ele o filme apresenta a protagonista, do começo ao fim, como “uma prostituta apaixonada por um reacionário”, condenando-a novamente.²⁷⁵

Aranha sabe que sua opinião não está isolada, ela se apóia em outras tantas publicadas ao longo dos anos e vale-se de algumas delas para legitimar seu olhar. Conta, por exemplo, com a opinião expressa na época de lançamento do filme pela jornalista Letícia Lins para o *Jornal do Brasil*:

De mulher- macho, Anayde Beiriz não tem nada. Sensual, meiga e apaixonada, não pretendia ser revolucionária. Defendia o direito de acesso ao voto, de participar da vida política do país. Amou livremente a ponto de se envolver com um homem conservador, de cujas idéias discordava. Enfrentou pressões e preconceitos, mas não se entregou... Os dezoito livros de história contemporânea da Paraíba não falam no seu nome. É relegada na escola, desconhecida por historiadores e tida como prostituta pela sociedade paraibana. Segundo o escritor José Joffily, “não existe uma só mulher, naquele Estado, com o nome de Anayde”.²⁷⁶

Contudo, podemos ver que em que pese a recusa à imagem da “mulher-macho”, o ar-

²⁷⁵ ARANHA, Marcus. *Anayde Beiriz: Panthera dos olhos dormentes*. João Pessoa: Manufatura, 2005. p. 27-36 passim.

²⁷⁶ LINS, Letícia apud ARANHA, Marcus. op. cit., p. 34.

gumento da jornalista não se desassocia por completo daquele do filme ou do livro de Joffily. Afinal, de que outra forma ela tivera acesso à imagem de Anayde? De onde vem a dedução de que a professora discordava do seu homem conservador, se não de uma cena de *Parahyba Mulher Macho* em que ela interpela João Dantas, criticando suas posturas e colocando “no mesmo saco” perrepistas e liberais? Mas isso não parece importar muito ante a necessidade de demarcar a oposição à corporeidade de Anayde como “mulher-macho”, a sua retratação ante uma sexualidade considerada excessiva e desviante. Contra isso, Aranha apresenta algo mais, um “trunfo” no jogo pela verdade, a correspondência “registrada de próprio punho” por Anayde, quando tinha entre 20 e 21 anos de idade, que foi transcrita e, enfim tornada pública, oitenta anos depois:

Parece deixar entrever um ser feminino com sonhos e desejos absolutamente normais. Uma Anayde que almejava um casamento, uma casinha, dois filhos, paz e outras trivialidades pertinentes a um estado de espírito ainda hoje apelidado de Felicidade. A leitura das cartas desses dois namorados pode ensinar ao leitor fazer juízo e concluir como era realmente a verdadeira personalidade da professora, intelectual, cronista, contista e poetisa, sobretudo a MULHER, a Anayde Beiriz que nasceu e viveu na PARAHYBA. Finalmente, talvez seja o começo do surgimento da VERDADE.²⁷⁷

As marcas nesta apresentação enunciam de pronto, o desejo de normatizar o comportamento de Anayde. Ainda que sugira possibilidades, com “parece”, “pode”, “talvez”, ela se segue a toda uma argumentação que demarca um campo de oposição às imagens até então predominantes, sobretudo aquelas associadas ao filme de Tizuka Yamazaki. Se não se pode interditar a imagem de Anayde no território da sexualidade, as estratégias que avançam são assim as que buscam controlar, conter estas marcas da corporeidade, no campo de uma “normalidade” que se coloca em oposição à da que se constrói como desvio da mulher masculinizada. Intensificam-se os dispositivos disciplinares que buscam assim positivar a imagem da jovem professora e escritora.

A iniciativa da publicação das cartas, como um esforço de presentificar Anayde de outras maneiras é, sem dúvidas, extremamente interessante e torna-se uma estratégia importante na constituição de outros olhares sobre a memória e a história dela, assim como da sua época. Porém, mais uma vez, esta se faz nas mesmas bases daqueles discursos considerados contrários; é um apelo à verdade compreendida como uma marca que ao dizer “sobretudo da MULHER Anayde”, acredita poder revelar sua verdadeira identidade, conjugada com a do próprio lugar onde nasceu e viveu.

²⁷⁷ ARANHA, op.cit., p. 41.

É certo que comumente somos tentados a pensar na escrita pessoal como uma manifestação do “eu” mais verdadeiro, contudo, se a tomamos para uma análise histórica, não podemos nos deixar tragar pelo confortável desejo de que temos ali uma pessoa revelada, entregue numa prática que, por ser íntima, amorosa, é destituída de artimanhas, táticas, das tramas de uma micropolítica, que tecem sua historicidade. E procurar marcar nossa leitura com estas percepções tampouco é colocar em xeque a sinceridade do outro, daquele que escreve, fazer juízos de valoração.

Tomar a escrita de Anayde como uma fonte para a análise da construção da sua subjetividade, uma “escrita de si”, que nos permite problematizar questões que dizem respeito à época dela e ao que a liga ao nosso tempo, penso ser uma perspectiva muito mais rica do que indicá-la como a possibilidade de restaurar seu rosto ante a captura do seu corpo “excessivamente” exposto em outras produções. E, certamente, um exercício mais complexo do que reduzi-la à interpretação de um “ser feminino” modelado pelos discursos da normatividade.

Assim, acredito que a análise da escrita pessoal de Anayde Beiriz, conquanto se ofereça rica em possibilidades, marcada pela idéia da intimidade e da sinceridade — pactos comuns às escritas pessoais — não deve ser referendada como uma fonte que “revela” a verdade, que determina e define sua identidade. Este é certamente um dos problemas mais comuns nas lidas com este tipo de fonte, em que muitas vezes tende-se a ver ali o “ser” do autor, sua comprovação.

Lembrando inclusive que as cartas têm seu destino e é em relação a este que o remetente se mostra, portanto, se faz; esta escrita é uma produção de si, passa por uma seletividade de palavras, de imagens, que não ocupam um lugar aleatório na composição da face e do corpo de quem escreve. É também uma tessitura feita numa rede de linguagens, que põe em funcionamento signos interessados, artífices de um jogo de saber e poder sempre dinâmicos. Como nos diz Michel Foucault:

Escrever é, portanto, “se mostrar”, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro. E isso significa que a carta é ao mesmo tempo um olhar que se lança sobre um destinatário (pela missiva que ele recebe, se sente olhado) e uma maneira de se oferecer ao seu olhar através do que lhe é dito sobre si mesmo. A carta prepara de certa forma um face a face. [...] o trabalho que a carta opera no destinatário, mas que também é efetuado naquele que escreve pela própria carta que ele envia, implica uma “introspecção”; mas é preciso compreendê-la menos como deciframento de si por si do que uma abertura que se dá ao outro sobre si mesmo.²⁷⁸

²⁷⁸ FOUCAULT, M. **A Escrita de si**. In: _____. **Ética, Sexualidade, Política**. Manoel Barros da Silva (Org.). Tradução Inês Autran D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2004, v. V (Coleção Ditos & Escritos). p. 156.

Apesar de há muito tempo utilizadas como fontes em estudos de diversas áreas, escritas pessoais, como as dos diários e das cartas, registrando a cotidianidade, as impressões, sensações e sentimentos da “vida ordinária”, adquiriu principalmente nas três últimas décadas do século XX um outro *status*, inclusive com um crescimento de instituições especializadas em arquivos privados, e abarcando uma reflexão teórica e metodológica mais ampla de sua análise e apropriação. Contudo, no desenvolvimento de pesquisas históricas, a quantidade de trabalhos que se voltam principalmente para este tipo de escrita ainda é pequena, até como reflexo do pouco tempo, nesta área, em que ela passou a ser considerada como fonte privilegiada e, até mesmo, como objeto de estudo.²⁷⁹

Ângela de Castro Gomes, no prólogo da coletânea *Escrita de si, Escrita da História*, pontua este tipo de escrita, também chamada auto-referencial, como integrante de “um conjunto de modalidades do que se convencionou chamar de produção de si, no mundo ocidental”, que por sua vez engloba uma variedade de práticas, desde as mais diretamente ligadas à escrita de si, como as autobiografias e diários, até o recolhimento de objetos materiais, como fotos, cartões, objetos do cotidiano, que passam a constituir uma memória de si. Tais práticas culturais ganharam sentidos específicos com a emergência do individualismo ‘moderno’ em sobreposição a uma lógica coletiva, regida pela tradição; momento em que o indivíduo postula uma identidade singular para si no interior do todo social, afirmando-se como valor distinto e constitutivo desse mesmo modo.²⁸⁰

Ainda de acordo com esta historiadora, no caso da escrita de cartas pessoais, sua expansão corresponde ao processo de privatização da sociedade ocidental, com a construção de novos códigos que permitiram o estabelecimento de uma “intimização” da sociedade. Os usos destes códigos que vieram possibilitar uma espontaneidade na expressão de sentimentos como a amizade e o amor têm na escrita de cartas sua forma mais emblemática, com a particularidade de serem dirigidas a outrem, a um destinatário:

Assim, tal como outras práticas de escrita de si, a correspondência constitui, simultaneamente, o sujeito e seu texto. Mas, diferentemente das demais, a correspondência tem um destinatário específico com quem vai se estabelecer relações. Ela implica uma interlocução, uma troca, sendo um jogo interativo entre quem escreve e quem lê — sujeitos que se revezam, ocupando os mesmos papéis através do tempo. Escrever cartas é assim “dar-se a ver”, é mostrar-se ao destinatário, que está ao mesmo tempo “sendo visto” pelo remetente, o que permite um tête-a-tête, uma forma de presença (física, inclusive) muito especial.²⁸¹

²⁷⁹ GOMES, Ângela de Castro. In: _____(Org.) **Escrita de si, Escrita da História**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

²⁸⁰ *Ibidem*, p.11-12.

²⁸¹ *Ibid.*, p.19. Aqui a autora dialoga com Michel Foucault e suas contribuições para “a escrita de si”.

Portanto, sem perder de vista essa relação de alteridade, que no caso de Anayde Beiriz reporta principalmente para uma alteridade de gênero, as cartas que ela escreve e que depois transcreve para um diário junto com as que recebe do namorado Heriberto Paiva, constitui como que um exercício duplo desta prática, onde a produção de si é intensificada pela escrita, mas também pela produção de um memorial daquela relação, presentificada pelos manuscritos e fotografias. Prática esta que se constituiu como o modo privilegiado e possível que o casal encontrou para manter seu envolvimento, dificultado pela distância — ele no Rio de Janeiro, ela na Parahyba — e pelas barreiras morais e sociais que se impunham entre eles, já que a família dele reprovava o seu namoro com Anayde, razão pela qual acordaram logo no início da correspondência manter em sigilo aqueles contatos — o que tornava as cartas ainda mais íntimas, envoltas na aura do secreto.

Não é meu objetivo aqui fazer uma análise mais ampla desta escrita de si, dado os meus recortes, minhas escolhas. Mas a farei de forma mais circunscrita àquelas passagens que, a meu ver, acrescentam novas nuances aos significados e à historicidade da imagem da “mulher-macho”, colada e tão recusada à imagem de Anayde. Interessa-me justamente perscrutar nos signos liberados por sua escrita, os sentidos que possibilitam inscrevê-la num território outro, de oposição àquele corporificado pelas “guerreiras” de 1930.

Marcadas por táticas de sedução, de captura do outro, de parte a parte, as escritas dos apaixonados são ricas nas imagens que um (re)elabora do outro, ao passo que produzem a si mesmos. Para o exercício aqui proposto, por adensarem os signos que possibilitam pensar a tessitura do corpo de Anayde como um corpo insurgente, *corpo-manifesto*, insistirei, em particular, nas marcas que fazem cintilar os traços dessa corporeidade. Esta mesma que constrói para ela um lugar de memória, encontrando ressonância anos depois de sua existência em outras escrituras e, mesmo, apesar da recusa constante, na própria narrativa de *Parahyba Mulher Macho*.

Como não admirar a escrita de uma jovem que se declara intensamente apaixonada, mesmo depois de mais de um ano sem notícias do seu amado, mas que ao receber sua primeira carta enuncia um sentimento vibrante e renovado? Porém, a questão mais intrigante é pensar como — vivendo na segunda década do século XX, quando os dispositivos disciplinares sobre o corpo e a conduta das mulheres imprimiam-se ainda intensamente nas falas, nos gestuais, nas vestimentas, nas interdições sexuais — ela se permite inscrever-se num território outro, de desvio, de expressão dos seus desejos?

Após as últimas cartas recebidas de “Hery”, como costuma referir-se ao namorado de forma mais carinhosa, que comumente reportavam à saudade, às memórias de um encontro

passado e às questões práticas da vida dele de estudante — o tanto a estudar, a greve da faculdade, as tarefas diárias — Anayde o escreve:

[...] Quando as tuas mãos premiam as minhas mãos, numa carícia apaixonada e unida, sentia vibrar em mim, forte o desejo de enlaçar-se nos braços, unindo a minha bocca à tua bocca. E muitas vezes ouvi dos teus lábios um leve queixume, porque não me mostrava meiga e ardente como tu; parecia-te naquele tempo, uma creatura sem nervos, fria, insensível, não é verdade, meu amor? Fiz o possível pra não trahir-me, para que não conhecesses tal qual eu era: ardente, apaixonada, vibrante... Temi muitas vezes que os meus olhos te revelassem o que eu queria que tu desconhecesses e só agora, (e isto porque estás longe e não me podes ver tão cedo), eu tenho animo de revelar-me aos teus olhos, tal qual sou. **Não me creias uma mulher romântica, piedosa, dessas que amam pacífica e sinceramente, mas sem intensidade e sem ardor, essas mulheres que sabem ser mães, mas que não sabem ser amantes. Talvez preferisses que eu fosse desse numero e se eu não o quizesse poderia parecer-te sempre assim, mas eu não desejo enganar-te. Se chegar algum dia a ser tua, encontrarás em mim, a esposa, a mãe, a amiga, a irmã e, mais que tudo isso, encontrarás a amante, a mulher.** Sei que não é bonito isso que te estou a dizer, mas a confiança que tenho em ti leva-me a falar-te deste modo.²⁸²

Na primeira parte, ao retomar a lembrança de um encontro, Anayde procura dotá-la de um outro significado, falando de um íntimo que, por medo e convenções, não deixara transparecer no encontro pessoal com Hery. Mas agora que ele estava longe, ela sentia-se mais segura para revelar a sua “verdadeira” face: ardente, vibrante, apaixonada.

A distância dos corpos físicos facilita a liberação desta Anayde sensual, intensa, que embora em várias marcas do texto deixasse entrever que o que demonstrava não era algo considerado “bonito”, e talvez aí residindo ainda uma insegurança sobre que impacto suas palavras teriam sobre ele, lança-se na afirmação de si como uma mulher que não pretende, ao lado do homem que ama, assumir apenas as funções rotineiramente atribuídas às mulheres, embora estas sejam também valorizadas.

A amante, a mulher, é o que ela deseja intensificar, dando visibilidade ao seu corpo e aos seus desejos, traçando uma estratégia de apropriação destes através da escrita, mas também como forma de capturar, de seduzir o outro. E esta sedução procura acentuar com o pacto da sinceridade, comum na prática das escritas pessoais, “revelando-se”, dando-se a ver de uma maneira que outro não veria, ou que talvez nem mesmo ele se estivesse perto. Também lembrando que é esta sinceridade que a move a se expor tanto, já que poderia até fingir ser de outro modo, mas não desejava enganá-lo.

A “sinceridade” move a escritura de Anayde enquanto um corpo desejante, compondo

²⁸² BEIRIZ, Anayde. In: ARANHA, op.cit., p. 218-19.

para ela uma pele viva, “vibrante”... Ela demarca assim sua necessidade de mostrar-se, de entregar sua intimidade, ainda que da forma imagética constituída pela sua escrita, àquele para o qual, com esta prática, ela acredita estar dando provas do seu amor e confiança. Um pacto de intimidade, que procura intensificar vínculos, vencer a distância física, dando uma presença sensorial ao outro.

O texto vai tomando o lugar dos corpos dos enamorados. Com a motivação da intimidade que o percurso da correspondência foi tornando possível, Heriberto também vai soltando sua imaginação, descreve sonhos e pensamentos em que a toma para si, ambienta-a no interior da casa que pretende ter com ela e permite-se lançar luz na penumbra do quarto deles na noite de núpcias:

Tu, com o collo arfando, de olhos ennuveados, ébria de amor, acompanhas-me nestes gestos cobrindo-me de beijos e apertando-me mais de encontro à ti. Então, a minha mão, obedecendo à minha vontade, arreventa os botões do teu “*pegnoir*” e deixa a descoberto duas formosas pomas, duras, quentes e perfumadas, de biquinhos nacarados que os meus beijos sedentos investem numa fúria irrefreída de beijos. Todo o teu ser convulsa num paroxysmo infinito e a tua vozinha exclama, num mixto de amor e de queixa: — Hery, assim não, eu estou tão nua! E estas palavras augmentam em mim a sede voraz de querer-te, de possuir-te. As minhas mãos vão descendo ainda mais a tua roupa, livram os teus braços das mangas e desnudam o teu mimoso busto moreno. Eu, extático, contemplo num momento a magnificência do teu corpo sybarita e num gesto ousado e bestial rolo contigo sobre o leito...E, os meus lábios vão beber nas tuas faces as duas lágrimas resplandecentes que brotaram dos teus olhos. [...] Perdoa-me, Amor, se magoei o teu pudor.²⁸³

Marcada por um clima erótico, o escrevente reconhece sua audácia tanto nas imagens que cria, quanto na prática de registrá-las e compartilhá-las com a namorada. Reconhece que pode ferir o pudor da amada, aquele mesmo que ele deseja ver na postura dela durante o encontro sexual — ela o acompanha, mas as iniciativas são dele. O pudor e o recato que se sobrepõem ao desejo dela parecem produzir sobre ele um efeito maior de sedução e excitação. Uma imagem decerto diferente daquela criada pela narrativa fílmica, em que temos um corpo feminino mais explícito e empoderado dos seus desejos.

E, num tom semelhante, Anayde corresponde com sua escrita. Demarca o seu pudor e receio, mas não deixa de também liberar as suas sensações físicas, de manifestar o ardor que tantas vezes declarava esperar da vida a dois. Descrevendo a noite fria em que estava, contrasta-a com a sua alma que sente calor, motivada pelas sensações intensas emanadas da escrita do seu “Hery”.

²⁸³ PAIVA, Heriberto. In: ARANHA, op.cit., p.151.

O sangue corre nas minhas veias com ardências satânicas; o desejo se enrosca no meu corpo como uma serpente de fogo... E tudo isso porque li a tua carta! E que carta louca, meu Amor! Foi-me impossível lê-la sem corar; um rubor de pejo subiu-me às faces e instintivamente levei a mão ao decote do meu vestido como para defendê-lo de ser aberto por ti. Afigurou-me, não estar lendo uma carta tua e sim ter-te junto a mim. Crê, meu Hery, que experimentei a sensação de ter os seus cinco dedos a apertar-me a carne numa carícia violentamente sensual. O leve contacto da roupa irritou-me a pelle, deu-me a impressão de ser o contacto da sua mão nervosa e febril que me percorresse o collo num afago voluptuoso. [...] Se nas minhas cartas eu tenho usado de uma linguagem demasiadamente franca, (não quero dizer livre), é porque, quando te escrevo, deixo o pensamento seguir os impulsos da minha natureza sensual e vibrátil; é porque sei que o amor sincero é confiante e perdoa essas loucuras do coração e dos sentidos.²⁸⁴

Colocando-se num conflito entre o desejo e o pudor, mas prudentemente investindo neste último, ela “entra” na fantasia do outro, procura corresponder ao desejo dele, iluminando o dela, porém usando táticas de fazer o desejo enrubescer, intimidar-se, pois percebe que há ali uma transgressão, um avanço em relação às regras de normatização vigentes para o comportamento que se espera das moças. Regras instaladas nas metáforas do seu desejo: ardências satânicas, serpente de fogo... signos que premem a idéia religiosa de pecado; Também é como se perguntasse, nas entrelinhas, o que o encorajava a ser tão mais explícito, intenso: seria ela e sua linguagem franca, para não dizer “livre”? O que haveria de receio no uso desta palavra?

Justifica-se mais uma vez na idéia de uma “natureza”, de uma essência sensual e vibrátil, que inscrita neste terreno, do natural, torna-se inevitável loucura do coração e dos sentidos, por isso, passíveis de serem perdoadas. Ou seja, ao passo que se mostra receptiva às fantasias do namorado, ela titubeia, desnuda para logo depois cobrir o corpo, intensifica para em seguida filtrar os desejos...

Ora, como muito demarca os estudos de gênero que se reportam a tal contexto, embora as primeiras décadas do século XX sejam marcadas por uma maior visibilidade feminina no espaço público e uma reconfiguração do seu papel na ordem familiar, esta é atravessada por um projeto regulador, de controle, que muito investe na conduta dos corpos e da sexualidade. Contexto em que, como já vimos, o discurso médico opera seus efeitos, destacando a sexualidade como objeto de conhecimento e território privilegiado de uma ação política que se pretende transformadora.

A historiadora Maria Izilda Santos de Matos, na sua pesquisa sobre as representações

²⁸⁴ BEIRIZ, Anayde. In: ARANHA, op.cit., p.153.

do feminino e do masculino no discurso de médicos brasileiros (1890-1930), observa em textos e manuais de medicina do período, algumas das estratégias utilizadas pelos “novos sacerdotes” que “sacralizavam o matrimônio como regulador de energias e como meio de evitar os perigos da vida moderna”, restringindo assim o prazer sexual tanto masculino como feminino. Conquanto percebe-se sem surpresas uma tolerância maior para os homens, as mulheres seguem sendo abordadas como “mero receptáculo da vivência erótica e sexual masculina”. Num estudo médico sobre o *problema venéreo*, a pesquisadora cita o seguinte prognóstico, que acaba por se traduzir num receituário de condutas sexuais para os gêneros:

Sem a prática sexual aprendida com a prostituição não adquire o homem suficiente conhecimento da psychologia feminina, o que será um perigo quando se casar...O appetite sexual é em geral mais intenso no homem e por isso cabe ao homem a parte activa do coito...o papel da mulher é em geral, meramente passivo, a mulher é na regra commum menos sensual, nella o instinto de geração está mais conservado que no homem...na mulher domina, sobre o instinto sexual, o instinto maternal...Dahi Egas Moniz affirmar que “o homem é essencialmente sexual e a mulher essencialmente mãe”.²⁸⁵

Pode-se perceber a ressonância desta visão no fluxo que move as escritas dos namorados. O ambiente do encontro sexual é o da noite de núpcias, propiciada pelo matrimônio. Ele manifesta o desejo de forma mais explícita, intensa nos gestos que podem levar ao “bestial” e “ousado”. Ela, iluminada pelo desejo dele, é todo acolhimento e sentimento, comovendo-se com o ato sexual que consubstancia-se num ato de amor. Já na sua própria escrita, Anayde, embora em várias passagens enalteça seu lugar como amante, compreende-o também como uma condição da vida de casados, e ao ler a carta “louca” de Hery, lembra que esta ainda não é a situação deles, e procura defender-se da nudez e da exposição diante do outro, mas nem por isso repelindo-o, tampouco negando o seu próprio desejo — a estratégia é justamente a do controle, do outro e de si.

Avanços e recuos, continuidades e descontinuidades. Ao longo da correspondência, podemos verificar também a modelação do seu lugar de esposa e mãe devotada. Há descrições da fantasia sobre o cotidiano deles quando casados, em que ela o espera chegar cansado do trabalho ou o ver sair para um chamado de emergência, o alimenta, cuida dos filhos — estes são inscritos várias vezes nas cartas de ambos, ganhando nomes e faces. Ela aparece sempre disponível para ele, como esposa, mãe e amante, o que a própria escrita dela vem referendar, ressaltando a importância deste último lugar:

²⁸⁵ LEME apud MATOS, Maria Izilda S. de. Delineando Corpos: as representações do feminino e do masculino no discurso médico (São Paulo 1890-1930). In: MATOS, Maria Izilda S.; SOIHET, Rachel (Orgs.). **O Corpo Feminino em debate**. São Paulo: Editora da Unesp, 2003. p.117.

Eu almejo fazer da nossa vida de casados, um sonho sem despertar, uma perene lua de mel. [...] eu quero realizar o milagre com que sempre sonhei: ter uma criatura para quem eu seja, só eu, a imagem adorada, a mulher desejada, a própria Felicidade... Uma criatura, que atravez dos annos, encontre nos meus beijos, nas minhas caricias, o sabor do primeiro beijo, a sensação da primeira caricia nupcial... **E creio que unicamente de mim depende transformar o sonho em realidade, pois penso sinceramente que, neste caso, cumpre à mulher conduzir o homem consoante à sua vontade. Que a esposa saiba ser para o esposo uma artística e deliciosa amante, uma amiga desinteressada e indispensável, uma conselheira risonha e serena, com o mesmo rigoroso asseio, os mesmos attractivos de quando noiva e não acredito que esse homem possa desprezar ou aborrecer essa mulher, salvo se nunca a tiver amado, ou se for um tarado, um doente moral.**²⁸⁶

Assim, no fluxo das cartas, podemos ter acesso às marcas que designam os lugares e as funções de gênero daquele contexto, sem, entretanto, senti-los como algo “fora do lugar” se pensarmos no que, ainda hoje, atua na produção dos corpos e lugares do feminino e do masculino. Se conseguimos ver facilmente as linhas de fuga que ela traça para si ao privilegiar o lugar da amante, da mulher sexuada e vibrátil, isso se configura até um limite dado pela relação de alteridade, pelas táticas de sedução de um outro que está sempre também a lembrar das suas outras funções. Não à toa, quando também permite-se a fantasiar o cotidiano do casal, depois de recebê-lo fatigado do trabalho, Anayde imagina coduzindo o marido até o quarto “onde num pequenino berço, um bebê louro e rosado, de olhos azues como os teus, nos estenderá os bracinhos, sorrindo...”²⁸⁷

Ela acaba por inscrever-se como uma mulher do seu próprio tempo, atravessada por ele e pelos códigos da sua historicidade. Veja-se a imagem criada por Anayde para a responsabilidade feminina na manutenção do sonho de casamento ideal, sendo este perfilado pelos signos do amor romântico e como “contrato” indispensável na organização de uma sociedade que preza a monogamia, a higiene, o controle sobre as práticas sexuais. A fidelidade é usada como marca também de uma sanidade física e moral. Percebe-se, pois, todo um investimento nos preceitos que valorizam a função social feminina, porém privilegiadas no campo do privado, no território da ordem familiar e, sobretudo, amorosa. À mulher cabendo o poder de conduzir e garantir a manutenção da conduta correta e sã do marido, o que por sua vez, passa a reger a própria existência dela.

O investimento maior da “captura” do outro se dá no terreno da sexualidade, onde ela pretende fazer-se sempre sedutora e merecedora das atenções do amado, e através deste terre-

²⁸⁶ BEIRIZ, Anayde. In: ARANHA, op.cit., p. 26. (grifo meu).

²⁸⁷ Ibidem, p. 64.

no e para além dele corre a dinâmica do dispositivo amoroso. A interferência deste no da sexualidade constrói as mulheres como “diferentes”. Para a historiadora Tânia Navarro, ao seguir a genealogia do dispositivo amoroso nos diferentes discursos que instituem a imagem da “verdadeira mulher”, vê-se incansavelmente repetidas suas qualidades e deveres: (“doce, amável, devotada, incapaz, fútil, irracional, todas iguais!) e sobretudo, amorosa. Amorosa de seu marido, de seus filhos, de sua família, além de todo o limite, de toda expressão de si”.²⁸⁸

Há que se enfatizar, entretanto, que Anayde não parece ver a sexualidade apenas de forma acessória ao amor, é seu constitutivo, sua expressão mais intensa e freqüente; mas é o que ela designa de amor o que se coloca como o centro da sua vida, o que a cria enquanto mulher, o que aparece moldando sua subjetividade.

Há ainda que se destacar que, embora por vezes, sobretudo ao início da correspondência, ela procure compartilhar com Heriberto seus talentos e afazeres literários, relatando seu trabalho com os contos, sua atuação junto aos *Novos* — grupo de jovens intelectuais que organizavam serões lítero-dançantes, sendo ela a única moça a participar — a Anayde professora e escritora, entretanto, não ganha imagens e espaços significativos nas cartas e nas fantasias de Heriberto. Embora ele de início peça para ler seus contos e por vezes elogie suas cartas bem escritas, de “uma linguagem extraordinariamente bella e amorosa”, não demonstra muito interesse e incentivo ao talento e atividades profissionais da namorada. Antes, até, mostra-se hesitante com a presença dela nos serões, diz ter medo de que estes, por aproximá-la do meio social, acabem fazendo com que o esqueça.

A insegurança com relação ao comportamento dela é uma constante nas cartas de Heriberto, mesmo que quase sempre termine reiterando sua confiança na namorada. Insegurança insuflada pelas freqüentes insinuações da madrasta dele que se opunha declaradamente ao namoro dos dois, criando para Anayde uma imagem desviante, que colocava em dúvidas a sua moral como “moça de família”. Entre as acusações que Heriberto ou a própria Anayde ouvem dizer, constam a de ser Anayde dada ao uso da cartomancia, ou ainda de não estar à altura da família de Heriberto, por “pertencer à raça dos cativos”, entre outras coisas que ele prefere não nomear para não ferir a namorada, mas que, sem dúvidas, plantavam nele a semente da dúvida.

Ela deixa os *Novos* para agradá-lo, cada vez menos destacando nas cartas seu trabalho como escritora. Talvez também por isso zelasse para que sua escrita não parecesse demasia-

²⁸⁸ SWAIN, Tânia N. Entre a vida e a morte, o sexo. In: **Labrys**. Revista de Estudos Feministas. Brasília, UNB, n.10, jun. 2006. Disponível em < <http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys10/livre/anahita.htm>> Acesso em 14 fevereiro 2008.

damente “livre”. Porém, as inscrições da sua singularidade não passam despercebidas pelo namorado; ele é seduzido, mas certamente teme a inteligência e a autonomia dela, estando sempre a pedir provas do seu amor e fidelidade, enredando-a no seu projeto de vida.

Decerto, ela não o contraria, mas o incômodo não desaparece ante as juras de amor e as imagens apaixonadas que tecem em suas cartas, nem mesmo diante de tantas marcas que a inscrevem no território da normatização feminina. O que vem culminar com a declaração de um amigo dele de que haveria dançado com ela num certo baile de fevereiro na casa do Dr. Maciel. Heriberto cruza com as datas de escrita e postagem de uma carta em que ela se dizia doente, impossibilitada de andar, e na qual lembrava o aniversário de morte do pai dele. Sente “os dentes rangerem de ódio e de desespero” e escreve para ela acusando-a de mentirosa, de profanar a memória do pai, tendo roubado a mocidade dele, feito assim a sua infelicidade.

Anayde lhe escreve pela “derradeira vez”, procurando mostrar-lhe o quanto fora injusto: “accaso você se lembrou de perguntar ao seu amigo em que anno elle dansou comigo em casa de Maciel?” Ao que esclarece ter sido em ano anterior, tendo ela inclusive a mencionado quando reataram a correspondência. Para ela a quebra de confiança dá a medida do amor de Heriberto. Os sonhos de um lar feliz, dos lindos filhinhos se desfazem. Com intensidade ela procura expressar a sua dor, que ironicamente prenuncia experiências que ela virá a ter num futuro próximo, enredada numa outra história amorosa:

Se eu pudesse esquecer!...Esquecer! Ainda mesmo à custa da minha própria existência... Ah! Se eu fosse mais corajosa tudo teria acabado, mas eu sou covarde; tenho medo do que vem depois da morte... Se Deus me ouvisse já me teria roubado a razão. Ser louca...Não pensar, não soffrer, não ter de mostrar-me alegre quando a alma e o coração estão a sangrar...Eu quizera enlouquecer... [...] Talvez algum dia você ouvirá fallar em mim; seja qual for o caminho que eu seguir, você fique certo de que é em busca do esquecimento: seja o do vício, seja o da morte...²⁸⁹

Embora o desejo expresso fosse o do esquecimento, a própria Anayde cuidou de preservar a memória das “cartas do meu grande amor”, transcrevendo sob forma de diário “as dolorosas reminiscências do sonho desfeito de minha mocidade...” O acesso, através do livro de Marcus Aranha, a este memorial, decerto, atualizou as discussões sobre os eventos e personagens de 1930, bem como os sentidos impressos na pele de Anayde, da imagem da “mulher-macho” e, mais uma vez, da Paraíba.

Numa das resenhas do livro publicada na imprensa, a professora e também escritora Sonia van Dijck escreve sobre a “panthera ferida de morte” e “dialoga” com Marcus Aranha:

²⁸⁹ BEIRIZ, Anayde. In: ARANHA, op.cit. p.167.

Caríssimo/a leitor/a, nada disso é ficção. Aranha nos entrega uma histórica narrativa epistolar de uma grande paixão, a ser reencontrada nos documentos transcritos. Havia, sim, uma sociedade metida a besta; que, se não fosse tão pedante e autoritária, Anayde seria esposa de Heriberto, e João Pessoa até poderia ter sido eleito vice-presidente da República. Mas, Anayde, mulher livre para amar, encontrou em João Dantas aquilo que a estupidez do ciúme de Heriberto lhe negou: a possibilidade de amar e de ser amada em perfeita, completa e integral cumplicidade. Depois disso, só lhe restava a Morte. Com certeza, Marcus Aranha, atribuir a Anayde Beiriz o epíteto de “mulher-macho” é grosseiro e não traduz a personalidade dessa minha “avó” tão feminina. Contudo, revela que, para algumas pessoas, inclusive Tizuka Yamasaki, mulher com o perfil de Anayde Beiriz não passa de vadia... ou de masculinizada (como se coragem para amar e ser inteligente fossem atributos exclusivos do macho). Lamento o quanto essa mentalidade passa longe da compreensão da trágica vida de uma de minhas “antepassadas”. Anayde Beiriz foi mulher fêmea, sim, senhor — e com coragem bastante para se suicidar quando perdeu João Dantas, o último amor de sua tão curta vida. Parabéns! Marcus Aranha, por devolver à Paraíba e às mulheres brasileiras Anayde Beiriz, apaixonada, inteligente, sonhadora, romântica, amada, pudica e ferida.²⁹⁰

É interessante perceber que o lançamento do livro em meio a uma série de práticas que buscam elaborar uma “nova” memória para Anayde, inclusive tentando descolá-la dos eventos de 1930, serve-se às vezes da intensidade das cartas para nomear Heriberto Paiva como “o verdadeiro amor de Anayde” ou ainda “o maior amor”, isso como tática de distanciá-la dos laços com a imagem de João Dantas. Sonia van Dijck pensa diferente, percebe os entraves e dificuldades de um homem como Heriberto compreender uma mulher “livre para amar” como Anayde. E reafirma a idéia do casal “perfeito”, que se completa, o que em cruzamento com outras opiniões, nos faz pensar em João Dantas como um conservador na seara política, mas um liberal com relação aos costumes e conduta da vida pessoal.

De um modo ou outro, elegendo Heriberto Paiva ou João Dantas como o “cúmplice” ideal, são os dispositivos amoroso e sexual que cercam e definem o enredo da trajetória escrita para Anayde Beiriz. Depois da realização do amor “só lhe resta a Morte”. Ou, conforme outros, uma vez impedido e maculado o seu amor e sua honra só lhe restava a dignidade da morte. Sim, estas marcas não surgem ao acaso, elas estão enunciadas na escrita da própria Anayde, seja em seus contos com heroínas atormentadas pelo amor, que chegam ao suicídio, seja em suas cartas para Heriberto. Mas não deixa de ser intrigante como quase um século depois disso continua sendo agenciado como um elemento comum à subjetividade feminina, quase um destino, uma bandeira legítima para a “revolução” vivida por Anayde em sua vida

²⁹⁰ DJICK, Sônia van. Panthera ferida de morte. **Correio da Paraíba**. Paraíba, 06 de março de 2005. p. A-7.

peçoal e que, decerto, aparece ainda como elemento norteador e definidor de vida e morte para as mulheres.

Mais uma vez o “epíteto de mulher-macho” é recusado, reiterando-se que este contraria a Anayde que se revela tão feminina, uma “mulher fêmea, sim senhor!”, o que logo significa: “apaixonada, inteligente, sonhadora, romântica, amada, pudica e ferida”. E é esta a imagem que se “resgata” no enfrentamento contra a de “mulher “vadia”, que Sonia van Dijck, concordando com Aranha, acredita que o filme de Tizuka Yamazaki veio referendar.

Então o que vejo? Um caminhar em círculos. Se a marca da “mulher-macho” prende a imagem de Anayde a códigos falocêntricos, que representam seus signos de ousadia e liberdade a partir de referências masculinistas, a de “mulher-fêmea” ou essencialmente feminina não faz menos. Coloca-se em jogo a mesma concepção binária, que pensa numa relação dualista e de oposição o que é próprio a cada gênero, fixando-os. Mais, muitas vezes, ainda que se apoiando na idéia de construtos sociais, envereda-se pelo que é “naturalmente” do território de um e outro.

Vejo que se faz necessário perguntar a toda essa produção: Por que se lê com tanta facilidade na pele de uma personagem erotizada, como a Anayde do filme, a imagem de um corpo de “mulher vadia” ou de “prostituta”? A inteligência é contrária à explicitação da sexualidade? Existem, e separadas, a “mulher-sexo” e a “mulher-amor”? Amar livre se opõe ao amor livre?

Enquanto as questões ecoam, fico pensando nos pequenos enredos desta espessa malha: nos anos 1980 os esforços eram de dirimir a importância histórica de Anayde para os eventos de 1930, uma vez que se pretendia a história como o lugar da macropolítica. A Anayde perfilada pelos códigos de fins do século XX foi tão mal compreendida e recusada como aquela pelos seus contemporâneos de 1930, ou ao menos pelos que tomaram como legado a preservação da memória de João Pessoa. A recepção do filme ao longo dos anos teve-se, sobretudo, às marcas da sexualidade, tomando-as de pronto como uma afronta à memória de Anayde, mas também à de João Dantas e João Pessoa. Mais recentemente, a crítica se refaz com um “novo” trunfo, a escrita epistolar de Anayde e um outro namorado, em que ironicamente, como no filme, somos convidados a olhar pelas “frestas” o mais íntimo do casal, *voyers* de uma história de paixão; mas, pelas falas que os apresentam, conduzidos a ver ali uma Anayde de um “feminino normal”, sem esquecer, entretanto, de registrar sua “ousadia”, aquilo que vem a inscrevê-la como “uma precursora do feminismo na Paraíba”, como compreende Marcus Aranha.

A sexualidade, também fortemente presente nas cartas escritas por Anayde Beiriz,

decerto não produz o mesmo efeito daquela escrita na película. Embora seja marcante, ousada em sua expressão considerando-se os códigos então vigentes, ela é lida em oposição àquela representada no filme. Sem dúvidas, ganha legitimidade por ser expressa pela própria Anayde, é tomada como sua verdade, mas principalmente por ser uma sexualidade regulada pelo dispositivo amoroso, passando assim a ser considerada “normal”, passível de ser publicizada, própria e compatível ao que se espera das mulheres-fêmeas — não na Parahyba da época de Anayde, que certamente veria ali algo escandaloso e desviante (mais próprio às mulheres vi-ragos), mas ainda na do início do século XXI . É esta, a sexualidade, ou como se prefere, a sensualidade sã, romantizada, que regula a vida e a morte da professora, que se pretende como o fio condutor da construção de sua memória, e que, no seu curso, emerge como aquela que se coloca digna e própria da experiência feminina.

Como parte de um conjunto de práticas que seguem na interação, na recusa, nos ajustes, criando subjetividades, estes discursos enunciam e reforçam regras aplicáveis aos gêneros. Apoiando-se em Michel Foucault para pensar o dispositivo da sexualidade e como isto vai ao encontro da fórmula de Judith Butler de que “não há gênero fora de práticas de gênero”, Tânia Navarro Swain me ajuda a pensar esta produção como constitutiva das tecnologias de gênero que dão espessura aos “processos de subjetivação”. Diz a historiadora:

É efetivamente o gênero e suas tecnologias que constroem os sexos e suas delimitações, seus princípios de exclusão, suas formas e expressões, a heterossexualidade como norma e referência, a sexualidade como fundamento do ser. Mulheres no social, fêmeas no biológico, os corpos-em-mulher fixam uma identidade fictícia onde se imbricam as injunções do amor e da sexualidade. O dispositivo amoroso se afirma nas práticas que se desdobram de forma exponencial para a construção do feminino: a educação formal, a pedagogia sexual, a disciplina dos corpos, a domesticação dos sentidos e dos desejos para seguir a imagem ideal DA mulher. Isto é o assujeitamento, em sua plenitude. Restam as brechas, o formigamento do desejo de liberdade, para além da sexualidade e do sexo... O dispositivo amoroso e a sexualidade formam a trama onde se tece e se produz o feminino — a objetivação indissociável do processo de subjetivação, a produção do sujeito de um saber e a produção do saber sobre um sujeito por meio de práticas discursivas e não discursivas diversas.²⁹¹

Conquanto sejam importantes os discursos que dão visibilidade e alimentam a memória de Anayde Beiriz, inclusive como táticas de furar as espessas camadas de silenciamento, eles pouco impacto produzem sobre as concepções de identidades de gênero. Adensam os

²⁹¹ SWAIN, Tânia N. Entre a vida e a morte, o sexo. In: **Labrys**. Revista de Estudos Feministas. Brasília, UNB, n.10, jun. 2006. Disponível em < <http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys10/livre/anahita.htm>> Acesso em 14 fevereiro 2008.

códigos binários, dicotômicos, ainda quando anunciam o desejo de fazer o oposto. Fixam a imagem dela no terreno da normatividade, justo quando a pretendem ousada, transgressora. Questão insolúvel; à medida que insistem em capturar seu corpo, fazendo-a assumir um rosto específico. As implicações da linguagem denunciando os condicionamentos de uma cultura em que ainda o sexo aparece como determinante identitário. Em que a sexualidade e o amor, como dispositivos reguladores e definidores de caráter, servem para nos dar a dimensão de quão profunda é a pele que encouraça os corpos, que provoca o assujeitamento.

Isso me leva a perceber a pertinência do que diz Tânia Swain, inclusive bem arrematada no título do seu artigo: “entre a vida e a morte, o sexo”. O sexo, a ampla zona de fronteira que (des) mobiliza os sujeitos, sendo constituída e constituinte deles, regulando seus estágios entre a vida e a morte, o mais das vezes definindo-os. “O que, afinal, determina a importância do sexo e da sexualidade como raízes da identidade, do ser-no-mundo, da socialização, do processo de subjetivação?” A questão (re)colocada pela autora, que atravessa os estudos feministas, que angustia aos que estudam as relações de gênero, ressoa nessa produção discursiva que constrói imagens, que tenta insistentemente colapsar a “essência feminina” de Anayde Beiriz, a exemplo do que muitas vezes se busca no estudo de outras tantas mulheres que adquiriram, em seus contextos, alguma visibilidade.

Então a pergunta ecoa: há um sexo e uma sexualidade próprias para cada gênero? As experiências e as sensibilidades constituídas no mundo contemporâneo cada vez enfraquecem mais um desejo ainda pulsante de responder afirmativamente a tal problema. Mas não se pode subestimar a eficiência das armadilhas que continuam sistematicamente armadas, prontas para a captura, em vista dos múltiplos e eficientes dispositivos que subjetivamos ao longo de tempos. Mecanismos que retroalimentam os projetos identitários, fixando papéis, estriando espaços, instituindo “corpos-em-mulher” e “corpos-em-homem”, criados em oposição e no jogo de uma relação hierarquizada, onde o homem, como referente masculino, torna-se o princípio, o elemento a partir do qual se institui o seu outro, diferente, faltante, menor, imperfeito...

Então o que dizer deste corpo estranho que habita a fronteira, que se instaura num trânsito, no hiato, na lacuna? A polissemia da corporeidade traçada em tantas tessituras para Anayde, mesmo quando há recusa, reafirma sua potencialidade em exceder os espaços fixos e dicotômicos que tentam encaixar o “ser feminino” no “corpo-em-mulher”. Sua imagem, em tantas dobras, flexibiliza-se, expande-se na medida em que, muito mais interioriza-se, bordando labirintos de subjetividades que nos permitem ler, decodificar caracteres de nossa própria contemporaneidade.

4.3 Quando João é Ana e Ana é João

Em conjunto, mas para além da corporeidade de Anayde Beiriz, a da Paraíba como “mulher-macho” demonstra sua espessura e versatilidade. Ora, se em 1950 “mulher-macho” é uma forma de adjetivar a “Paraíba” e/ou as mulheres que vivem no Estado, o adjetivo vai pouco a pouco se confundindo com o nome, tornando-se inclusive sinônimos. Amalgamados numa só expressão, “Paraíba masculina” ou “Paraíba, mulher-macho” ou até simplesmente “Paraíba” torna-se um modo adjetivado de designar mulheres nascidas no Nordeste, de mulheres consideradas fortes e valentes, porém destacando-se cada vez como um modo zombeteiro e pejorativo de referir-se às mulheres homossexuais, independente inclusive da região em que vivem e/ou nasceram.

Uma forma simples de identificar a tenacidade e multiplicidade da imagem “Paraíba, mulher-macho” na atualidade é procurá-la num sistema de busca da Internet. Centenas de referências, entre artigos jornalísticos e acadêmicos, crônicas, mensagens pessoais, desenhos, caricaturas, música... um arquivo em franca expansão. Inúmeras vezes as referências levam a informações acerca de Anayde Beiriz e/ou do próprio filme que criou para ela esta estampa. Há notas ou artigos de tom biográfico, que num salto divulgam a imagem dela como a de “paraíba masculina, muié macho sim sinhô!” e conseguem mesmo, decerto tomando o filme como texto histórico e desenhando sobre ele outras peripécias interpretativas, construir outras narrativas. Mas interessa-me olhar mais de perto outras apropriações que se tornam comuns, ainda que também matizadas pelo efeito produzido pela canção de Gonzaga e Teixeira e/ou pelo filme de Tizuka Yamazaki.

Num artigo publicado no site *flickr*, numa seção intitulada *bem querer mulher*, a psicanalista Luciana Oltramari Cezar escreve sobre *A feminilidade e a mulher do novo século*, partindo da idéia corrente e alimentada pela psicanálise de a sexualidade feminina ser um enigma. A autora sintetiza olhares que prevaleceram sobre a feminilidade desde o século XVIII até o século XX, quando o poder de sedução, a feminilidade marcante das mulheres consideradas “fatal” se firmariam, em sua opinião, como maneiras de, no campo amoroso e do desejo, subverter os papéis, dando a elas um domínio sobre os homens que não podiam experimentar noutros campos sociais. Então ela avalia as conquistas possibilitadas pelo movimento feminista, mas logo pensa este num território de oposição à feminilidade, que poderia ser matizado pelas mulheres do novo milênio:

A nova mulher do milênio não pressupõe mais a militante do discurso feminista, mas isso não quer dizer que as conquistas atingidas a partir dos movimentos feministas não tenham trazido uma grande contribuição para essa nova postura de mulher que se apresenta. Essa nova figura de mulher não é um produto direto desses movimentos, mas sim uma idéia de transformação do estrito quadro feminista original. Conquistar um lugar para a feminilidade, sem destituir a mulher de seu lugar de importância. **Os movimentos feministas abriram muitas portas para as mulheres, mas não há razão para que a mulher agora assuma um lugar de Paraíba mulher-macho.** Portanto, é justamente poder recuperar positivamente certos atributos femininos, e não apenas a sensualidade associada ao poder da sedução. Nesta perspectiva de recuperação dos traços femininos na mulher, pode-se dar um novo colorido à sensualidade e à sedução, não tendo como intenção o aprisionamento da figura do homem. Este não fica mais então concebido como um rival ou inimigo, a famosa "guerra dos sexos", mas sim como um companheiro de brincadeiras. Alguém com quem compartilhar não só as responsabilidades matrimoniais, mas também os afetos, amores e desejos.²⁹²

Assim, o texto demarca que há um lugar específico do feminino para o qual se voltaria a “nova mulher”. A idéia que prevalece é a de uma nova figura, transformada, que não se opunha aos atributos da feminilidade e que, portanto, não destituiria assim a “mulher de seu lugar de importância”. É possível identificar as ressonâncias com as análises de Joel Birman quanto à emergência de uma “nova Carmen”. Mas aqui este “novo lugar” visualiza-se em inteira oposição ao da “Paraíba, mulher-macho”, mais diretamente relacionada às imagens mais recentes das feministas.

Então, estando agora muitas portas abertas, destitui-se de razão aquelas que não vivenciem a recuperação dos “traços femininos na mulher”. De certo modo, compreende-se que um dia esta postura tenha sido necessária, mas como uma veste, uma máscara — sobretudo utilizada pelas feministas consideradas radicais — poderia agora ser abandonada para dar lugar a um sentido original de feminilidade; sua essência, portanto, poderia de novo sobressair-se, inscrita no corpo dessa “nova mulher”.

Nesta instigante operação, a autora usa a expressão “Paraíba, mulher-macho” como um qualificativo claro às mulheres sem os atributos considerados naturais da feminilidade, que então correspondem ao poder de sedução e sensualidade. E isto para não mais usá-los como aprisionamento dos homens, como armas na “guerra dos sexos”. Afinal, o foco não é combater os homens, torná-los rivais, mas “companheiros”. A figura da “nova mulher” do milênio não se faz em relação de oposição com o masculino no homem, mas com o masculino na mulher, com esta imagem desarrazoada, esvaziada de signos de feminilidade, que é a da

²⁹²CEZAR, Luciana C. A feminilidade e a mulher do novo século. In: **Flickr**: Discussing. Bem-querer mulher. Disponível em <<http://www.flickr.com/groups/bemquerermulher/discuss/170204/>> publicado em 30 setembro 2004. Acesso em: 23 junho 2007. (grifo meu).

com risadas e com provocações à honra masculina ferida e ridicularizada.

Mas o texto também opera a sua dobra ao referir que aquela atitude que ameaçava comprometer judicialmente a mulher, poderia ser abrandada pelo argumento de que ela estava na TPM (Tensão Pré-Menstrual), o que leva a usar como álibi o argumento da “natureza”, do “biológico”, assim justificando a agressividade e a violência costumeiramente interdidas às imagens do feminino — posturas que aparecem deslocadas na maior parte do tempo, exceto quando motivadas por uma força que se sobrepõe à razão. Mas, preste-se bem atenção, o argumento é insinuado como uma tática, um drible, enunciando um esvaziamento de sentido para a idéia de que as mulheres fogem ao controle por conta de forças involuntárias, daquilo que lhe determina a natureza, o que, entretanto, não se recusa, pois pode se converter num trunfo importante na hora de justificar práticas transgressoras.

Depois, embora a imagem violenta dos corpos em conflito se distancie daquela sugerida pelo texto anterior em que homens e mulheres “brincam”, a operação inscrita no texto a toma também como passível de ser considerada como um ato cujo efeito pode ser o da sedução, podendo fazer o “macho gamar”. Logo, aqui, são outros os atributos valorizados na mulher, cuja virilidade nomeada pelo ato violento, pode ser também compreendida como um sintoma de seu ritmo natural e mesmo se converter numa tática de sedução, pelo menos diante de um determinado tipo de homem, aquele identificado como sendo “muito macho”.

Apesar das distâncias e compreensões diversas, os textos se aproximam no uso da referência à “Paraíba, mulher-macho” como um designativo de um modo de ser, de uma estilística, que num texto torna-se desnecessária e fora de tempo, enquanto noutro recebe uma atualização e valorização. Em ambos, entretanto, encontra-se patente a compreensão de que algo ressoa fora do seu lugar de “origem”, que no primeiro aparece sob a forma da recusa, no outro sob a forma do escárnio.

Impressões semelhantes se espriam em outros textos e imagens que adensam a pele da Paraíba e do seu corpo ambivalente. Mais comum ainda torna-se o seu uso como referência às lésbicas. Neste caso, a intensidade da imagem do corpo em conjunto com a gestualidade, modelam uma caricatura o mais das vezes grosseira e sarcástica. E isso pode ser visto mesmo em *sites*, *blogs* e *pages* que se apresentam como territórios gays ou simpatizantes.

Um caso que me parece exemplar é o do Grupo Summus, que possui uma série de publicações voltadas para o público GLBT, e que entre suas divulgações virtuais torna acessível alguns trabalhos do cartunista Márcio Baraldi, que nos brinda com imagens como esta:



Figura 06: Paraíba, mulher-macho, por Márcio Baraldi ²⁹⁴

Como se pode ver muitas das imagens visitadas ao longo deste trabalho são agencia-
das na construção desse corpo caricato: as mulheres do cangaço, do sertão, as que militam na
luta pela terra...todas se tornam “Paraíba, mulher-macho”. Especialmente “ao sair do armá-
rio”, revelam-se no desejo por outras mulheres. No jogo da sedução podem se tornar “nova,
bonita e carinhosa”, parodiando o refrão de uma famosa música interpretada por Amelinha,
cantora nascida no Nordeste, que originalmente remete a uma imagem heterossexual: “mulher
nova, bonita e carinhosa, faz o homem gemer sem sentir dor”, e que na sua letra também se
apropria de signos ligados ao cangaço e da estereotipia de um masculino e feminino nordesti-
nizados.²⁹⁵

Desenho e texto reforçam-se mutuamente. Os signos da virilidade travestem o corpo
da “mulher-macho”, que se vale das armas para capturar e aniquilar homens — neles sim, elas
provocam dor — e o cenário com o cacto, a carcaça de boi e a terra seca fazem referência à
espacialidade, ao sertão, que aparece capturado pela nomeação da Paraíba. O estereótipo se
apresenta, portanto, com toda sua intensidade, amalgamando um preconceito que pesa sobre
uma identidade espacial ao que pesa sobre a homossexualidade feminina.

Estas apropriações que lançam a imagem “Paraíba, mulher-macho” em terrenos ou-
tros, configurando-a como uma estilística que avança as fronteiras, que pratica outros lugares,
possibilitam pensá-la como uma imagem que apresenta sua face migrante — fazendo um iti-

²⁹⁴ BARALDI, Márcio. **Paraíba Mulher-Macho**. Disponível em: <<http://www.gruposummus.com.br>>. Acesso em 24 outubro 2007.

²⁹⁵ A canção foi tema de abertura da série televisiva *Lampião e Maria Bonita*, da Rede Globo, em 1982. AMELINHA. *Mulher Nova Bonita e Carinhosa*. Otacílio Batista; Zé Ramalho [Compositores]. In: **Mulher Nova Bonita e Carinhosa**. CBS, 1982. LP.

nerário de deslocamento entre sua terra natal e o lugar que a recebe — mas que, simultânea e surpreendentemente, desafia-nos com seu potencial nômade, transitando entre passagens, sem destinos pré-determinados. Lembramos então com Deleuze que “os nômades estão sempre no meio”.²⁹⁶

Esta imagem não pertence a um tempo, a uma época específica, e ainda que carregue consigo um topônimo geográfico, tendo-o atrelado ao seu corpo, desenha outras cartografias. Pode estar na Paraíba, em Votuporanga, como em qualquer outro lugar; pode ser o avesso das sensibilidades da “nova mulher” do milênio, ao passo que é chamada para dar corporalidade àquelas que explicitam sensibilidades outras, com desejos diversos daqueles subsumidos pela rostidade da “nova mulher”. Compõe-se como expressão pejorativa que estereotipa espaço e gente, mas mobiliza conjuntamente signos de resistência, que falam de afirmação e sugerem criatividade — espacial, sexual, cultural. Uma imagem de fronteira, que como percebe Guacira Lopes Louro:

A fronteira é lugar de relação, região de encontro, cruzamento e confronto. Ela separa e, ao mesmo tempo, põe em contato culturas e grupos. Zona de policiamento é também zona de transgressão e subversão. O ilícito circula ao longo da fronteira. Ali os enfrentamentos costumam ser constantes, não apenas e tão somente através da luta ou do conflito cruento, mas também sob a forma da crítica, do contraste, da paródia. Quem subverte e desafia a fronteira apela, por vezes, para o exagero e para ironia, a fim de tornar evidente a arbitrariedade das divisões, dos limites e das separações. Por isso, a paródia que arremeda os “nativos” do “outro” lado, que embaralha seus códigos com os “desse lado”, que mistura e confunde as regras, que combina e distorce as linguagens é tão perturbadora. Ela se compraz da ambigüidade, da confusão, da mixagem.²⁹⁷

Não há como minimizar o conteúdo sexual e de gênero que opera nesta zona fronteiriça em que se instala a “mulher-macho”. É principalmente aí que a vejo demonstrar seu potencial nômade, pois é chamada a falar de lugares de sujeito que “freqüentemente, recusam a definição das fronteiras, e assumem a inconstância, a transição e a posição “entre” identidades como intensificadoras do desejo”. No “entre” experimenta o movimento, o percurso que pode se constituir como a “autenticidade” maior ou mais próxima do lugar de sujeito. A qualquer instante, inclusive, podemos ser surpreendidos pela inversão que a fronteira instiga, sem que isso signifique uma determinação — são as surpresas do trânsito.

As várias fontes e os diversos usos de linguagens também funcionam num trânsito

²⁹⁶ DELEUZE apud LOURO, Guacira L. **Um Corpo Estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria *queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. p. 21.

²⁹⁷ *Ibidem*. p. 20.

para enunciar os rizomáticos trajetos dos nômades. Se flagramos as imagens acima agenciadas no campo virtual, foi no território das chamadas “novas tecnologias”, não podemos deixar de frisar o quanto elas são recorrentes e criativamente ressignificadas nas chamadas fontes tradicionais. Por exemplo, como até já apontada no segundo capítulo, na Literatura de Cordel. E aí é interessante destacar a representação que esta possui enquanto manifestação popular, para dimensionarmos o amplo alcance destas imagens fronteiriças dos gêneros, do “entre” sexos, das ambigüidades.

Num “diálogo” com aqueles elementos agenciados pelo texto que materializa a “Paráíba, mulher-macho” em Votuporanga, encontramos uma apropriação semelhante que, coloca em cena signos de violência simbólica, teatralizando as diferenças sexuais e as táticas de resistência das mulheres, num território que seria cada vez menos de dominação masculina.

Vemos isso de perto no folheto *A Mulher que vendeu o marido por R\$ 1,99* - de Janduhi Dantas. O autor inicia fazendo uma contextualização dos “novos tempos”, em que a “mulher de Atenas” e a “Amélia” deixaram de ser modelos do feminino, em que “a mulher hoje já faz/tudo que faz o machão”, embora não tenha desaparecido totalmente “o cabra safado/ que não muda o pensamento/que não respeita a mulher”, sendo este o caso do personagem Damião, casado com Côca. O casal é então apresentado num desencantado cotidiano:

Era assim que Damião/ (o ex-marido de Côca)/ queria viver: na cana/sem tirar copo da boca/ enquanto sua mulher/ em casa feito uma louca...cuidando de três meninos/ lavando roupa e varrendo/ feito uma negra-de-ferro/ de fome o corpo tremendo/ e o marido cachaceiro/ pelos botequins bebendo.²⁹⁸

Logo, entre parênteses, o prenúncio de alguma mudança naquela situação: Damião e Côca se separariam. Mas como? Eis aí que surge o elemento jocoso, a astúcia da “explorada” mulher, que num “estalo” decide virar o jogo e pôr um fim àquele “triste casamento”:

De manhã Côca acordou/ com a braguilha pra trás/ deu cinco murros na mesa/ e gritou: “Ô Satanás/ eu vou te vender na feira/ vou já fazer um cartaz!” Pegou uma cartolina/ que ela havia escondido/ escreveu nervosamente/ com a raiva do bandido:/ ”Por um e noventa e nove/ estou vendendo o marido”. **Assim mostrou ter no sangue/ sangue de Leila Diniz/ Pagu, Maria Bonita/ de Anayde Beiriz/ (de brasileiras de fibra)/ de Margarida e Elis!**²⁹⁹

Côca assume outra atitude e segue teatralizando-a na incorporação de signos culturalmente tidos como masculinos, mas que aqui aparecem nomeados como algo próprio às “brasileiras de fibra”, agenciando imagens de mulheres assim identificadas, entre as quais, Anayde

²⁹⁸ DANTAS, Janduhi. **A mulher que vendeu o marido por R\$1,99**. Patos : [S.n.] ,08 de março de 2005. p. 03.

²⁹⁹ Ibidem. p. 05.

Beiriz e Margarida Alves.

Não há facas, nem confrontos corporais, até porque Damião, tomado pela cachaça, não oferece resistência. Mas há domínio também físico, para adensar a força e a raiva de Côca, que o imobiliza com cordas e o amordaça com um “esparadrapo na boca”. A subjugação daquele que a maltratava ocorre, entretanto, muito mais no campo simbólico, aí encontraremos sua ferida, uma vez que ela desautoriza e desqualifica o valor do “macho”, inclusive no sentido literal: colocando-o à venda na feira livre, a um preço irrisório, expondo assim suas fragilidades.

Fragilidades estas que outras mulheres e homens reconhecem, recusando-o como oferta e compreendendo o ato extremado da esposa. Resta para Damião uma única compradora, uma “velha enxerida”, que no texto representa também seu último castigo: o de pertencer a uma mulher descrita fora dos padrões normativos de erotização, mas que anuncia desejo pelo seu “Chico Cuoco”, levando-o com ela. Para Côca, um gosto feliz de liberdade, coroada na alegria de usar o dinheiro da venda para comprar pão para os meninos.

Aqui, como no texto virtual assinalado antes, a experiência da fronteira se coloca num extremo, torna-se visível como prática de resistência, como linha de fuga. Mas logo nos parece que os lugares identitários se refazem, já que Damião segue com outra mulher, e Côca volta tranqüila para seu lar, para alimentar as crianças. Porém, é justo o “meio” da história que põe em evidência a situação do “entre”, colocando bastante acessível o atravessar, o trânsito entre os lugares, oferecido “num estalo”, um átimo de consciência inspirada pela revolta da mulher, mas, decerto possibilitada pela ressonância de todas as mudanças históricas anunciadas pelo autor no começo da narrativa.

Ao final da história, as linhas se refazem. Porém, há muitas outras em que elas aparecem mais embaralhadas e confusas. Justamente naquelas em que o apelo à corporeidade das personagens aparece mais fortemente, em que as práticas sexuais são chamadas à captura de corpos que, ainda que teatralizem papéis masculinos e/ou femininos, escapam aos códigos disciplinares; ocupam de maneira mais intensa a zona do “entre”, ali se mobilizam e também se acomodam. São os casos dos corpos ambíguos, que remetem ora a figura do hermafrodita, ora e cada vez mais intensamente ao do ser andrógino, alterando as regras do jogo social, especialmente dos jogos sexuais e amorosos.

O folheto *O Vaqueiro que virou mulher e deu a luz*, de Manoel D’Almeida Filho, narra a história de José João, ocorrida em Lajes, Alagoas. O narrador coloca-se como testemunha daquele evento extraordinário, que culmina com a gravidez e o parto vivenciados por um dos vaqueiros mais conhecidos da região. Tenta então fazer com que o leitor possa elucidar aquele

enigma, que começa com o nascimento da criança, que “ninguém sabe por que/ foi o sexo escondido/ pelos pais desse inocente/ logo depois de nascido/ Que sendo menina foi/ como menino vestido”.³⁰⁰

Como menino a criança foi batizada como José João e cresceu como tal, tornando-se homem, quando “farrou, jogou e bebeu”. Nada parecia errado ou estranho, até que o seu amigo mais próximo, José Augusto, também vaqueiro, aquele mistério percebeu e mais que uma amizade fez o segredo de José João vir à tona: “Era que José Augusto/ por um motivo qualquer/ tinha descoberto que/ José João era mulher/ E na panela de Joana/ meteu a sua colher...”³⁰¹

José João, menino por toda a vida, torna-se Joana na descoberta sexual com o amigo. Mas o texto faz-nos entender que ele/ela só tem compreensão da sua “nova” condição ao dar à luz um menino, depois de meses em que ele/ela e todos ao seu redor acharam que sua barriga crescera por estar comendo muito ou por alguma enfermidade. Eis seu ritual de passagem para o mundo feminino:

José João abriu os olhos/ foi avistando um menino/ compreendeu que mudava/ nessa hora o seu destino/ de homem para mulher/t eve o seu maior desatino... [...] José Augusto também/ disse que não se casava/ o menino era seu filho/ porém ela não prestava/ já era de todo mundo/ a ninguém não respeitava. Ela retrucou dizendo:/ — Que é isso “Neuto”, meu bem,/ eu nunca saí do trilho,/ para onde é que você vem?/ só gostei do seu amor,/ no mundo e de mais ninguém. Estou muito satisfeita/ por descobrir a verdade/ do meu estado de vida/ na sexualidade,/cumprindo o dever de mãe/ na lei da maternidade.³⁰²

Então, por uma decisão externa, de seus pais, que encobriram o seu sexo, a criança aprendeu um modo de ser e constituiu para si uma identidade só abalada pelo “instinto maternal”. O sexo revela ao outro seu corpo feminino, mas em si, na sua prática, não é suficiente para desvelar para ele, José João, sua face mulher. Nem mesmo a gravidez, mas somente o parto e o contato com o filho é que o/a faz “descobrir sua verdade”.

Embora aqui também possamos ver as linhas se refazendo, com o agenciamento do mito do amor materno e dos dispositivos sexuais que operam sobre o corpo feminino, temos na maior parte da história a experiência do “entre” sendo destacada, denunciando que o fazer-se homem de José João fora possível apesar do seu sexo, dos seus atributos naturais de menina, sendo assim compreendido como um aprendizado contínuo ao qual fora motivado desde o

³⁰⁰ D’ALMEIDA FILHO, Manoel. **O vaqueiro que virou mulher e deu à luz**. São Paulo: Prelúdio [198-?]. p.05

³⁰¹ Ibidem.

³⁰² Ibidem. p. 12.

nascimento.

Também se mostra interessante o fato desta confusão de identidades sexuais e de gênero reportarem a um meio comumente tido como conservador e moralista, o campo, o modo de ser “vaqueiro”, agenciando toda a força das tipologias para o sertanejo, que como já discutido, tem a força e a virilidade como marcas triunfantes. Ainda curioso que a recusa de José Augusto em desposar José João não apareça justificada pelo fato deste ter até então vivido como homem, mas porque uma vez mulher passa a pesar sobre ele/ela a suspeita da devassidão, sua honestidade ficando comprometida e, com isso, sua possibilidade de tornar-se ou não a esposa do seu amigo-amante.

Entrevemos no percurso desta narrativa literária muitas outras histórias, inclusive não-ficcionais, passagens que nos remetem a práticas e conflitos cotidianos de (con)formação do sexo em identidade de gênero. Percebemos, por exemplo, a ressonância com os casos das *female husband*, designação utilizada para uma “pessoa do sexo feminino que se disfarça de homem e mantém uma relação estável com outra mulher”, conforme a explicação de Susan Clayton, ao analisar o caso de James Allen (1787-1829) no artigo *O Hábito faz o marido?*³⁰³

James Allen morava em Londres, atuando profissionalmente como serrador de vigas, “sóbrio e trabalhador”, tendo se casado com uma mulher com quem vivera por 21 anos e sendo apenas descoberto de que se tratava de “um do ser feminino” após sua morte acidental no trabalho, quando então, pelas circunstâncias, seu corpo foi submetido a uma autópsia. Aí o grande espanto: por baixo das roupas masculinas, “eles [os médicos] tiveram sob os olhos uma mulher com as formas físicas mais belas que já haviam contemplado”, como noticiou um dos muitos jornais da época interessados em cobrir o caso.³⁰⁴

Para Susan Clayton, toda a produção discursiva sobre o caso Allen, ressoando em outros testemunhos existentes há séculos sobre as *female husband*, oferece vários desafios, de linguagem e de relações sociais. Os conflitos estão em cena: Como se referir a Allen? No masculino ou no feminino? O que vai designá-lo/a? Sua anatomia contém sua verdade ou aquilo que foi sua *performance* por toda a vida? A sociedade teria o direito de nomear o seu gênero em oposição àquilo que parecia ter sido a sua escolha e o seu exercício em vida? O seu sexo captura e nomeia o seu gênero?

A autora lembra ainda das possíveis razões desta escolha, à qual pesa todo o esforço de ter passado a vida sob o travestimento, provavelmente possibilitara a James Allen atingir

³⁰³ CLAYTON, Susan. O Hábito faz o marido? O exemplo de uma *female husband*, James Allen (1787-1829). In: SCHPUN, Mônica R. (Org.) **Masculinidades**. São Paulo: Boitempo Editorial; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2004. p.151-174.

³⁰⁴ Ibidem, passim.

“uma realização pessoal que não teria conhecido se não tivesse travestido” na sociedade inglesa do século XIX. Tivera acesso a profissões interdadas em sua época às mulheres e, considerando os depoimentos de sua esposa Abigail, o marido — assim ela via Allen — manifestara sempre afeto e desejo por ela, o que sugere a possibilidade de viver conjugalmente com alguém do mesmo sexo sem comprometer sua aceitação social.

Embora no caso do nosso cordel, José João acabe se reconhecendo como mulher na maternidade e preferindo o amor de um homem, até então passara a vida travestido e, ao que parece, não se percebendo como diferente frente aos homens com quem se relacionava no trabalho e no seu círculo social de vaqueiros. Só a intimidade sexual o revela, mas muito mais para o outro do que para si. A narrativa o coloca em trânsito sem grandes conflitos pessoais, tornar-se homem passa pelo travestimento — prática que enuncia signos culturais do “ser masculino”, enquanto tornar-se mulher enuncia-se pelo assumir-se perante uma “força maior”, a da natureza, imposta pela maternidade.

Apesar das diferenças de trajeto, num e noutro caso, da literatura e da história, percebe-se a força do binarismo sexual, que opera na tentativa de firmar os indivíduos num ou noutro território, prevalecendo a “ordem natural” como requisito demarcador de identidade original e determinante, quer na discussão judicial que o inquérito sobre Allen coloca, quer em como a opção pela feminidade, diante da maternidade, reflete os dispositivos que mantêm a dicotomia cultura/natureza.

Contudo, mais que isso, tem-se acesso através das narrativas às vulnerabilidades destes lugares, colocados em xeque pelas práticas que lembram todo o tempo a existência de um trânsito: as diversidades subjetivas, que em diferentes épocas escapam aos dispositivos disciplinares vigentes, forçando as instituições a se defrontarem com seus limites e contradições.

Como no caso designativo da *female husband* para o século XIX, assim como o caso da nomeação de “mulher-macho” que se encontra tão visível ao longo do século XX no Brasil, faz-se uma reunião híbrida de dois termos, que permanecem em paralelo, o que enuncia a continuidade do binarismo, falando de mulheres que adotam papéis ou caracteres reservados aos homens, não podendo ter suas práticas institucionalizadas e por isso propensas a serem consideradas como anomalias.

Porém, observo que nas apropriações da “mulher-macho”, as zonas de atuação e criação subjetiva são mais amplas que aquelas imputadas às *female husband*, que já presumem um papel institucional masculino específico vivenciado pela travestida. O mesmo não ocorrendo, portanto, nas imagens da “mulher-macho”, que podem aparecer descritas como solteiras, casadas, heterossexuais, homossexuais, bissexuais, transexuais, masculinizadas nas con-

dutas e/ou nos atributos corporais — estes podendo ser “caracteres naturais” ou acessórios para o travestimento, e não necessariamente assumindo de forma clara e coesa uma só dessas identidades, o que nos remete às nomeações da teoria *queer*, de um heterogênero ou de um transgênero.

Queer pode ser traduzido como “bizarro”, “estranho”, mas se constituiu como forma pejorativa de designar homens e mulheres homossexuais, sendo depois assumido por uma vertente dos movimentos organizados por estes, justamente para caracterizar sua perspectiva de contestação, passando a significar uma oposição à normalização. Como alvo mais direto, a matriz heteronormativa compulsória, assim como a própria política identitária do movimento homossexual dominante. Nos anos 1990, estas práticas políticas articularam-se à produção de um grupo de intelectuais, que passaram a utilizar o termo para nomear sua perspectiva teórica.³⁰⁵

Tal perspectiva tem apontado para os limites e contradições dos usos da categoria gênero, desafiando e alcançando a produção do pensamento feminista. Denunciando que os estudos de gênero por muito tempo viram a heterossexualidade como uma realidade dada, naturalizada, confinada ao sexo biológico, em detrimento da noção de gênero apresentada como construto social e cultural, a teoria *queer* vem apontar as contradições de um sistema em que a prática sexual, ligada a uma determinação biológica, remete aos construtos dos papéis sociais do masculino e do feminino, mantendo privilegiada a divisão binária do humano.

Uma das críticas mais contundentes a tal uso veio da historiadora e feminista Teresa de Lauretis, na sua elaboração sobre *a tecnologia do gênero*:

Para poder começar a especificar este outro tipo de sujeito (múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido) e articular suas relações com um campo social heterogêneo, necessitamos de um conceito de gênero que não esteja tão preso à diferença sexual a ponto de confundir-se com ela, fazendo com que, por um lado, o gênero seja considerado uma derivação direta da diferença sexual e, por outro, o gênero possa ser incluído na diferença sexual como um efeito de linguagem, ou como puro imaginário — não relacionado ao real. Tal dificuldade, ou seja, a imbricação de gênero e diferença(s) sexual(ais), precisar ser desfeita e desconstruída.³⁰⁶

Assim como Foucault pensou a sexualidade produzindo os corpos através de uma “complexa tecnologia política”, Lauretis propõe que assim seja pensado o gênero. E alerta que ao tomá-lo enquanto produto e processo de tecnologias sociais e aparatos biomédicos, a críti-

³⁰⁵ LOURO, Guacira L. **Um Corpo Estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria *queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. p. 23.

³⁰⁶ LAURETIS, Teresa de. A Tecnologia do Gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.) **Tendências e Impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 208.

ca estaria indo além de Foucault, já que na suas formulações sobre a tecnologia sexual ele não levava em consideração os apelos diferenciados de sujeitos masculinos e femininos, o que teria excluído, embora não inviabilizado, a consideração sobre o gênero.

Mais adiante, Judith Butler avança nestas questões, oferecendo mais *problemas de gênero*, dedicando-se aí também à análise dos atos corporais subversivos, como os relacionados às práticas *queers*. Por sua vez, propõe a compreensão de gênero enquanto um ato que, como outros dramas sociais rituais, requer uma *performance* repetida. Tal performance, não transcenderia à estrutura binária de gênero, mas a colocaria em cena não como “causa”, e sim como “efeito”. Apesar dos corpos individuais encenando as significações de gênero, esse ato seria uma “ação” pública. Diz Butler:

O gênero não deve ser construído como uma identidade estável ou um lócus da ação do qual decorrem vários atos; em vez disso, o gênero é uma identidade tenuamente constituída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma repetição estilizada de atos. **O efeito do gênero se produz pela estilização do corpo e deve ser entendido, conseqüentemente, como a forma corriqueira pela qual os gestos, movimentos e estilos corporais de vários tipos constituem a ilusão de um eu permanente marcado pelo gênero.** [...] O gênero também é uma norma que nunca pode ser completamente internalizada: o “interno” é uma significação da superfície, e as normas de gênero são afinal fantasísticas, impossíveis de incorporar. [...] Os gêneros não podem ser verdadeiros nem falsos, reais nem aparentes, originais nem derivados. Como portadores críveis desses atributos, contudo, eles podem se tornar completa e radicalmente *incríveis*.³⁰⁷

Então, esta “reviravolta epistemológica” excede as discussões relativas à sexualidade, torna-se, como coloca Tomaz Tadeu da Silva, uma atitude epistemológica que se estende para o conhecimento e a identidade de modo geral, questionando-as, problematizando-as, contestando-as sempre que se apresentam como “formas bem-comportadas”, colocando-as sob suspeita e, mesmo, subvertendo-as.³⁰⁸

O incrível, que pode nomear o extraordinário, o excessivo, o excêntrico, incomum, segue tornando-se cada vez mais crível, enquanto visibilidade também mais recorrente na sociedade contemporânea. Corpos-móviles, também manifestos, de uma arte da existência que opera por similitudes, que configurados com suas vestes, próteses, acessórios, gestuais (re)inventados, (con)fundem os sexos, (re)encarna o trânsito, embaralha os gêneros, desafiando a linguagem e as verdades estabelecidas.

³⁰⁷ BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**: feminismo e subversão da identidade. Trad.: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 200-01.(grifo meu).

³⁰⁸ SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de identidade**: uma introdução às teorias do currículo. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 107.

Certamente que este confronto epistemológico e político entre concepções de identidades fundantes e subjetividades moventes, vivenciado no corpo-a-corpo cotidiano gera muitos afetos e angústias. Já a sentimos muitas vezes ao longo das passagens deste trabalho, e podemos escutá-la mais uma vez na canção de Jackson do Pandeiro e Elias Soares:

[...] Minha mulher apesar de ter saúde/ foi pra Hollywood, fez uma operação/ agora veio com uma bossa nova/ uma voz grossa que nem um trovão/ quando eu pergunto: o que é isso, Joana?/ Ela responde: você se engana/ Eu era Joana antes da operação/ mas de hoje em diante meu nome é João/ não se confunda nem troque meu nome/ fale comigo de homem pra homem/ fique sabendo mais de uma vez/ que você me paga tudo que me fez/ Agora eu ando todo encabulado/ e essa mágoa é que me consome/ por onde eu passo todo mundo diz/Aquele é o marido da mulher que virou homem.³⁰⁹

Aqui o embaralhamento das fronteiras aparece usado como tática de resistência da mulher frente ao homem, seu marido, que consegue subverter uma ordem natural e social. Com a transformação dos seus atributos, ela/ele quer ser tratado de “homem para homem”, como forma de fazer desmoronar a hierarquia, evidenciando que este movimento não seria possível se continuasse em seu corpo de mulher. Fere os brios e vulnerabiliza a virilidade do marido, ameaçando seu estatuto de heterossexualidade, já que ele passa a estar casado com um igual, sendo exposto por isto.

Mas, a despeito da reafirmação de um lugar desvantajoso e frágil para o feminino, ela/ele demonstra uma considerável autonomia sobre a sua escolha. Enuncia a possibilidade de encarnar um novo corpo e praticar outro lugar utilizando-se para isso de uma “operação” externa, que lhe assegura a materialidade do desejo de incorporar um outro lugar de sujeito. O tema da transexualização aparece como uma possibilidade mais acessível, contrariando os arranjos institucionalizados, como o casamento. O corpo é apresentado como esfera moldável por artifícios, aparatos tecnológicos, que adensam as tecnologias de gênero.

Encontraremos, mais uma vez, as intensidades destes corpos-móveis também na Literatura de Cordel, como enunciativa desta vivência cotidiana cada vez mais frequente nas práticas e discursos da vida ordinária. Um folheto em especial me chama atenção, escrito por José Costa Leite, que já no seu título anuncia a confusão instaurada nos corpos e nas relações sociais, quando, na Paraíba, uma “moça macho e fêmea” resolve se casar com um “rapaz fêmea e macho”:

³⁰⁹ O PENSADOR, Gabriel. A Mulher que virou homem. Jackson do Pandeiro. Elias Soares. [Compositores] In: **Jackson do Pandeiro Revisto e Sampleado**. BMG Brasil, 1998.

[...] Ele era José Maria/ E ela Maria José/ Ele era Macho e Fêmea/ Nem sei dizer como é/ E ela era Fêmea e Macho/ Que botava tudo abaixo/ E vivia no cabaré. Era uma moça solteira/ E com toda mulher transava/ Se era homem ou mulher/ Devido ao que se passava/ Só ela mesmo sabia/ Ou alguma companhia/ Que com ela namorava. [...] E Maria José deu/ Um beijo em José Maria/ E naquele agarra, agarra/ Um queria, outro queria/A coisa foi de um jeito/ Que ninguém olhou direito/ Como era que fazia. Só sei que assim/ José Maria engravidou/ Então Maria José/ Com o marido ficou/ Foram se casar então/ Aquela triste união/Até o padre estranhou.

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. 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 casazinho/ 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 noutro canto/ Que servia de espanto/ E sempre havia confusão. José Maria dizia:/ — Maria é o meu marido/ O povo dia: — Oxente/ Um casal invertido?Um é barbudo, é mulher/ Outro é fêmea, mas quer/ Ser pai do recém-nascido? [...] O macho era a mulher/ E a fêmea era o marido/ Na brincadeira dois filhos/ O macho tinha parido/ E a mulher era o macho/ Que botava tudo abaixo/ Se visse ele envolvido. 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. [...] 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.[...] ³¹⁰

A narrativa confunde o leitor, assim como aos personagens em torno do casal — o “povo” que zomba, que estranha e questiona quem é o quê naquela relação. Maria José e José Maria vivem, contudo, as dores e delícias do cotidiano de qualquer casal, os corpos invertidos não os impedem de desejar um “ninho”, um padrão familiar normativo, monogâmico, com filhos e papéis definidos para o pai e para a mãe, embora sob o desmoronamento das determinações biológicas.

Todos os arranjos parecem possíveis, fazendo apropriações que remetem às imagens dos hermafroditas, e/ou dos andróginos, dos seres que subjetivam sexualidades plurais, que acionam todo o tempo os lugares demarcados para os gêneros, mas também os embaralham e ameaçam com a ambigüidade dos seus corpos. Sente-se assim a potencialidade do movimento, a heterogeneidade, o *transgenérico*.

Analisando o desenlace desta “incrível” história de performances que apontam para a falta de coerência entre sexo e gênero, a jornalista e socióloga Margarete Almeida considera que:

³¹⁰ LEITE, José Costa. **O Casamento D’uma moça “macho-fêmea” com um rapaz “fêmea-macho”**. Folheto de Cordel. Paraíba : [s.n., 200-?].

[...] a história de um “*O Casamento 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 sobre a estrutura barroca cheia de curvas e movimentos em espirais na qual estamos envolvidos. Para o cordelista, este mundo está mesmo “desmantelado”, já que 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.³¹¹

De novo, e ao encontro destas idéias, lembro com Guacira Lopes Louro que personagens que transgridem gênero e sexualidade podem ser emblemáticas da pós-modernidade, entretanto, não se colocam como um novo ideal de sujeito, não se pretende como um novo projeto a ser perseguido. Antes, a visibilidade e a materialidade deles tornam-se muito significativas por evidenciarem, “mais do que outros, o caráter inventado, cultural e instável de todas essas identidades. São significativas, ainda, por sugerirem concreta e simbolicamente possibilidades de proliferação e multiplicação das formas de gênero e de sexualidade”.³¹²

Dobraduras. Assim também vejo as corporeidades híbridas operando dobras sobre a espacialidade. Paraíba — topônimo masculino, artigo feminino, imagem de gênero duplo — evoca o trânsito, enuncia experiências de fronteira que provoca risos, estranhamentos, incômodos, afetos de todos os tipos. Corpo aberto para estereotípias, mas também provocativo para a arte, inspirando cantadores, literatas, cineastas, estudiosos, poetas de todas as línguas... Alguns nômades, outros sedentários, ou no fluxo de suas criações, experimentando as fronteiras. Uma história que permanece em fluxo no entrecruzamento das linhas, que circulam, alinham, fixam pontos, deixam meadas, fazem travessias e, claro, travessuras...

A Paraíba como “mulher-macho”, tão permanentemente atualizada, rica nas tramas da sua historicidade, aparece no percurso que minha pesquisa pôde fazer, com uma corporeidade múltipla que abriga e subjetiva *corpos-manifestos*, como o de Anayde Beiriz, *corpos-paisagens*, como o de Margarida Alves, dobrando-se na incorporação de signos que a pretendem com um rosto ou outro, mas que não conseguem fazer ancorar na sua corporeidade uma identidade estanque — o seu devir corpo, o seu devir mulher, o seu devir ambivalente, sempre escapando às estratégias de encaixe e controle.

Ana, João, Mulher, Macho... Todos e tudo em jogo, na prática de lugares que desafiam

³¹¹ ALMEIDA, Margarete. “O Casamento d’uma moça ‘macho-fêmea’ com um rapaz ‘fêmea-macho’”: o hibridismo das identidades de gênero na Literatura de Cordel. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO 7, 2006, Florianópolis (SC). *Anais*: Gênero e preconceitos. CD-ROM.

³¹² LOURO, Guacira L. *Um Corpo Estranho*: ensaios sobre sexualidade e teoria *queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. p. 23.

a história a construir não representações, como imagens que presumem identidades, mas intensidades. Isso, para darmos ouvidos às sensibilidades de Gilles Deleuze: “não troque a intensidade por representações”. Então, por que ao pretender resistir criativamente a uma memória monumento e/ou a uma estereotipia espacial e sexual devemos nos servir da mesma “fria escrita de uma razão representativa” muito mais afeita aos valores da maquinaria de Estado? Por que isso, se podemos, com a “escrita das intensidades”, conhecer um pouco mais do “ar puro”, do lugar “de-fora” (no dizer de Foucault), que respira e experimenta o nômade?³¹³

Resistir, acredito, é potencialmente movimento criativo de/do poder, manifestação e efeito de poderes. Ora, o “Nego” na bandeira do Estado nos acena com tal idéia de recusa que, nos jogos discursivos, tornou-se representação de uma oposição, mas que não se constitui num lugar “de-fora” do espaço estriado do Estado. Buscou-se em vários momentos destituí-lo deste lugar de representação, e, se hoje a questão ainda reverbera, demonstrando sua capacidade de atualizar-se, é um sinal das fissuras e quebras provocadas por todas as resistências anteriores.

Mas as perguntas que aqui quero fazer reverberar são: por que precisamos depor uma identidade estabelecida para compor outra, utilizando estratégias tão aproximadas em suas práticas discursivas, que pensam a história como representação de uma verdade fundadora? Mais: por que “resgatar”, por que (re)inventar outra tradição? Sendo esta, lembro, uma “nova” tradição que ao definir uma paisagem “outra” para o espaço, agencia simultaneamente os signos definidores de lugares para os gêneros, continuando a mobilizar, nos entremeios de uma tessitura que se pretende inovadora, representações de modelos de homens e mulheres de/da verdade.

Corpos negados, outros (re)afirmados, como aqueles tecidos para Anayde Beiriz e para João Pessoa, agora postos em confronto direto, reafirmam uma luta incessante de referenciais dicotômicos, que pensam a diferença como oposição a igualdade e não como uma referência em si mesma, como condição existencial, que nos lança aos processos de singularidade e multiplicidade.

“Somos seres únicos”, insistia Foucault, utilizando uma frase que faz parte de um senso comum, mas que em se considerando a trajetória dele e suas influências sobre os estudos feministas e os estudos *queer*, pontua com vigor a questão que permeia e atravessa todos esses embates: a diferença. Eis o fenômeno que nos instaura sem, contudo, dar conta de dizer-nos, no sentido de nos (re)apresentar ao/no mundo.

³¹³ DELEUZE apud SCHÖPKE, Regina. **Por uma filosofia da diferença**: Gilles Deleuze, o pensador nômade. Rio de Janeiro: Contraponto; São Paulo: Edusp, 2004. p. 176.

A diferença, esta mesma que Deleuze acredita fazer-se na repetição, que vai inclusive além da generalidade com que repetimos todos os dias as mesmas ações — como no fazer-se cotidiano dos traços, gestos, atitudes, que (con)figuram as performances de gênero — instaura a transgressão continuamente, movendo a existência criativa dos saberes e dos sujeitos nômades. Saberes e sujeitos que desafiam a história ao pensamento, à criação, ao devir artista e poeta, à compreensão de que “a escrita [da história] é um ato inacabado”³¹⁴. Assim como inacabados são os atos que instauram nos corpos e para além deles, a diferença...

³¹⁴ Parafrazeando Deleuze. In: DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997. p. 11.

CONCLUSÃO

Com o meu baião estarei
desenhando um outro céu...³¹⁵

Contemplar o pontilhado, as linhas e suas inflexões, as solturas e os nós. A alegria e o espanto diante do transcurso me levam muito mais a outras questões e suas inconstantes ondas, do que a porto-seguros. Efeito heterotópico do trânsito. Mas posso, reunindo algumas peças, recordar paisagens, angular imagens, dimensionar efeitos de luz e sombra – conforto passageiro de um ancoradouro.

Pensando em identificar os regimes de luz que possibilitaram a emergência dessa imagem ambígua de gênero para o Estado da Paraíba e as mulheres que nele nasceram, acreditei ser possível traçar uma cartografia dos vários ícones e significados que, em dados momentos do século XX, com ela foram associados e, mesmo, confundidos. O desafio que aqui abracei foi o de explorar a espessura de sentidos, valores, dispositivos de regulação sobre os gêneros, em consonância com projetos políticos e identitários para uma espacialidade, colocada em fluxo pelos signos que amalgamam a imagem da Paraíba à de uma corporeidade engendrada na fronteira entre o masculino e o feminino.

Através da análise do contexto de aparecimento e do conteúdo do baião que cunhou e divulgou, de forma mais explícita e direta, a expressão “Paraíba masculina, muié macho, sim sinhô”, tracei linhas de viagem, que me remeteram para o passado suscitado pelas imagens que ele punha em movimento, assim como ao mais contemporâneo, registrando suas outras apropriações, versatilidade e longevidade.

Procurei, cruzando, fazendo dialogar e tencionando as linhas, demarcar que a música compõe um momento que pode ser considerado “síntese”, mas que, não pode ser tomada como uma origem, um marco zero, da existência da imagem identitária da “Paraíba, mulher-macho”. Ao passo que no início do século observa-se a proliferação de discursos que nomeiam referenciais e sentidos para uma e outra — Paraíba e “mulher-macho” — como, por exemplo, na produção literária, historiográfica e da imprensa, aqui procurei demonstrar que é principalmente, a partir dos registros dos acontecimentos de 1930 no Estado, e do que passa desde aquele momento a ser produzido acerca deles, que se dá fôlego e criam-se “encarnações” para tal associação.

Assim, seguindo a trilha do baião, observei a construção de ícones e de significados para uma identidade espacial, um corpo-território, de região, mas também de gênero. A can-

³¹⁵ Da música *Seja o meu céu*, de Robertinho do Recife e Capinam.

ção, lançada em 1950, animando os conflitos políticos entre “herdeiros” dos lugares de memória da chamada revolução de 1930, Argemiro de Figueiredo e José Américo de Almeida, lançou-me num inter cruzamento de discursos, remetendo-me para contextos diversos, porém, aproximados por suas estratégias de elaboração de uma representatividade, de uma história eivada de signos identitários, desejosos pela verdade que “salva” do esquecimento, que tenta resistir e ultrapassar a morte, ao passo que arregimenta, mobiliza e “(re)encarna” corpos.

Corporeidades múltiplas. Manifestos. Paisagens. Móviles. As palavras não dando conta de contê-las, fixá-las. Para prontamente oferecer ao leitor o contato com a tenacidade dessa imagem, iniciei a narrativa pelo momento que operou outra associação identitária, evidenciando ainda mais seus construtos políticos e de gênero. Em 1980, através da tessitura de uma Anayde Beiriz corpórea, sensual, libertária e “libertina” — como preferiu ver a recepção do filme *Parahyba Mulher Macho* — foi possível ler os códigos de uma época marcada por importantes conquistas e reivindicações de inspiração feminista, somada a um clima de tensão entre as forças cerceadoras da liberdade de expressão, da sexualidade, e as que se impunham em favor da redemocratização, da apropriação dos corpos, da livre-escolha do amor e do prazer. Emergência da visibilidade dos corpos ambíguos, duplos, desafiadores das normas estabelecidas. Tessituras de uma “engenharia” discursiva operando sobre os corpos de homens e mulheres, dizendo dos seus lugares na história e na memória. O conflito entre versões desafiadoras da institucionalização de um lugar da verdade para a história.

Compreendo então ter feito uma defesa do filme *Parahyba Mulher Macho*, não enquanto peça de inquérito para a historiografia do Estado, menos ainda como referência biográfica de Anayde Beiriz, tampouco crítica do seu valor artístico e cinematográfico. Mas como fonte importante, crucial até, para (re)colocar a discussão sobre a memória de 1930 na ordem do dia, fazendo emergir com mais intensidade leituras divergentes, concepções conflitantes de história e, neste ínterim, (re)construir a imagem de Anayde. Motivar — ainda que pela recusa ao filme — outras práticas, discursivas e não-discursivas, sobre ela, os eventos que a ela se relacionam, e principalmente acerca de compreensões sobre os lugares identitários de gênero, tanto com relação ao contexto vivido pela professora e escritora, quanto pelo contemporâneo que passa a experimentá-la como representação.

O filme possibilitou-me uma análise de imagens do feminino, do feminismo e das relações de gênero nos anos 1980, no que pude perceber e construir diálogos entre ele, a produção relativa à sua recepção na Paraíba, e outros movimentos que naquele momento iam ao encontro das discussões sobre o feminismo, as lutas sociais das mulheres e minorias, na cidade e no campo, a evidência de nomes de mulheres na seara político-partidária, a visibilidade

conferida a práticas sexuais consideradas transgressivas. Seu lançamento tornando-se um cenário de disputas de saber e poder sobre a produção da memória, assim como sobre a produção dos corpos.

Neste trânsito, Anayde Beiriz, referência particularmente forte e viva ao longo deste trabalho, que nomeei como um *corpo-manifesto* por sua potencialidade de representar corpos de resistência, consubstanciar-se em bandeira de lutas para além do seu tempo vivido, não foi/é a única imagem a “encarnar” a “mulher-macho” e, em seu fluxo, tornar-se signo espacial, lugar-corpo-território, da Paraíba. Há ainda Margarida Alves, Elizabeth Teixeira, entre outras aqui não indicadas, mas que nomeiam e expandem tal arquivo, fazendo parte deste construto identitário, que amalgama significados ligados a terra, ao feminino e ao masculino, ao tempo em que rivalizam com outros signos fundadores da idéia de Paraíba e, mais até, de Nordeste.

As raízes “naturais” que ligam às mulheres a terra e à luta nesta e por esta, consolidando e positivando o arquétipo da mãe-guerreira, viril e coerente no seu “corpo-paisagem”, gestado em climas adversos, em meios rústicos, agressivos, onde a masculinidade torna-se o diferencial necessário aos corpos femininos. Necessário àquelas que também serão bandeiras em confronto com uma política de dominação masculina. Entretanto, raízes que se mostram “artificiais”, caricaturais, quando modelam os corpos femininos na urbanidade, como se portassem signos fálicos postiços, acusados permanentemente de invasão, usurpam, facilmente capturados para a desqualificação através da ironia e da despolitização. Por isso mesmo, mais ameaçadores, terríveis, incríveis... Dispositivos da luta dicotômica entre concepções de natureza e cultura, que se encontram mesmo na base da constituição de sexo e gênero.

A literatura me colocou em contato com estas corporeidades dúbias, seus conflitos e criativas formas de atualização. Oferecendo-se também, ao meu olhar, como espaço heterotópico — assim como o cinema — de experiências das fronteiras, do habitar o lugar sem-lugar. Na pele de Luzia-Homem, Maria Bonita, Maria Moura, por exemplo, foi possível reconhecer os laços que superpõem os traçados da literatura e da história, com suas amplas zonas borradas, entremeadas, a liberar sentidos e sensações, nortes de compreensão sobre o “outro”, este “outro” invertido, anverso, dobrado, que denuncia e revela aquele que o olha. Onde um é outro, ou seja, onde se fabula sobre o outro ao passo em que se experimenta a inscrição de si mesmo.

Foi possível, desse modo, ressaltar a construção de significados diferentes para as imagens da “mulher-macho” relacionadas à vida urbana e rural, presentes ainda na passagem entre os séculos XX e XXI, mas que já se encontravam presentes nos discursos sobre as mu-

lheres viragos ou viris no início do século passado, inclusive alimentando os construtos de gênero associados aos sertões e, a partir de 1920, à imagem do Nordeste.

Na tensão e aproximação das relações de alteridade, entre campo e cidade, homens e mulheres, modelos de masculinidade e de feminilidade, os construtos de uma *Paraíba Masculina*, inscrita numa memória exultante de valores e modelos viris, que personificam a honra familiar e política, os corpos de homens e de mulheres, mas também do Estado, ganharam espessura e importância. Surpreendi-me com o fôlego dos arquivistas da memória de 1930 na Paraíba e suas estratégias para manter tal arquivo em plena expansão. Como também com a riqueza das narrativas que erigem os lugares dos heróis de 1930, como “cabras-macho”, como referentes de um ser “homem de verdade”, que acabam por balizar os modelos femininos correspondentes.

Em nenhum momento desejei inscrever-me como narradora de uma versão sobre os acontecimentos de 1930. A idéia foi a de descrever, cruzar, fazer dialogar algumas das narrativas que ocupam lugar de testemunho, registrando suas continuidades e rupturas, na fabricação de modelos de heroicidade que se pretendem como referenciais identitários da política e da cultura na Paraíba, e como estes têm repercutido e mesmo constituído sentidos para uma masculinidade e feminilidade relacionadas a um ideal de Estado — especialmente o modelo incorporado por João Pessoa, em contraponto àquele colado aos corpos de José Pereira e João Dantas. Referenciais em torno dos quais também são tecidas outras narrativas, novos ícones de identidade, que acabam por oferecer nuances diversas para a discussão sobre a produção da memória e a construção de identidades de gênero — sejam com suas táticas de resistência, seus desvios e linhas de fuga, porém, muitas vezes operando com matrizes de uma identidade fundadora, original e verdadeira.

Não é demais reforçar que não me oponho a uma construção de outra memória sobre 1930, tampouco à que toma Anayde Beiriz como símbolo. Mas acredito que existem outras possibilidades de tecê-la, que não operando sobre o mesmo traçado, consolidando marcas que instituem funções, papéis, fixam rostos, para a história, assim como para a corporeidade de mulheres e homens. Creio ser necessária uma postura mais crítica e de resistência às tentativas de erguê-la como bandeira às propostas revisionistas e restauradoras. O fazer-artista me parece mais produtivo, criativo, eficiente, que o fazer-cânone. Mais sedutor ainda quando tratamos de corpos insurretos, que nos inspiram rebeldia, que nos falam de tantos lugares, fábricas poéticas de uma maneira de viver para além da morte.

Estas teias narrativas, que atravessam os anos 1930, 1950, 1980 e a contemporaneidade, parecem-me conexões ricas e instigantes que desafiam lugares estabelecidos para a pes-

quisa histórica em diversos campos. Aqui me interessei em lê-las sob o viés dos estudos de gênero, por acreditar na potencial sensibilização que estes vêm oferecendo aos historiadores das últimas gerações para pensar muitas e importantes questões antes negligenciadas, expandindo o repertório para o tratamento das alteridades. Inclusive, a própria feitura da escrita da história, cada vez mais chamada a inscrever-se como intensidade, como marcas de pensamento, instaurando outras maneiras de ler as fontes, de instaurar diálogos e confrontos, de tratar e cruzar tempos e espaços.

Cruzei tais temporalidades ancorada em questões que são do meu presente, mas que não me pareceram fixas, produzindo sentidos também nas perguntas feitas por aqueles que viveram o passado e que creio ter conseguido fazer falar através da minha operação discursiva. Assim, este não se pretende um trabalho que identificou o que é a Paraíba, a “mulher-macho”, e a “Paraíba mulher-macho”. Mas que procurou tratar dos debates e das diferentes produções de sentido para a construção de tais referentes, como *corpus* espacial e de gênero, em vários momentos, considerando suas ressonâncias. Um exercício de pensar a mobilidade das imagens nômade, dos corpos híbridos, das existências fronteiriças.

Projetada como corpo-paisagem e corpo-manifesto, a imagem da Paraíba como “mulher-macho” desloca simultaneamente uma série de arquivos, que instaura lugares, institui personas, possibilitando experimentar o efeito sensível da performatividade de gênero. Embora nomeada numa lógica relacional dicotômica, binária, que adjetiva um gênero com o que se considera seu oposto, ela salta, dá cambalhotas, transformando-se num substantivo, que identifica sujeitos, que confere para eles uma corporeidade sem, entretanto, conseguir dar conta de dizê-los, decifrá-los, localizá-los prontamente quanto a um sentido ou mesmo uma materialidade.

A diferença instituída na lacuna que separa o sujeito e seu qualificativo é suprimida por um trânsito, um hiato, que ainda separando, põe em comunicação constante os lados da fronteira, extravasando-as e misturando-as — espessas zonas borradas — o que possibilita em certos agenciamentos, um fluxo intenso de significados. Isso, penso eu, coloca em cena a construção de uma *transvia*, alternativa ao jogo do binário, que pula para fora do encaixe *ele* ou *ela*, *homem* ou *mulher*, *macho* ou *fêmea*, *masculino* ou *feminino*, e mesmo do binarismo *hetero* ou *homossexual*.

Personifica sim, um estereótipo, oferecendo a dimensão da dificuldade de uma cultura centrada numa lógica dual de lidar com a imagem arquetípica da ambivalência — não dois diferentes, nem dois iguais, mais dois equivalentes. Equivalência, contudo, não funcionando como garantia de uma estabilidade, de um perene equilíbrio de forças que tenderiam para lu-

gares opostos. Aliás, se há uma estabilidade, ela só pode ser compreendida na convergência das diferenças, na experiência do trânsito, do exercício cotidiano da *performance* de gêneros, o que opera por deslocamentos constantes, escolhas, trocas, recusas, interferências e imprecisões. O estável torna-se, pois, por ironia, o móbile.

Corpo-móbile. Este ameaça constantemente as práticas e discursos constituintes de uma imagem-modelo do Estado e daqueles que constroem nele espacialidades. Mobiliza ao enfrentamento histórico do problema identitário, denunciando suas fragilidades, tornando visíveis as linhas de fuga. Estado, espaço estriado, esforça-se na captura de sua imagem modelar, mas ela o atravessa estilhaçando-se em um sem fim de possibilidades, de devires, que não se conforma a um corpo, a um gênero, a uma classe, a uma etnia, a uma estilística, a uma narrativa de história.

“Paraíba, mulher-macho” é uma das materialidades deste corpo-móbile, talvez a que se tornou a mais material ao produzir tantos efeitos de realidade e verdade. Representa, na historicidade do seu agenciamento, um desses fractais, por sua vez, composto de várias nuances, que muda de cor e forma de acordo com as variantes de luz.

Aqui procurei identificar algumas dessas formas tornadas visíveis e dizíveis e sei, sentindo sua potencialidade de gerar significantes e significados, o quanto mais poderia ser bordado na superfície dessa tessitura, mas também percebo que os fragmentos não cessam de ser fabricados, ou ainda remodelados. Novas costuras abrem-se, dobram-se, agregam-se a esta espessa superfície que continua em expansão.

O baião, como se sabe, continua a tocar — outro dia, um grupo de tocadores com zabumba, pandeiro, triângulo e pífano, atravessava as ruas do bairro onde moro, circulando entre os altos prédios e suas armaduras urbanas, tocando *Paraíba* em “alto e bom som”, para oferecer o CD gravado aos ouvintes encastelados — deixando no ar os desenhos sonoros da memória. Nostalgia, (res)sentimento, (re)conhecimento de pertença, de vínculo — reação criativa de sobrevivência. Nas ondas sonoras, visuais, virtuais, a “Paraíba, mulher-macho” continua transmudando-se. É saudade sempre atualizada, a acenar de territórios outros, a encenar abraços entre o passado e o presente.

Do meu lugar de tear, com os olhos cansados, saturados dos finos nós da costura, de tantos relevos, tantas entrelinhas, nos quais me vi tantas vezes enovelada, aconchegada ou incomodada, experimento agora o prazer de contemplar o trajeto, para quem sabe dormir envolvida por esta colcha e sonhar com a partilha das dobraduras, com o céu infindo de possibilidades destes outros desenhos...

FONTES E REFERÊNCIAS:

1 ACERVOS CONSULTADOS:

IHGP- Instituto Histórico e Geográfico da Paraíba (João Pessoa-PB)

BIBLIOTECA PARAIBANA – UFPB (João Pessoa-PB)

FUNDAÇÃO CASA DE JOSÈ AMÈRICO – (João Pessoa-PB)

BIBLIOTECA DE ÁTILA ALMEIDA – UEPB (Campina Grande-PB)

FUNDAJ – Fundação Joaquim Nabuco (Recife-PE)

2 PERIÓDICOS CONSULTADOS:

Jornal A União – 1920-33; 1950-60; 1978-1985

Jornal O Norte – 1950-60; 1980-1985

Jornal Correio da Paraíba – 1990-2005

Revista Era Nova – 1921-1926

3 REFERÊNCIAS :

3.1 REFERÊNCIAS E CONSULTAS BIBLIOGRÁFICAS EM MEIO IMPRESSO:

AGUIAR, Wellington H. Vasconcelos de. **João Pessoa, o Reformador**. João Pessoa: Idéia, 2005.

_____. **A velha Paraíba nas páginas de jornais**. João Pessoa: A União, 1999.

ANSART, Pierre. História e Memória dos Ressentimentos. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Orgs.). **Memória e (Res)Sentimento**. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2004. p.15-36.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: FJN, Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

_____. **Nordestino**: Uma invenção do falo – Uma história do gênero masculino (Nordeste – 1920/1940). Maceió: Edições Catavento, 2003.

_____. Michel Foucault e a Mona Lisa ou Como escrever a história com um sorriso nos lábios. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (Orgs.). **Figuras de Foucault**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

ALMEIDA, José Américo de. **O Ano do Nego**: memórias. João Pessoa: A União Cia. Editora, 1978.

ALMEIDA, José Américo de. **A Paraíba e seus problemas**. 3ª ed. revista. João Pessoa: A União Cia. Editora, 1980.

ALMEIDA, Maria Isabel. **Masculino/Feminino**: tensão insolúvel: sociedade brasileira e organização da subjetividade. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

ÂNGELO, Assis. **Eu vou contar prá vocês**. São Paulo: Ícone, 1990.

ARANHA, Marcus. **Anayde Beiriz – Panthera dos Olhos Dormentes**. João Pessoa, Manufatura, 2005.

ARAÚJO, Martha Lúcia R. A Ciranda da Política Campinense: 1945/1964. In: GURJÃO, Eliete de Queiroz (Org.). **Imagens multifacetadas da História de Campina Grande**. Campina Grande, PB: Secretaria de Educação do Município, 2000. p. 79-99.

ASSIS, Manoel Tomáz. **A Vitória Americista**. Folheto de Cordel. Paraíba: [S.n. 195-?]. (Arquivo de Córdeis Átila Almeida- UEPB).

BADINTER, Elisabeth. **Um é o outro**: relações entre homens e mulheres. Tradução Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. **XY**: Sobre a Identidade Masculina. Tradução Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BARBOSA, Severino. **A Mão Armada do Latifúndio**. J. Pessoa: A União, 1984.

BEZERRA, Dinarte Varela. **O Romance Paraibano e Revolução de 30**: o discurso contra a ordem. Dissertação (Mestrado em Letras). João Pessoa, UFPB, 2002.

BIRMAN, Joel. **Cartografias do Feminino**. São Paulo, Editora 34, 1999.

BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth S. **A mulher escrita**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

BRANDÃO, Izabel (Org.). **O Corpo em Revista**. Maceió: EDUFAL, 2005.

BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Orgs.). **Memória e (res)Sentimento**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

BUENO, Maria Lúcia; CASTRO, Ana Lúcia. (Orgs.). **Corpo, território da cultura**. São Paulo: Annablume, 2005.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**: feminismo e subversão da identidade. Trad.: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. **Corpos que pesam**: Sobre limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira (Org.). **O Corpo Educado**: Pedagogias da sexualidade. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. 2ª

ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 151-172.

CAETANO, Maria do Rosário. (Org.). **Cangaço: O Nordeste no Cinema Brasileiro**. Brasília: Avathar Soluções Gráficas, 2005.

CAMPBELL, Joseph. **O Poder do Mito**. Com Bill Moyers. Org. Betty Sue Flowers. Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CAPELATO, Maria Helena et. al. (Orgs.) **História e Cinema**. São Paulo: Alameda, 2007.

CARVALHO, Álvaro de. **Nas Vésperas da Revolução e Memórias**. 2ª ed. João Pessoa: Acauã, 1978.

CARRANCHO, Regina. (Org.). **Feminino: a resolução que marca a diferença**. Campinas, SP: Átomo, 2003. (Coleção Mulher & Vida).

CAULFIELD, Sueann. **Em Defesa da Honra: Moralidade, Modernidade e Nação no Rio de Janeiro. (1918-1940)**. Tradução Elizabeth de Avelar S. Martins. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: I. Artes de Fazer**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, Rio de Janeiro, Vozes, 1994.

_____. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHARTIER, Roger. **À Beira da Falésia: a história entre certezas e inquietudes**. Tradução Patricia C. Ramos. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2002.

CIPRIANO, Maria do Socorro. **A Adúltera no território da infidelidade: Paraíba nas décadas de 20 e 30 do século XX**. Dissertação (Mestrado em História). Campinas, SP: Unicamp, 2001.

CLAYTON, Susan. O Hábito faz o marido? O exemplo de uma *female husband*, James Allen (1787-1829). In: SCHPUN, Mônica R. (Org.) **Masculinidades**. São Paulo: Boitempo Editorial; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2004. p. 151-174.

COSTA, Jurandir Freire. **Sem fraude, nem favor: estudos sobre o amor romântico**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **Ordem Médica e Norma Familiar**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

COSTA, Iveraldo Lucena. MELLO, José Octávio de Arruda e (Orgs.). **A Paraíba no Século XX: estudos sobre Argemiro de Figueiredo e Octacílio de Queiroz**. Paraíba: Fundação Ulisses Guimarães, 2002.

D'ALMEIDA FILHO, Manoel. **O vaqueiro que virou mulher e deu a luz**. São Paulo: Prelúdio, [198-?].

DANTAS, Manuel Duarte. **Agora, a "verdade" sobre os fatos de 1930**. João Pessoa: A União, 1978.

DANTAS, Janduhi. **A mulher que vendeu o marido por R\$1,99**. Patos: [S.n], 08 de março de 2005.

DANTAS, João Duarte. **A Verdade de 1930**. Campina Grande: Martins, [200-?].

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução Peter Pál Pelbart. 2ª reimp. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. **O Mistério de Ariana**. Lisboa: Vega, 1996.

_____. **Crítica e Clínica**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

_____; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 5. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo, Ed. 34, 1997.

_____. **Proust e os Signos**. 2ª ed. Tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____. **Foucault**. Tradução Cláudia Sant'Anna. Rev. Renato Ribeiro. 5ª reimp. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. **A Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DEL PRIORE, Mary (Org.). BASSANEZI, Carla (Coord. de textos). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1997.

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo - Uma impressão Freudiana**. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DEVEREAUX, Georges. **Mulher e Mito**. Tradução Beatriz Sidou. Campinas, SP: Papirus, 1990.

FARIAS, Piedade. **Anayde: a história de uma mulher que na vida foi ultrajada**. Coletivo Cultural Anayde Beiriz. Paraíba: [S.n.], 2008.

FAUSTO, Boris. **A Revolução de 1930: historiografia e história**. 16ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Tradução De Luiz Felipe Baeta Neves. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. **Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento**. Manoel Barros da Motta (Org.). Trad. Elisa Monteiro. 2ªed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, v. II (Coleção Ditos & Escritos).

_____. **A Ordem do Discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 13ª ed. São Paulo: edições Loyola, 2006.

_____. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Manoel Barros da Motta (Org.).

Tradução Inês Autran D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, v. III (Col. Ditos & Escritos).

_____. **Ética, Sexualidade, Política**. Manoel Barros da Silva (Org.). Tradução Inês Autran D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2004, v. V (Coleção Ditos & Escritos).

_____. **História da Sexualidade**. Rio de Janeiro: Graal, 1982. vols. I, II, III.

_____. **Isto não é um cachimbo**. Tradução Jorde Coli. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2002.

_____. **Microfísica do Poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. 19ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2004.

_____. **Os anormais**: curso no Collège de France (1974-1975). Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Coleção tópicos).

_____. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 1987.

GALVÃO, Patrícia. **Paixão Pagu**: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão. Geraldo Galvão Ferraz (Org.). Rio de Janeiro: Agir, 2005.

GAMA e MELO, Virgínius da. **Tempo de Vingança**. João Pessoa: Editora Universitária (UEPB), 1980.

GOEELNER, Silvana V. A Produção Cultural do Corpo. In: LOURO, Guacira L.; NECKEL, Jane Felipe; GOEELNER, Silvana Vilodre (Orgs.). **Corpo, Gênero e Sexualidade**. Um debate contemporâneo na educação. Petrópolis-RJ: Vozes, 2003.

GOMES, Ângela de Castro. (Org.) **Escrita de si, escrita da História**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

GORKY, Máximo. **A Mãe**. 3ª ed. São Paulo: Ed. Expressão Popular, 2005.

GROS, Frédéric. **Foucault**: a coragem da verdade. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2004.

GUALANDI, Alberto. **Deleuze**. Tradução Danielle O. Blanchard. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. (Col. Figuras do Saber).

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

GUIMARÃES, César. O rosto do outro: ficção e fabulação no cinema segundo Deleuze. In: LINS, Daniel (Org.). **Pensamento Nômade**. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria da Cultura e do Desporto do Estado, 2001. p.81-93.

GUIMARÃES NETO, Regina Beatriz; ARAÚJO, Maria do Socorro de S. Cartas do Chile: os encantos revolucionários e a luta armada no tempo de Jane Vanini. In: GOMES, Ângela de Castro (Org.). **Escrita de si, Escrita da História**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004. p. 335-356.

JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan R. (Orgs.). **Gênero, Corpo, Conhecimento**. Trad. Britta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

HAHNER, June E. **Emancipação do Sexo Feminino**: A luta pelos direitos da mulher no Brasil, 1850-1940. Tradução Eliane Lisboa. Apresentação Joana Maria Pedro. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

_____. **A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas**: 1850-1937. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 9 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

INOJOSA, Joaquim. **República de Princesa** (José Pereira X João Pessoa - 1930). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980.

JACOBINA, Eloá; KÜHNER, Maria Helena. **Feminino/Masculino**: No imaginário de diferentes épocas. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

JOFFILY, José. **Anayde**: Paixão e Morte na Revolução de 30. Rio de Janeiro: Record, 1983.

_____. **Revolta e Revolução**: 50 anos depois. São Paulo: Paz e Terra, 1979.

LAQUEUR, Thomas. **Inventando o Sexo**: corpo e gênero dos gregos a Freud. Tradução Vera Whately. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LAURETIS, Teresa de. A Tecnologia do Gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.) **Tendências e Impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEITE, José Costa. **O Casamento D'uma moça "macho-fêmea" com um rapaz "fêmea-macho"**. Paraíba: [S.n., 200-?].

LELIS, João. **A Campanha de Princesa** (1930). João Pessoa: A União, 1944.

LEÓN, Adriano Azevedo Gomes de. As artes da tirania: Sexo, Foucault e teoria Queer. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da (Org.). **Gênero em Questão**: ensaios de literatura e outros discursos. Campina Grande: EDUEPB, 2007. p. 373-387.

LEWIN, Linda. **Política e Parentela na Paraíba**: um estudo de caso da oligarquia de base familiar. Tradução André Villalobos. Rio de Janeiro: Record, 1993.

LINS, Daniel. Esquecer não é crime. In: LINS, Daniel; COSTA, Sylvio de Sousa G.; VERAS, Alexandre (Orgs.). **Nietzsche e Deleuze**: Intensidade e paixão. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado, 2000. p. 45-60.

_____; GADELHA, Sylvio e. (Orgs.) **Nietzsche e Deleuze**: Que pode o corpo. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria da cultura e do desporto, 2002.

LOURO, Guacira L. **Um Corpo Estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria *queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

_____. **Gênero, sexualidade e educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. 9 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

LUNA, Maria de Lourdes. **João Dantas e Anayde Beiriz** – vidas diferentes, destinos iguais. João Pessoa, A União, 1995.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do Feminino**: a mulher freudiana na passagem para a modernidade. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

MACHADO, Lia Z. Masculinidades e violências: Gênero e mal-estar na sociedade contemporânea. In: SCHPUN, Mônica Raisal (Org.). **Masculinidades**. São Paulo: Boitempo; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2004. p. 35-78.

MACHADO, Charliton José dos S.; NUNES, Maria Lúcia da Silva. O Feminismo paraibano: Associação Paraibana pelo Progresso do Feminino (APPF) - 1933. In: _____. (Orgs.). **Gênero & Sexualidades**: perspectivas em debate. João Pessoa: Editora Universitária, UFPB, 2007. p.193-208.

MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

_____. **Foucault**: a ciência e o saber. 3ª ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

MARIANO, Serioja Rodrigues Cordeiro. **Signos em confronto**: o arcaico e o moderno na princesa (PB) dos anos vinte. Dissertação (Mestrado em História). Recife: UFPE, 1999.

MARTINS, Eduardo. **João Pessoa**: através de suas mensagens presidenciais. Prefácio de Osias Gomes. João Pessoa: A União, 1978.

MATOS, Maria Izilda S. de. Delineando Corpos: as representações do feminino e do masculino no discurso médico (São Paulo 1890-1930). In: MATOS, Maria Izilda S. e SOIHET, Rachel (Org.). **O Corpo Feminino em debate**. São Paulo: Editora da Unesp, 2003.

MELLO, José Octávio de Arruda. **História da Paraíba**: Lutas e Resistência. 3ª ed. João Pessoa: Editora da UFPB, 1995.

_____. **A Revolução Estatizada**: um estudo sobre a formação do centralismo em 30. 2ª ed. João Pessoa: UFPB, 1992.

MELO, Fernando. **João Dantas**: Uma biografia. 2ª ed. João Pessoa, Idéia, 2002.

MONTENEGRO, Antonio. Cabra Marcado para Morrer: entre a memória e a história. In: SOARES, Mariza Carvalho. FERREIRA, Jorge. (Orgs.). **A História vai ao cinema**. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 179-192.

_____. **Ciência, história e memória**: questões metodológicas. In: ERTZOGUE, Marina H.; PARENTE, Temis G. et. al. **História e Sensibilidade**. Brasília: Paralelo 15, 2006. P. 96-116.

MUCHAIL, Salma T. **Foucault, Simplesmente**. São Paulo: Loyola, 2004.

NEPOMUCENO, Margarete A. O Queer que é isso? Tecnologia do corpo, gênero e sexualidade. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da (Org.). **Gênero em Questão**: ensaios de literatura e outros discursos. Campina Grande: EDUEPB, 2007. p. 323-337.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da Moral**: uma polêmica. 7ª reimp. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NYE, Andrea. **Teorias Feministas e as Filosofias do Homem**. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1995.

NÓBREGA, Xico. Paraíba: o famoso baião foi composto como jingle de campanha política de Pereira Lira, não de José Américo. In: SANTOS, João Marcos L. et al. (Orgs.). 1930: **A Revolução que mudou a História do Brasil**. Campina Grande: UEPB, 2007.

NOLASCO, Sócrates. **O Mito da Masculinidade**. São Paulo: Rocco, 1993.

Ó, Alarcon Agra do et. al. **A Paraíba no Império e na República**: estudos de história social e cultural. 2ª ed. João Pessoa: Idéia, 2005.

OLYMPIO, Domingos. **Luzia-Homem**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

ORLANDI, Eni Puccini (Org.). **Discurso Fundador**: a formação do país e a construção da identidade nacional. 3ª ed. Campinas, SP: Pontes, 2003.

PAIVA, Antonio Crístian S. Política da dobra e cuidado de ou Foucault deleuziano. In: LINS, Daniel (Org.). **Nietzsche e Deleuze**: Pensamento Nômade. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. p. 45-62.

PEDRO, Joana Maria. Os Sentimentos do feminismo. In: ERTZOGUE, Marina H.; PARENTE, Temis G. et. al. **História e Sensibilidade**. Brasília: Paralelo 15, 2006. p. 255-270.

PELBART, Peter Pál. **Da clausura do fora ao fora da clausura**: loucura e desrazão. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PERROT, Michelle. **Mulheres Públicas**. São Paulo: Unesp, 1998.

PINTO, Céli Regina Jardim. **Uma História do Feminismo no Brasil**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

QUEIROZ, André; CRUZ, Nina Velasco (Orgs.). **Foucault hoje?** Rio de Janeiro: 7 letras, 2007.

QUEIROZ, Rachel. **Memorial de Maria Moura**. 15ªed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2004.

RAGO, Margareth. **Do Cabaré ao Lar: A utopia da cidade disciplinar (Brasil 1890-1930)**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

_____. **Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

_____. As mulheres na historiografia brasileira. In: SILVA, Zélia Lopes da (Org.). **Cultura histórica em debate**. São Paulo: Unesp, 1995. pp.81-93.

REZENDE, Antonio Paulo. **(Des) Encantos Modernos: histórias da cidade do Recife na década de vinte**. Recife: Fundarpe, 1997.

RODRIGUES, Inês Caminha L. **A Revolta de Princesa: uma contribuição ao estudo do mandonismo local. Paraíba (1930)**. João Pessoa: A União, 1978.

SALES, Ana Maria Coutinho de. **Tecendo fios de liberdade: Escritoras e professoras da Paraíba do começo do século XX**. 2005. Tese (Doutorado em Teoria Literária). Programa de Pós Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

SAMARA, Eni de Mesquita; SOHEIT, Rachel; MATOS, Maria Izilda S. **Gênero em Debate: trajetória e perspectivas na historiografia contemporânea**. São Paulo: Educ, 1997.

SANTANA, Martha Maria Falcão de C. e Moraes. **Poder e Intervenção Estatal. Paraíba, 1930-1940**. João Pessoa: Editora da UFPB, 1999.

SANTOS, João B.; FERNANDES, Cleudemar (Orgs.). **Análise do Discurso: objetos literários e midiáticos**. Goiânia, Trilhas Urbanas, 2006.

SANTOS, João Marcos L. et al. (Orgs.) **1930: A Revolução que mudou a História do Brasil**. Campina Grande: UEPB, 2007.

SCAVONE, Lucila; ALVAREZ, Marcos César; MISKOLCI, Richard. (Orgs.). **O Legado de Foucault**. São Paulo, Editora da UNESP, 2006.

SCHÖPKE, Regina. **Por uma filosofia da diferença: Gilles Deleuze, o pensador nômade**. Rio de Janeiro: Contraponto; São Paulo: Edusp, 2004.

SEIXAS, Jacy A. Percursos de memórias em terras de história: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia. **Memória e (res)Sentimento**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

SILVA, Alômia Abrantes da. **As Escritas do Feminino e os Femininos Inscritos: imagens de mulheres na imprensa paraybana (1920)**. 2000. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

SILVA, Francisco Pontes; MELLO, José Octávio de A; SANTOS, Walter. **Poder e Política na Paraíba: Uma análise das lideranças, 1960-1990**. João Pessoa: API, A União, 1993.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de identidade**: uma introdução às teorias do currículo. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org. e Trad.). **Nunca fomos humanos** - nos rastros do sujeito. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

SINGER, June. **Androginia**: Rumo a uma Nova Teoria da Sexualidade. Trad. Carlos Afonso Malferrari. São Paulo: Cultrix, 1990.

SIQUEIRA, Elizabeth Angélica Santos et al. **Um discurso feminino possível**: pioneiras da imprensa em Pernambuco (1830-1910). Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1995.

SOARES, Carmen Lúcia (Org.). **Corpo e História**. 3ª ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2006.

SOIHET, Rachel; MATOS, Maria Izilda S. (Orgs.). **O Corpo feminino em debate**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

SONHO de feliz cidade: concurso literário. João Pessoa: Imprell, 2007.

SWAIN, Tânia Navarro. A desconstrução das evidências: perspectivas feministas e foucaultianas. In: SCAVONE, Lucila; ALVAREZ, Marcos César; MISKOLCI, Richard (Orgs.) **O Legado de Foucault**. São Paulo, Editora da UNESP, 2006.

SYLVESTRE, Josué. **Lutas de Vida e de Morte**: fatos e personagens da história de Campina grande (1945/1953). Brasília: Senado Federal, 1982.

TOURAINÉ, Alain. **O Mundo das Mulheres**. Tradução de Francisco de Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

VALE, Alexandre Fleming C.; PAIVA, Antonio Crístian (Orgs.). **Estilísticas da Sexualidade**. Fortaleza: PPGS- CE; Campinas: Pontes editores, 2006.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história**. Tradução de Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. 4ª ed. Brasília: Ed. da UNB, 1998.

VIDAL, Ademar. **João Pessoa e a Revolução de 30**. Rio de Janeiro: Graal, 1978. (Coleção Depoimentos).

VAN HAM, Antônia M. et alli. **Memórias do Povo**: João Pedro Teixeira e as Ligas Camponesas na Paraíba – deixemos o povo falar... João Pessoa: Idéia, 2006. [?]

WOLF, Roberto G. **Mitologia Greco-Romana**. Col. Mini Paumape. São Paulo: Ed. Paumape, 1995.

VALE, Alexandre Fleming C.; PAIVA, Antonio Crístian (Orgs.). **Estilísticas da Sexualidade**. Fortaleza: PPGS- CE; Campinas: Pontes editores, 2006.

3.2 REFERÊNCIAS EM MEIO ELETRÔNICO E DE ACESSO *ON-LINE*:

ALMEIDA, Margarete. O Casamento D'uma Moça Macho e Fêmea com um Rapaz Fêmea e Macho: o hibridismo das identidades de gênero na Literatura de Cordel. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO 7. Florianópolis (SC), UFSC, 2006. **Anais: Gênero e Preconceitos**. CD-ROM.

Aqui tem Paraíba Mulher-Macho, Sim Senhor! Blogueia. Postado em 25/09/2005. Disponível em: <www.blogueia.com/2007/09/25.html> Acesso em 12 dez. 2007.

BARALDI, Márcio. **Paraíba Mulher-Macho**. Disponível em: <<http://www.gruposummus.com.br>>. Acesso em 24 out. 2007.

CEZAR, Luciana C. A feminilidade e a mulher do novo século. In: **Flickr: Discussing. Bem Querer Mulher**. Disponível em: <<http://www.flickr.com/groups/bemquerermulher/discuss/170204/>> publicado em 30 setembro 2004. Acesso em: 23 junho 2007.

PAN. **Elogio à mulher-macho**. Disponível em: <<http://entrepoesia.blogspot.com/2008/02/elogio-mulher-macho.htm>> Acesso em 30 março 2008.

RAGO, Margareth. Os feminismos no Brasil: dos “anos de chumbo” à era global. **Labrys**. Revista de Estudos Feministas, nº 03, jan/jul de 2003. Disponível em <<http://www.unb.br/ih/his/gefem/labry3>> Acesso em 20 julho 2007.

SOIHET, Rachel. Sutileza, Ironia e Zombaria: instrumentos no descrédito das lutas das mulheres pela emancipação. **Labrys: Revista de Estudos Feministas**, nº 04, ago/dez de 2003. Disponível em <<http://www.unb.br/ih/his/gefem/labry4>>. Acesso em 20 julho 2007.

SWAIN, Tânia N. Entre a vida e a morte, o sexo. In: **Labrys: Revista de Estudos Feministas**. Brasília, UNB, n.10, jun. 2006. Disponível em <<http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys10/livre/anahita.htm>> Acesso em 14 fev. 2008.

3.3 REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS:

AMELINHA. Mulher Nova Bonita e Carinhosa. Otacílio Batista; Zé Ramalho [Compositores]. In: **Mulher Nova Bonita e Carinhosa**. CBS, 1982. LP.

GOMES, Pepeu. Masculino e Feminino. Pepeu Gomes, Baby Consuelo, Didi Gomes. [Compositores]. In: _____. **Masculino e Feminino**. São Paulo: CBS, 1983. LP.

GONZAGA, Luiz. Paraíba. Luiz Gonzaga; Humberto Teixeira [Compositores]. In: _____. **Meus Sucessos com Humberto Teixeira**. Rio de Janeiro: RCA Camden, 1968. LP.

MATOGROSSO, Ney. Homem com H. Antônio Barros. [Compositor]. In: _____. **Ney Matogrosso**. São Paulo: Ariola, 1981. LP.

O PENSADOR, Gabriel. A Mulher que virou homem. Jackson do Pandeiro. Elias Soares. [Compositores] In: **Jackson do Pandeiro Revisto e Sampleado**. BMG Brasil, 1998. CD.

3.4 REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS:

ESPERANDO João. Direção: Jomard Muniz de Britto. 8mm. Cinevivendo. Brasil, Paraíba, UFPB, 1982. (20 minutos).

CABRA marcado para morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Com Elizabeth Teixeira, João Virgínio Silva, Moradores do Engenho Galiléia (PE). 16/35mm. CPC/UNE: Brasil, 1964. MAPA FILMES: Eduardo Coutinho Produções, 1984. (119 minutos).

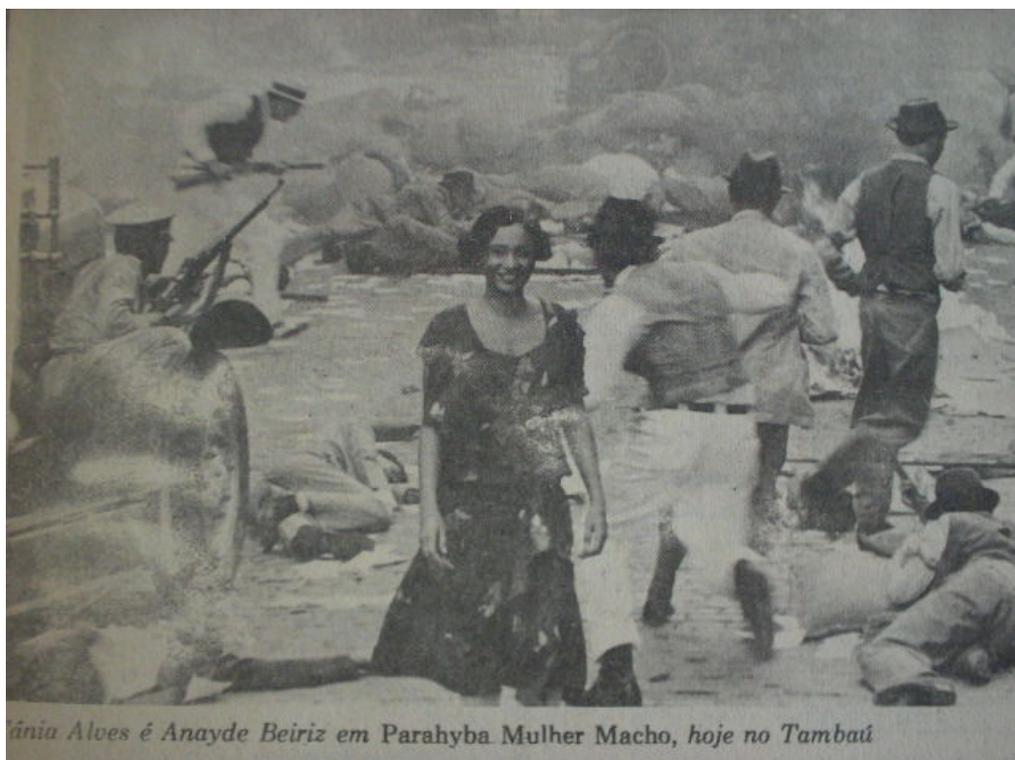
PARAHYBA Mulher Macho. Direção: Tizuka Yamazaki. Intérpretes: Tânia Alves, Cláudio Marzo, Walmor Chagas, Grande Otelo e grande elenco. Embrafilme: Brasil, 1983. (83 minutos).

PARAÍBA Masculina Feminina Neutra. Direção: Jomard Muniz de Britto. 8mm. Cinevivendo. Brasil, Paraíba, UFPB, 1982 (30 minutos).

ANEXOS



Anexo A – foto de Anayde Beriz publicada em *Panthera dos Olhos Dormentes*



Anexo B – foto de divulgação do filme *Parahyba Mulher Macho*



Anexo C - foto de divulgação do filme *Parahyba Mulher Macho*



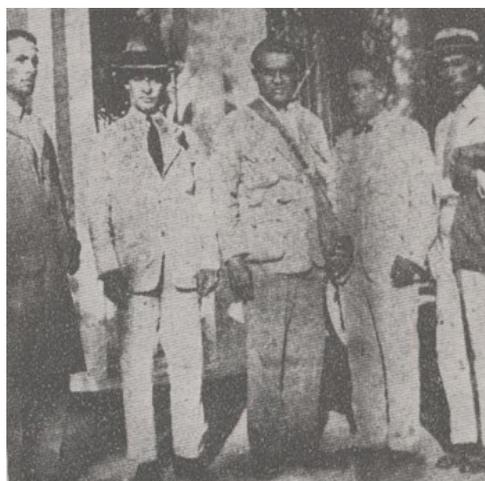
Anexo D- foto de Margarida Alves publicada no *A União*



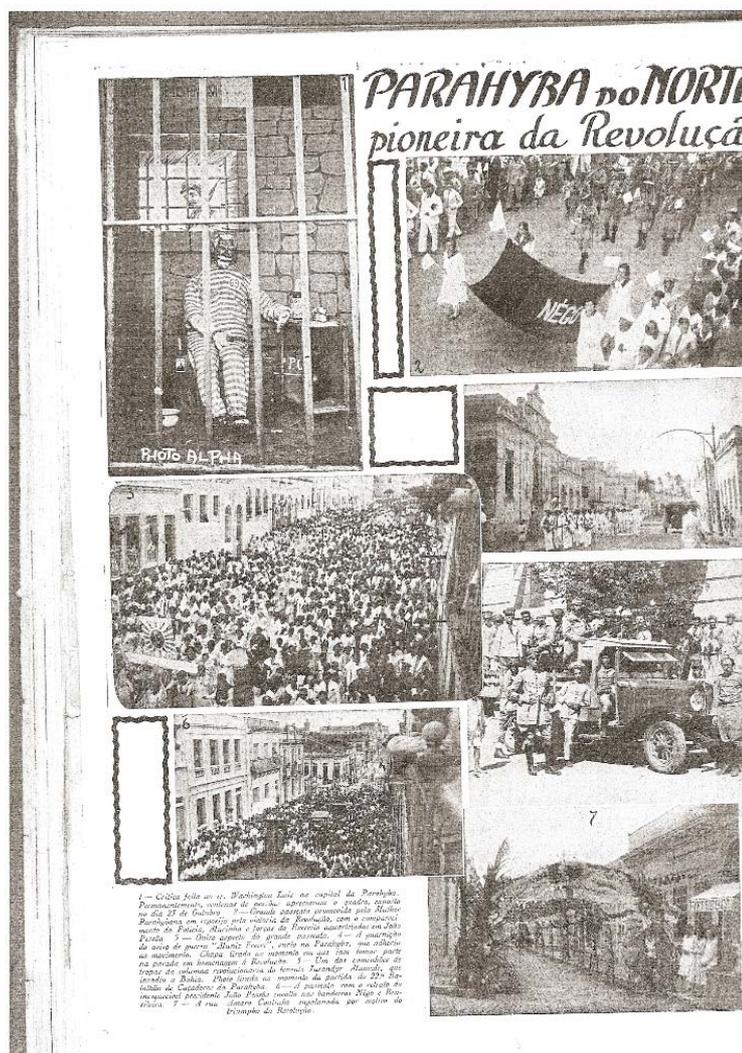
Anexo E – reprodução do cartaz do filme *Cabra Marcado para Morrer*



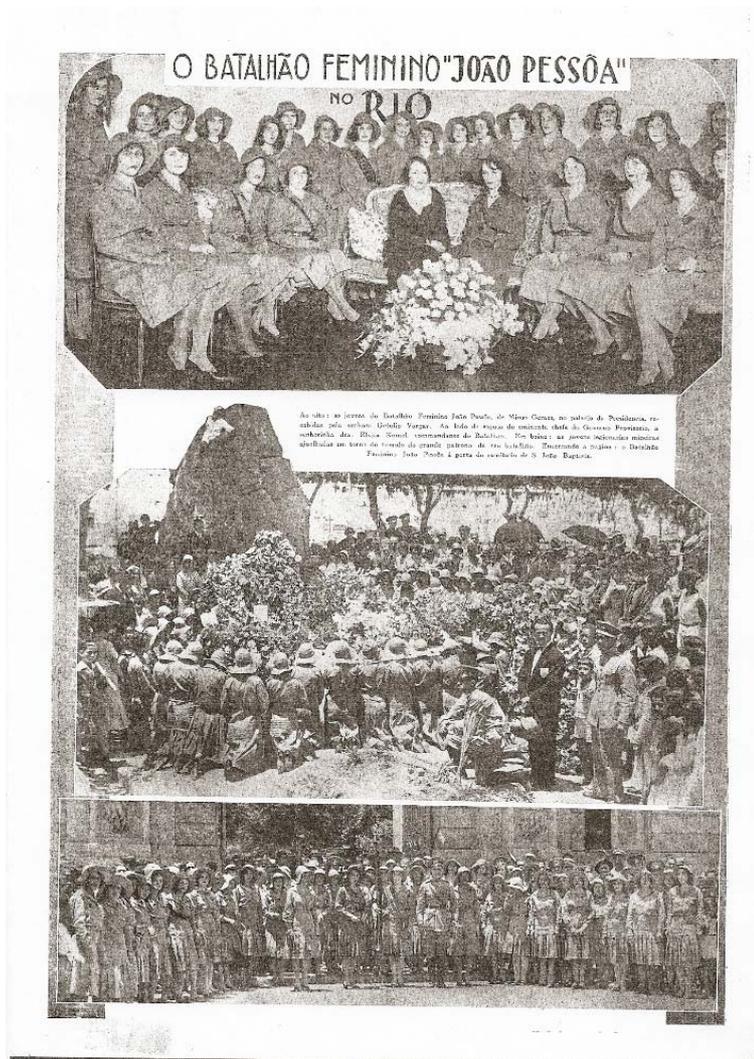
Anexo F - foto do presidente João Pessoa (1930) publicada no *A União*



Anexo G- foto de José Pereira (ao centro) e João Dantas (à esquerda)
publicada em *República de Princesa*



Anexo H – página da *Revista da Semana* (Rio de Janeiro, out-nov de 1930, nº extraordinário) com imagens da “Parahyba revolucionária”. No alto, à direita, foto de passeata das alunas da Escola Normal, conduzindo a nova bandeira do Estado.



Anexo I – página da *Revista da Semana* (Rio de Janeiro, out-nov de 1930, nº extraordinário), com fotos do “Batalhão Feminino João Pessoa”, de Minas Gerais. Acima, no palácio da presidência no Rio de Janeiro, recebido pela “senhora Getúlio Vargas”. No centro, o batalhão ajoelhado em torno do túmulo de João Pessoa e, abaixo, em frente ao cemitério.