

Woman-male, yes sir: discussing the ambiguity of bodies and gender in Brazilian Literature

Mulher-Macho, sim senhor: discutindo a ambiguidade de corpos e de gênero na Literatura Brasileira

Ana Kelma Cunha Gallas²  

Data de Submissão: 08 maio. 2021.

Data de Aprovação: 15.jun. 2021.

Data de Publicação: 30 jun. 2021.

ABSTRACT: This article presents some aspects of the complex relationship between body, culture, and gender in contemporary societies, a reflection that arises from the rescue of female characters present in Brazilian literature, characterized as "masculinized". In these narratives, the body is crossed by discourses and conflicts inherent to gender relations, in which power is expressed. The problematization recovers the fragmentation of conceptions about the body, sexuality and gender in the contemporary world, but, above all, a reflection on the meanings woven from the conflict between tradition and the emergence of new concepts. In this study, we emphasize the relations between performance and gender, based on the dialogue between authors like Michel Foucault (2005), Judith Butler (2002, 2003) and Paul Preciado (2011). Through these authors, characters such as Diadorim, Maria Moura and Luzia Homem are discussed.

Keyword: Literature. Gender. Performance.

RESUMO: Este artigo apresenta alguns aspectos da complexa relação entre corpo, cultura e gênero nas sociedades contemporâneas, reflexão que nasce do resgate de personagens femininas presentes na literatura brasileira, caracterizadas como "masculinizadas". Nessas narrativas, o corpo é atravessado por discursos e de conflitos inerentes às relações de gênero, nos quais se expressa o poder. A problematização resgata a fragmentação das concepções a respeito do corpo, da sexualidade e do gênero no mundo contemporâneo, mas, sobretudo, uma reflexão sobre os significados urdidos a partir do conflito entre a tradição e a emergência de novos conceitos. Nesse estudo, confere-se destaque às relações entre performance e gênero, a partir do diálogo entre autores como Michel Foucault (2005), Judith Butler (2002, 2003) e Paul Preciado (2011). Através desses autores, discutem-se personagens como Diadorim, Maria Moura e Luzia Homem.

Palavras-chave: Literatura. Gênero. Performance.

*Êta pau pereira que a princesa já roncou
êta paraíba mulher macho sim senhor
êta pau pereira meu bodoque nem quebrou
hoje eu mando um abraço p'ra ti pequenina
Paraíba masculina mulher macho sim senhor (bis)
Saí p'ra lá peste!³*

UMA HISTÓRIA DE MARIAS, LUZIAS E DIADORINS

"Sou diferente de todo mundo. Meu pai disse 'que eu careço de ser diferente, muito diferente'" (ROSA, 2006, p.109). Diadorim, personagem emblemático de Guimarães Rosa⁴,

¹ **Atribuição CC BY:** Este é um artigo de acesso aberto e distribuído sob os Termos da *Creative Commons Attribution License*. A licença permite o uso, a distribuição e a reprodução irrestrita, em qualquer meio, desde que creditado as fontes originais.

² Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas na Universidade Federal do Piauí (PPP/UFPI); Professora do Centro Universitário Santo Agostinho – UNIFSA.

³ Trecho da música "Paraíba Masculina", de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, lançada na década de 1950.

⁴ Da obra Grande Sertão: veredas, de Guimarães Rosa.

nessa elocução, não apenas confirma sua distinção dos demais personagens da obra, mas revela como seu percurso identitário foi marcado pela performance⁵. Ela, jovem bonita e valente, ao se disfarçar de jagunço, tenta viver “descorporificada”. Essa *des-corporificação* modela um novo corpo, afastando-a da condição feminina em um mundo em que predomina uma tensão de forças exercidas, especialmente, pelos homens. Nesse ambiente hostil, dominado pela lei do mais forte, Diadorim vive como homem para agradar seu pai, Joca Ramiro, e suprir a necessidade deste de ter um filho varão. Mas, mesmo as vestes rústicas de menino não escondiam sua beleza impactante, as finas feições, os olhos verdes, a voz muito leve e aprazível. Tal qual o apaixonado Riobaldo dele se lembra, evocando o moço vistoso que conheceu ainda menino, no porto De-Janeiro, repleto de canoas boiantes: “Os olhos verdes, semelhantes grandes, o lembrável das compridas pestanas, a boca melhor bonita, o nariz fino, afilhadinho” (ROSA, 2006, p.138).

O corpo altivo de Diadorim, marcado pelo destemor, era a expressão de uma masculinidade que contrastava com a de Riobaldo, seu melhor amigo e companheiro de bando. Órfão e inseguro, Riobaldo, inicialmente apresentou-se em desamparo e dúvida, tomado pela vergonha e pelo medo. Mas, ao acompanhar Diadorim em suas andanças, tornou-se gradativamente um jagunço confiante e bom de tiro, que termina por assumir o comando do bando. Diadorim é o seu modelo ideal; é quem o ensina a apreciar as belezas sem dono, a vencer o medo, a pensar e agir como “homem”.

A ficção de Guimarães Rosa evidencia que tanto Diadorim como Riobaldo estavam presos à materialidade do corpo e às suas normas reguladoras. Conforme vai refletir Judith Butler, uma das mais destacadas pensadoras da Teoria *Queer*, “o gênero pode ser compreendido como um significado assumido por um corpo (já) diferenciado sexualmente; contudo, mesmo assim esse significado só existe em relação a outro significado oposto” (BUTLER, 2003, p.28). Para ela, sexo não só funciona como norma, mas também faz parte de uma prática regulatória que tem o poder de produzir, demarcar, delimitar a diferenciação, dos organismos que controla. (BUTLER, 2002, p.18). Portanto, nesse trabalho, pretende-se entender o

corpo distanciado das elaborações essencialistas que tornam fixas e imutáveis as categorias “feminino” e “masculino”.

No texto de Rosa, Riobaldo custa a admitir os sentimentos muito além da amizade e reluta “contra o querer gostar de Diadorim mais do que, a claro, de um amigo se pertence gostar” (ROSA, 2006, p.36). Esse afeto que não ousava expressar-se fisicamente aparece vibrante no relato memorialista de Riobaldo: “Que mesmo, no fim de tanta exaltação, meu amor inchou, de empapar todas as folhagens, e eu ambicionando de pegar em Diadorim, carregar Diadorim nos meus braços, beijar, as muitas demais vezes, sempre” (ROSA, 2006, p.39).

A tensão sexual e o encantamento entre os dois amigos é sugerido em diversas passagens da obra: um amor nunca consumado ou revelado em palavras, mas expresso em nuances, olhares, ciúmes amargosos e devaneios:

Diadorim: que, bastava ele me olhar com os olhos verdes tão em sonhos, e, por mesmo de minha vergonha, escondido de mim mesmo eu gostava do cheiro dele, do existir dele, do morno que a mão dele passava para a minha mão. O senhor vai ver. Eu era dois, diversos? O que não entendo hoje, naquele tempo eu não sabia. (ROSA, 2006, p.489).

Em diversas passagens de “Grande Sertão: Veredas”, o impedimento dessa afeição decorre da noção de gênero, atributos que indicam o que a pessoa é, como é chamada, como deve ser considerada socialmente. Diadorim “tornou-se” homem, submetendo-se às leis sociais decorrentes de seu contexto, que determinavam tanto para ela como para seu amigo, um conjunto de regras de comportamento. Não apenas o corpo de Diadorim foi interpretado como de um homem, mas tudo o que nele estava associado o ajudaram a ser definido como tal: a forma de andar, de falar, o distanciamento mesmo da forma de ser “feminino”⁶. As inscrições estavam, sobretudo, marcadas pelo vestuário jagunço: os gibões de couro e as armas à mostra, símbolos de uma ordem superior de macho, do tipo que não se dobra ao medo, a covardia, a rendição. Para sobreviver e viver a experiência como jagunço, Diadorim havia “apagado” de si as marcas

⁵ O termo performance é utilizado no sentido atribuído por Judith Butler na obra “Problemas de Gênero” (2003).

⁶ É necessário lembrar que naquele contexto social retratado por Guimarães Rosa, ser “feminino” dizia respeito a uma condição da mulher, que submissa e dependente das ações masculinas, atuaria apenas como coadjuvante.

do feminino, o que constituiria a primeira diferença sexual a ser notada em relação à Riobaldo e aos demais. Adotou em relação a estes uma performance de assemelhamento e não de distinção: eram considerados iguais e, não, diferentes.

Tal disposição remete ao conceito de *habitus*, largamente usada nas ciências sociais, e que remonta à noção de “*hexis*”, criado pela tradição aristotélica. O conceito, traduzido por Tomás de Aquino (1225-1274) como “*habitus*”, designa as disposições psíquicas que podem ser influenciadas pela educação, por exemplo. Porém, tais disposições psíquicas não são nem inconscientes, nem subtraídas à ação da vontade, nem determinadas de maneira exclusivamente social, e, muito menos, determinadas unicamente pela posição do sujeito no sistema de estratificação social, conforme Boudon (1990) vai esclarecer:

... estas disposições não determinam de modo nenhum de maneira mecânica nem as representações nem as ações do sujeito. É preciso concebê-las mais como quadros ou guias, de que o sujeito pode desligar-se com maior ou menor facilidade. É por isso que É. Durkheim pode ver na educação não um adestramento, uma inculcação ou uma programação, mas um processo que contribui para aumentar a autonomia do indivíduo. (BOUDON, 1990, p.79).

O conceito de *habitus* esclarece, em certa medida, a noção de que Diadorim era “diferente de todo mundo” não apenas porque o seu pai assim determinou, mas, sobretudo porque “carecia de ser diferente”. As razões pareciam ser muito pessoais. Mas, para satisfazer a essa determinação de ser diferente, Diadorim tinha que se assemelhar aos homens e distinguir-se das mulheres de seu tempo, operando uma ruptura violenta das tradições e expectativas. De jagunço andrógino, cuja imagem ambígua era constantemente insinuada ao leitor por meio das memórias de Riobaldo, em seu trágico final, passa a ser reconhecida como uma moça a quem o exercício da feminilidade foi-lhe negada.

Se Mauss afirma que o corpo é o “primeiro e mais natural instrumento do homem” (1974, p.217), é sobre ele que vão estar registradas as marcas do social. É possível perceber as marcas dessa racionalidade sobre o corpo de Diadorim, todo ele imbuído da necessidade de esconder sua “natureza”

biológica, deixando transparecer apenas o que existia em si de masculino.

Para Judith Butler, o gênero é construído socialmente a partir de “significados culturais assumidos pelo corpo sexuado” (BUTLER, 2003, p.24). Em sua obra “Problemas de Gênero” (2003), Butler rediscute a natureza binária entre gênero e sexo. “A hipótese de um sistema binário dos gêneros encerra implicitamente a crença numa relação mimética entre gênero e sexo, na qual o gênero reflete o sexo ou é por ele restrito” (BUTLER, 2003, p.24). Dentro da lógica consolidada social, cultural e historicamente, os corpos, para fazerem sentido, devem expressar-se sem ambiguidade. Assim, o corpo masculino significa “macho”, e o corpo feminino, fêmea, modelo discursivo/epistemológico que Monique Wittig chamou de “contrato heterossexual”; Adrienne Rich, de “heterossexualidade compulsória”; e Butler, de “matriz heterossexual” (BUTLER, 2003, p.216-217).

No romance de Guimarães Rosa, é possível perceber que tanto o corpo de Diadorim como o de Riobaldo estava imbricado às marcas de gênero. Tais corpos eram como “recipientes passivos de uma lei cultural inexorável”, numa ordem hegemônica que era capaz de admitir somente a polaridade entre sexos e gêneros: homem/mulher, macho/fêmea. O corpo, nesse pensamento arrazoado, é apenas instrumento ou meio passivo, “sobre o qual se inscrevem significados culturais” (BUTLER, 2003, p.27). Tais reflexões evocam Simone de Beauvoir, quando ela reflete em sua obra “O Segundo Sexo”, que não se nasce mulher, mas torna-se mulher. Em “Grande Sertão: Veredas”, não se nasce homem; torna-se homem. Essa construção é algo além da biologia; é cultural, mas, sobretudo, discursivo, conforme vai refletir Butler: o discurso cultural hegemônico, baseado nas estruturas binárias, se apresenta como linguagem da racionalidade universal (BUTLER, 2003, p.28). Assim, para Butler, o gênero não é um artifício que se pode adotar ou rechaçar voluntariamente: se constrói por meio das relações de poder, assim como as normas reguladoras desses corpos e a materialidade do sexo são produzidos e mantidos por meio de uma repetição ritualizada (BUTLER, 2002, p.13).

Mas, a reiteração dessas normas reguladoras é sempre necessária, porque, segundo Butler, os corpos nunca acatam inteiramente essas normas, mediante as quais, se impõe a materialidade do sexo. No romance de Guimarães Rosa, é possível perceber as instabilidades das inscrições de gênero e as possibilidades de rematerializações abertas por

esse processo. Diadorim é todo feito de ambiguidades: embora as demonstrações de macheza, seu corpo é vistoso, macio, delicado. Já Riobaldo, nascido homem, embora não apresente um comportamento efeminado, ocupa um lugar destinado às heroínas apaixonadas, que são cortejadas pelo herói viril. Analisando seu perfil à luz da Teoria *Queer*, tanto Diadorim como Riobaldo estabelecem seu gênero por meio da performatividade, prática reiterada de comportamentos e discursos, mediante os quais o sexo e o gênero são materializados no corpo.

A história de Diadorim disserta sobre mulheres que rejeitam as estruturas performativas convencionadas, social e historicamente, para adotarem um comportamento que carece de consentimento; pelo contrário: estabelece-se como contestação, um ponto de dúvida em um ambiente dominado por certezas. A presunção de fragilidade, de submissão e de ternura, que marcam a imagem da mulher nesse rincão do país é contrariada não apenas por Diadorim, mas por uma longa lista de personagens da literatura brasileira que demonstram a diversidade e a complexidade da sexualidade, e não, como se diz no senso comum, uma “sexualidade ao avesso”.

Este também é o caso de Luzia-Homem, que dá vida ao romance de Domingos Olympio, publicado em 1903. Nem tanto mulher, nem tampouco homem, Luzia mostra em seu corpo a ambiguidade entre o feminino e o masculino, a confusão de gêneros que provoca uma tensão entre os papéis socialmente inscritos em uma cultura hegemônica masculinista do Brasil no início do século XIX:

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 entornos 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 (OLYMPIO, 2003.p.30).

Luzia-Homem cresce no sertão do Ceará, assolado pela seca. Mulher diferente das demais, Luzia é acostumada à aridez da terra e a vida dura. Faz todas as tarefas tipicamente masculinas: é vaqueira e roceira, carrega tijolos nas costas. É quieta e não tem os mimos das donzelas do lugar. Entretanto, há de se questionar esse “falso

naturalismo”: será que as donzelas que proliferaram na literatura brasileira de meados dos séculos XIX e XX, não seriam fruto do momento da literatura por que passava o país, uma vez que no romantismo, elabora-se um modelo muito bem delineado de feminilidade... O próprio autor, Domingos Olympio forja a sua criatura e distancia-se dela, como tomado de “asco”. Sua personagem é desafiante, associada a um corpo imperfeito e abjeto, cujo destino não poderia ser feliz.

Não apenas naquela época mulheres assim provocavam desconforto. E a maior inquietação decorria justamente porque desafiavam “o lugar e a autoridade da posição masculina”, como diria Butler (2003, p.7). Pode-se acrescentar, ainda, que tais mulheres, chamada por Olympio de “viragos”, expunham a fragilidade dos papéis de gênero atribuídos como “naturais”, tal como problematiza a frase emblemática de Beauvoir.

O comportamento avesso de Diadorim e de Luzia-Homem contraria o lugar socialmente definido para homens e mulheres, cristalizados de maneira rígida nas normas sociais e na estética de uma família ideal, em que o lugar do homem e da mulher são bem definidos. Como Abrantes vai refletir:

Se a personagem Luzia ousa colocar em cena questionamentos sobre a condição feminina naquele contexto, acaba por prevalecer, 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”. (ABRANTES, 2010).

Há de se perceber que qualquer que fosse a “nova” forma de expressão sexual, era sempre explicada por meio das categorias já cristalizadas e polarizadas, mulher, macho, fêmea... Qual é o sentido de nomear a ambiguidade sexual, estabelecendo vínculos indissociáveis com o gênero oposto? Maria Diadorina transformou-se em Diadorim; Luzia tem um apelido cravado em seu nome, lembrando a todos que sua existência “fora do lugar”, um “homem”.

Butler, em suas análises sobre gênero, sugere que a primeira definição do sujeito se dá pela linguagem, pela maneira como os corpos são nomeados ou como cada um é designado. Essa nomeação constitui ou materializa aquilo que nomeia, produzindo corpos e sujeitos. Essa

determinação compulsória sobre qual o sexo e qual o gênero do indivíduo é um processo limitado desde seu início, pois o sujeito não decide inicialmente sobre o sexo que irá ou não assumir. Conforme observa Louro (2001), embora essas normas reiterem sempre, de forma compulsória, a heterossexualidade, paradoxalmente, elas também dão espaço para a produção dos corpos que a elas não se ajustam. “Esses serão constituídos como sujeitos “abjetos” – aqueles que escapam da norma” (LOURO, 2001), sujeitos estes, “socialmente indispensáveis, já que fornecem o limite e a fronteira, isto é, fornecem ‘o exterior’ para os corpos que ‘materializam a norma’, os corpos que efetivamente “importam” (LOURO, 2001).

Rachel de Queiroz em “O Memorial de Maria Moura”, tal qual Guimarães Rosa e Domingos Olympio, não se detém apenas em construir uma personagem feminina que têm prazer em se travestir de homem: sua Maria Moura transgredir a ordem vigente para ter acesso às condições de independência e autonomia a que somente os homens têm direito. Mas, viver conforme o universo masculino testa os limites dos papéis de gênero e Maria Moura quebra as expectativas dos homens ao se fazer tão macho quanto eles, a se distanciar do jeito das mulheres, frágeis e dependentes. Tanto age assim que é frequentemente comparada a animais selvagens, como onça, cabrita, cascavel. Os homens querem domá-la, subjugá-la, mas a tarefa se mostra difícil, quase impossível:

_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 (...) (QUEIROZ, 2004, p.85-91)

Maria Moura não nasceu macho: transforma-se em um no decorrer da trama. Porém, mais transgressora ainda, não altera seu status de “fêmea”, de mulher. Porém, essa desordem social é reconhecida pelo outro como uma violência simbólica: Maria Moura não se submete aos homens; ela os manipula, os comanda, os vence.

Moça de fazenda, Maria perdeu o pai muito cedo; a mãe suicidou-se por enforcamento; e então,

para sobreviver, ela se torna amante do padrasto. Porém, posteriormente, ao suspeitar que foi ele quem assassinou sua mãe, acaba por mandá-lo matar. Diante da ameaça de seus primos de lhe tomarem a fazenda deixada como herança, a incendia, partindo com os peões.

Em diversas passagens da obra, Maria Moura rompe valores tidos como naturais. Demonstra valentia e violência em vez da esperada fragilidade feminina. Maria Moura descobre que se aprende a ser homem também:

E eu que quase esquecia a munição! Boa guerreira que eu ia ser! Mas a gente aprende, aprende. (...) Todo homem não aprende? Eles não nascem sabendo. Na sua infância havia possibilidades de façanhas com meninos pelas fazendas na caça, pesca, mas quando moça vivia presa dentro das quatro paredes da casa (QUEIROZ, 2004, p.65).

Nesse trecho acima, Maria Moura critica a ordem estabelecida e aponta, mais uma vez, a falácia da “feminilidade natural”. Vestida em calças de homem, portando uma arma, parte com seu bando, para embrenhar-se no sertão. Para sobreviver, comete saques e provoca mortes pelo caminho. Eis como se define:

Pra polícia eu podia negar, me fazer de pobre menina inocente. Isso era parte do jogo, todo mundo entendia. Pelo outro lado, eu tinha que ser temida e respeitada. (...) Minha ideia era meter na cabeça dos cabras e na do povo em geral que ninguém podia avaliar do que Maria Moura é capaz. (QUEIROZ, 2004, p.266-7).

Embora não caibam generalizações, nesses exemplos literários, o desafio das mulheres é quanto ao seu papel de gênero, atitudes de subversão que parecem ser reforçadas pela adoção de roupas, trejeitos e comportamento tipicamente masculinos, contrariando a compreensão do que seria o comportamento adequado e atribuído às mulheres. Nessa perspectiva, as mulheres masculinizadas parecem rejeitar a condição de dependência e submissão aos homens; rejeitam a fragilidade e a fraqueza que lhe são atribuídas como características inerentes: são fortes, desprendidas, antipáticas, indomáveis, livres, poderosas. Porém, cabe esclarecer que não apenas as roupas e atitudes, por si só, determinaram a atitude *queer*: algumas vezes,

como Diadorim, há um investimento na performance masculina, mas esta se coloca submissa a um desejo de seu pai... Maria Moura é uma mulher diferente de Luzia, considerada um “virago”: ela é insubordinada, valente, destemida, e por isso, diferente das outras mulheres descritas na obra, sempre à sombra de algum homem. Maria Moura, mesmo assumindo uma performance masculina, de homem destemido e dotado de poder, de voz de comando, não abandona sua condição feminina. Assim, cabe esclarecer, de forma incisiva, o que parece claro: sexo não é a mesma coisa de gênero e vice-versa.

Se sexo é, ele próprio, uma categoria tomada em seu gênero, não faz sentido definir gênero como interpretação cultural do sexo. O gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado (uma concepção jurídica); tem de designar também o aparato mesmo de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos. Resulta daí que o gênero não está para a cultura como o sexo está para a natureza; ele também é o meio discursivo/cultural pelo qual a “natureza sexuada” ou “um sexo natural” é produzido e estabelecido como “pré-discursivo”, anterior à cultura, uma superfície politicamente neutra *sobre a qual* age a cultura (BUTLER, 2003, p.25)

Mesmo comandando o bando em seus assaltos e saques, Maria Moura desejava não banalizar a violência e a superioridade física: “É bom ter força. (...) podia ter matado, ferido, maltratado (...). E quando eu não fiz nada porque não queria, isso também foi bom, sinal de que eu comandava a minha força.” (QUEIROZ, 2004, p.179). Conclui-se que Maria Moura afronta não apenas as regras de gênero, mas, sobretudo, as relações de poder, a partir das quais eram fundadas as diferenças percebidas entre os sexos, a hierarquia inevitável dos homens sobre as mulheres, e as classes sociais, o julgo dos ricos sobre os pobres.

Considerações

O que há de comum nessas três mulheres é que são heroínas que contrariam o modelo de comportamento ideal associado à mulher, desafiam

os preceitos da moral burguesa, a sina das mulheres, destinadas a casar e não a vestir-se de homem, lutar, guerrear, envolver-se em tramas de sangue e morte.

Nos corpos destas mulheres estão assinalados as pistas dessa insubmissão. Tal qual vai refletir Silvana Goellner ao considerar que “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 (GOEELNER, 2003. p.29).

Estas mulheres *viris demonstram* não ter nenhuma preocupação com a aparência, afinal, parece ser fundamental para os autores dessas obras, romper com o modelo “patriarcal” de feminilidade física, cuja aparência é uma de suas maiores preocupações. Destaca-se e dá-se ênfase à performance.

Todas as personagens retratadas nesse trabalho se produzem como querem ser lidas, evocando profundas questões de gênero: Luzia mantém seu buço espelhado no corpo; tão forte que carrega tijolos; mostra às outras, uma virilidade desconcertante; Maria Moura, veste calça masculina e impõe seu poder sobre um bando de homens; Diadorim veste-se e porta-se como homem, e mete-se em diversas guerras de jagunço. Todas elas contrariam o modelo de feminilidade socialmente imposto, se insurgem contra as expectativas masculinistas. E essa rebeldia e insubordinação aos valores precisam ser reprimidas; em muitos casos, por meio da violência.

Na literatura, as personagens másculas têm um final trágico: Diadorim é morta em combate corporal com o jagunço Hermógenes; Luzia-Homem é esfaqueada pelo soldado Capriúna, rejeitado por ela; e Maria Moura parte para a morte no final do romance de Rachel de Queiroz. Cabe dizer: quando é advertida de que a luta vai ser muito dura e que “não é briga para mulher”, Maria responde, sem temor: “Se tiver de morrer lá, eu morro e pronto. Mas ficando aqui eu morro muito mais”. Tal a perspectiva dos criadores dessas personagens transgressoras: o fim trágico para restabelecer a ordem das coisas.

REFERÊNCIAS

ABRANTES, Alômia. Corpos Discursivos: Gênero na Literatura e na Mídia. In: **Fazendo Gênero** 9:

Diásporas, Diversidades, Deslocamentos. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis – SC (23 a 26 de agosto de 2010).

ALMEIDA, Maria do Socorro Pereira de. **Riobaldo e Diadorim**: a projeção do feminino através da natureza. In: III Seminário Nacional Gênero e Práticas Culturais: olhares diversos sobre a diferença (26 a 28 de outubro de 2011, João Pessoa-PB). Disponível em: <http://www.itaporanga.net/genero/3/01/30.pdf>. Acesso em: 27 de dezembro de 2011.

BOUDON, Raymond. **Dicionário de Sociologia**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990.

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importam**: sobre los limites materiales y discursivos del “sexo”. 1ª ed. Buenos Aires: Paidós, 2002.

_____. **Problemas de gênero**. Feminismo e subversão da identidade. Civilização. Brasileira: Rio de Janeiro, 2003.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **A donzela guerreira, um estudo de gênero**. São Paulo: SENAC, 1998.

GOEELNER, Silvana Vilodre. 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.

LOURO, Guacira Lopes. Teoria Queer: uma política pós-identitária para a educação. In: **Estudos Feministas**, n. 541 /2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v9n2/8639.pdf>, acesso em 5 de janeiro de 2012.

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

QUEIROZ, Rachel. **Memorial de Maria Moura**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: Veredas**. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. (Biblioteca do Estudante).

ZIMMERMANN, Tânia Regina. Representações de violência e relações de gênero no Memorial de Maria Moura. In: **Dossiê Estudos de Gênero**. Outros Tempos, V.7, número 9, julho de 2010. Disponível em: http://www.outrostempos.uema.br/revista_vol7_9_pdf/tania_regina.pdf. Acesso em 29 de dezembro de 2011.

How to cite (ABNT)

GALLAS, Ana Kelma Cunha. Woman-male, yes sir: discussing the ambiguity of bodies and gender in Brazilian Literature. **JOSSHE: Journal of Social Sciences, Humanities and Research in Education**. v. 4, n. 1, p. 36-42, Jan./June, 2021. <https://doi.org/10.46866/josshe.2021.v4.n1.99>