



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES**

ROGÉRIO CUNHA SILVA

**PERFORMANCES DE GÊNERO NA PEÇA *A CONFISSÃO*, DE BERNARDO
SANTARENO**

**CAMPINA GRANDE – PB
2013**

ROGÉRIO CUNHA SILVA

**PERFORMANCES DE GÊNERO NA PEÇA *A CONFISSÃO*, DE BERNARDO
SANTARENO**

Ensaio (TCC) apresentado ao Curso de Graduação Letras, habilitação Língua Portuguesa, da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de Licenciado em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Antônio de Pádua Dias da Silva.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL –
UEPB

S586p

Silva, Rogério Cunha.

Performances de gênero na peça A Confissão, de
Bernardo Santareno [manuscrito]. / Rogério Cunha Silva. –
2013.

36 f.

Digitado.

**Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras,
com habilitação em Língua Portuguesa) – Universidade
Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2013.**

“Orientação: Prof. Dr. Antônio de Pádua Dias da Silva,
Departamento de Letras”.

1. Crítica Literária 2. Dramaturgia 3. Gêneros – Grupos
Sociais . I. Título.


21. ed. CDD 801.95

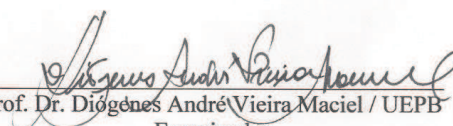
ROGÉRIO CUNHA SILVA

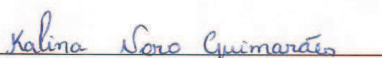
PERFORMANCES DE GÊNERO NA PEÇA *A CONFISSÃO*, DE BERNARDO SANTARENO

Ensaio (TCC) apresentado ao Curso de Graduação Letras, habilitação Língua Portuguesa, da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de Licenciado em Letras.

Aprovado em 00 / 09 / 2013.


Prof. Dr. Antônio de Pádua Dias da Silva / UEPB
Orientador


Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel / UEPB
Examinador


Prof. Dra. Kalina Naro Guimarães / UEPB
Examinadora

MEDIA FINAL

8,0

Ao avô Francisco Emiliano da Cunha e ao primo Rafael Cunha Silva (in memoriam), exemplos de que mesmo no mais cruel e absurdo erro, em busca de justiça e vingança, o amor não os havia deixado até a hora da morte.

AGRADECIMENTOS

Aos companheiros e amigos integrantes do Grupo de Teatro Heureca: Aline Arruda, Artemis Alves, Jani Rodrigues, Josimar Alves, Josivaldo Oliveira, Mariano Arruda, Myrlla Lira, Vanessa Herculano. Com vocês divido os meus melhores momentos e todos os meus sonhos, os quais se transcendem nos palcos e na vida.

As amigas Graça Souto (coordenadora de ensino do Espaço Educacional Carmela Veloso), Samira Andrade e Vânia Andrade que tanto contribuíram para concretização desse processo.

Aos meus companheiros e amigos de curso, Janaína Canuto (meu ponto de atrito. “*Risos*”), Karol Guedes, Lillyan Sena, Maria do Livramento (Lí), Pâmella Yonally (minha querida amiga, ex-aluna – Lagoa Seca) Raquel de Albuquerque, Rebeca de Jesus, Rodrigo Braga (meu irmão em respeito e carinho), Hosana Araújo, Verônica Fernandes e Samily Almeida (minha gótica linda).

Aos demais companheiros (as) e colegas de curso (Alesca Jois, Flávia Oliveira, Luciana Vieira, Marciana Milânez, Poliana Andrade) que mesmo entre todos os nossos conflitos vivenciados em sala, sempre mantiveram o respeito e, assim, foram respeitados e admirados. Com isso, mostramos que os opostos também são capazes de manter uma boa relação.

Aos amigos e mestres, professores desse curso de licenciatura. Esses foram fundamentais em nossas histórias acadêmicas, contribuindo com as suas experiências sociais, exemplos de vida e êxito docente para que buscássemos nos fortalecer e sermos profissionais bem qualificados, competentes e acima de tudo humanizados.

Aos amigos, de ontem e de hoje, que me acompanham “pelos palcos da vida” e que tanto me fazem bem em minutos, horas, meses e anos.

Aos amigos Helder (confidente e parceiro na UEPB), Karine Gouveia, Lili Lira (meu aconchego e romance), Katia Baiana (minha companheira pau para toda obra durante as curtições e fim de festas no velho “contornei”) e aos outros parceiros de farras do edifício Santa Cecília. Espaço onde vivemos vários momentos Juntos de muita alegria e isso só veio fortalecer a nossa boa e verdadeira amizade.

Ao amigo Francisco Alexandre, parceiro das artes e educação, que tanto tem apoiado minhas peripécias da vida e escutado meus desabafos nos momentos de dor e desespero.

Ao orientador Antônio de Pádua Dias da Silva, ao professor Diógenes Maciel e a professora Kalina Naro.

Aos meus familiares. Atribuo especial destaque a minha amada mãe (Josefa Diniz Cunha Silva), ao meu pai (José Gomes Soares da Silva), a Minha avó (Laura Diniz Cunha) e aos irmãos Patrícia Cunha, Rangel Cunha, Renato Cunha, Raissa Cunha que tanto se doaram, ao longo dos anos, em função dos meus estudos e formação acadêmica e sempre estiveram engajados em oferecer o colo e o consolo quando necessário, durante os momentos de desespero, e que não suavizaram nas broncas, nos momentos que me atribulei e perdi o foco no que sempre almejei.

Em especial, expresso minha sincera gratidão a Deus e aos irmãos espirituais (minhas fontes de luz), ao meu grande amigo Josimar Alves (diretor, parceiro de cena e anjo da guarda) que há 10 anos me acolheu em Campina Grande de forma abnegável, não medindo, até hoje, esforços para que eu ficasse pela Rainha da Borborema e para que eu pudesse contribuir com a educação e arte desta cidade e, assim, nesses anos, tem compartilhado do meu carinho, respeito e de uma amizade recíproca, e ao meu amigo e orientador Antônio de Pádua Dias da Silva por proporcionar de maneira primorosa as orientações para que eu pudesse concretizar mais esse objetivo traçado e já deixar estímulos para alçar novas conquistas.

“Aos artistas desejo palcos. Aos marginais,
o direito a uma nova vida”.

(Carlinhos Lira)

PERFORMANCES DE GÊNERO NA PEÇA *A CONFISSÃO*, DE BERNARDO SANTARENO

SILVA, Rogério Cunha.

RESUMO

Neste trabalho, analisamos as performances de gênero representadas na peça dramática *A Confissão*, de Bernardo Santareno. Para tanto, discutimos a temática acerca das posições identitárias do que é ser homem, pela e para a sociedade, uma vez que a concepção de sexualidade, entre homens e mulheres, conforme a tradição é heterossexual e de base cristã. Desta forma, consideramos a relação dicotômica entre princípios religiosos (conformismo, leiguismo, submissão, manutenção dos padrões) e princípios de realidade social (inconformismo, criticidade, conflito(s), quebra dos padrões). Esta pesquisa, acerca da performance enquanto objeto de estudo, apresenta a perspectiva social dos indivíduos/personagens, na obra, pelo diálogo conflituoso entre fé e razão, tendo como norte a crise de identidades, representação do espaço homoafetivo, bem como a crise dos valores humanos e religiosos (quanto à performatividade e à ação performática) das personagens que serão analisados. Como arcabouço teórico para essa pesquisa, no que se refere ao conceito de performance, trabalhamos com Austin (1989), Butler (2009). Fundamentando as discussões quanto ao estudo de gêneros e sexualidades, temos Barry (1979), Foucault (1976), Katz (1996), Nolasco (1997), Rich (1993), Weeks (2001), Bento (2006), Touraine (2010) e Ottoni (2002). Quanto ao conceito de personagem, baseamo-nos em Regina Dalcastagnè (2005).

PALAVRAS-CHAVE: Performance. Gênero. Cristianismo.

RESUMEN

En este trabajo, analizamos las performances de género representadas en la pieza dramática *La Confesión*, de Bernardo Santareno. Para tanto, discutimos la temática acerca de las posiciones identitarias del que es ser hombre, para y para la sociedad, una vez que la concepción de sexualidad, entre hombres y mujeres, conforme la tradición es heterosexual y de base cristiana. De esta forma, consideramos la relación dicotómica entre principios religiosos (conformismo, leiguismo, sometimiento, mantenimiento de los patrones) y principios de realidad social (inconformismo, criticidad, conflicto(s), quiebra de los patrones). Esta investigación, acerca de la performance mientras objeto de estudio, presenta la perspectiva social de los individuos/personajes, en la obra, por el diálogo conflictivo entre fe y razón, teniendo como norte a crisis de identidades, representación del espacio homoafetivo, así como la crisis de los valores humanos y religiosos (en cuanto a la performatividad y a la acción performativa) de los personajes que serán analizados. Como andamiaje teórico para esa investigación, en el que se refiere al concepto de performance, trabajamos con Austin (1989), Butler (2009). Fundamentando las discusiones en cuanto al estudio de géneros y sexualidades, tenemos Barry (1979), Foucault (1976), Katz (1996), Nolasco (1997), Rich (1993), Weeks (2001), Bento (2006), Touraine (2010) y Ottoni (2002). En cuanto al concepto de personaje, nos basamos en Regina Dalcastagnè (2005).

PALABRAS CLAVE: Performance. Género. Cristianismo.

SUMÁRIO

1.0 PERFORMANCES DE GÊNERO NA PEÇA A CONFISSÃO, DE BERNARDO SANTARENO.....	11
1.1 INTRODUÇÃO TEÓRICO-CONCEITUAL.....	11
1.2 PERFORMANCES DE GÊNERO EM A CONFISSÃO.....	14
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	33
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	36

1.0 PERFORMANCES DE GÊNERO NA PEÇA *A CONFISSÃO*, DE BERNARDO SANTARENO

1.1 INTRODUÇÃO TEÓRICO-CONCEITUAL

As três últimas décadas tem mostrado uma quantidade de estudos sobre gênero e sexualidade em todo o Ocidente, como forma de afirmar não apenas um campo de estudo, mas, sobretudo, de tornar evidente, pela sua importância as configurações e performances de sujeitos corporais em cada sociedade e cultura, seja em seu particular, seja no diálogo com outras sociedades e culturas. As artes, em geral, e a literatura de ficção, em particular, têm se apropriado dessas discussões e trazido para as teias literárias aquilo que ainda é polêmico em meios acadêmicos, no dia a dia das pessoas que lidam com as leituras de textos literários: os temas e as performances representadas na literatura.

Um dos escritores de produção dramática sobre “minorias”, na cultura lusa, é Bernardo Santareno. Dele, escolhemos analisar a peça *A Confissão*, obra de 1979, cujo conteúdo soa bastante atual, sendo possível afirmar que o dramaturgo luso, intencionalmente imbuído do espírito especular, discute em sua obra questões atinentes às sexualidades, às performances de gênero, sem fazer de sua peça um panfleto sexual, mas tornando relevante a temática para que fossem problematizadas questões referentes ao universo *homossexual* bastante rechaçado, à época, em Portugal.

O objetivo deste ensaio é apontar e discutir as performances de gênero na peça citada do referido autor. Partimos do problema de que as configurações de gênero não são bem “alinhadas”, na peça em análise, com a versão conservadora de *ser* sujeito na sociedade lusa representada na obra. Santareno, a nosso ver, coloca em cena personagens que problematizam seus papéis de gênero, inconformadas com as regras fixas que as põem em lugares imóveis, o que as impossibilitaria de encontrar alternativas de vida capazes de fazê-las mudar o curso de sua história, de se fazerem sujeitos de si (TOURAINÉ, 2010), assujeitando-se aos discursos sociais e culturais. O problema reside, portanto, no fato de as personagens não concordarem com este regime de imposição de modelos, movendo-se psiquicamente rumo à não aceitação de regras que não as fazem sujeitos de si, embora viver a experiência do *desejo* e de outra condição social, distanciando-se daquilo que a cultura já havia promulgado, seja, para elas, um árduo aprendizado.

Uma vez que a inconformação social e corporal – uma mulher que confessa ao padre o desejo de se separar do marido e uma travesti que procura adequar seu corpo ao gênero escolhido – são os destaques da peça, trabalhamos com o conceito de performance como o

mais adequado para dizer da obra de Santareno. É evidente que a noção de gênero é bastante ampla, ou seja, os significados que o termo adquiriu ao longo de décadas não são necessários discuti-los aqui, visto que, de tanto ser falado, já se tornou “lugar comum”. Mas vale dizer que entendemos gênero na perspectiva de Butler (2009): um conjunto de regras e papéis a serem assumidos pelos corpos marcados unicamente na via binária – homem-macho-masculino versus mulher-fêmea-feminino –, pelo aspecto biológico, ou seja, o sexo ou a marcação biológica seria *destino* para os papéis de homem e de mulher a serem encampados, assumidos e mantidos em sociedade.

Butler percebe que os papéis de gênero, previamente definidos pela anatomia ou fator biológico, encerram as pessoas em construtos discursivos e identitários difíceis de mantê-los, de suportá-los e de nem sempre ser possível aceitá-los, pois a psique de um grupo de pessoas pode entrar em não conformidade com seu corpo, fato que vai desenvolver aquilo que alguns estudiosos chamariam de crise de identidade, crise de gênero. Por esta perspectiva, Butler entende que os papéis assumidos em sociedade, seja para mimetizar as regras ou para mudar as perspectivas para além das normas sociais, o melhor conceito que adequa-se às mudanças ocorridas na vida das pessoas é o de *performatividade*.

Austin (1989) em seus estudos sobre o performativo, o constativo, e do verdadeiro e do falso, que é o lugar em que para ele se confundem a filosofia e a linguística, acaba por romper com o passado e cria uma nova abordagem sobre a linguagem. Com isso, deslança toda a sua argumentação performática em suas pesquisas e, assim, perpetua-se nas discussões posteriores da filosofia analítica e da linguística.

Segundo Ottoni (2002), essa abordagem recebeu o nome de “visão performativa”. Nessa visão, não há uma preocupação em delimitar as fronteiras entre a filosofia e a linguística, fato que produz toda a tensão da força do novo, do desconstrutor/construtor.

Deste modo, Austin apresenta sua proposta que parte de:

Um “eu” com a linguagem e chega a um “eu” na linguagem e da linguagem. O “eu” não tem sozinho o domínio da significação: ele se constitui no momento de sua enunciação, na interlocução. Para este “controle” do significado, Austin utiliza o conceito de uptake. O “eu” não deve mais ser confundido com o “sujeito” falante empírico, uma vez que é só através do uptake que se constitui o “sujeito”. Uma das dificuldades de compreensão deste momento crítico da proposta de Austin está localizada na questão da intencionalidade e sua relação com a significação. Não é possível mais falar de uma intenção do sujeito (falante), já que esta intenção não é e não pode ser mais unilateral. Austin, com a noção de “uptake”, subverte a sua própria teoria até então calcada no papel centralizador do sujeito falante. (AUSTIN, 1989, p.95-102).

De acordo ao que fora expresso acima, percebemos que o teórico rompe com a filosofia de sua época ao estabelecer relações entre a linguagem e a percepção humana e como

elas contribuem para a visão performativa. Destacamos, assim, que a contribuição mais importante dele foi abrir um campo de reflexão não centrado apenas numa abordagem formalista ou positiva da linguagem.

Saindo da linguística, atravessando a teoria do teatro e encontrando abrigo nos estudos de gênero, gays, lésbicos e queers, o conceito de performatividade, em Santareno, está relacionado às formas como as personagens atuam seus papéis, problematizando os estilos de vida que nem sempre se ajustam às normas já cimentadas pela cultura e mantidas em sociedade.

Desta forma, a ideia de *performance* tanto reproduz os modelos de sujeitos culturais que cada indivíduo precisaria representar para que fosse interpretado como pertencente a um grupo, a uma comunidade, como também designa o ato transgressivo ou revelador de outra forma de se entender e de viver a experiência em sociedade, contrapondo-se à ideia de fixidez dos sujeitos e problematizando (embora nem sempre acatando) a ideia de provisoriabilidade do sujeito, isto é, sua “identidade” seria móvel, no sentido dado por Hall (1997), a partir do momento em que o papel que atua, desempenha ou performatiza pode ser mudado no tempo, a critério do seu desejo.

A performatividade é um conceito que se coaduna com as propostas dos corpos reinventados, como pensa Berenice Bento (2006), isto é, os corpos provisórios ou transitórios são dos limites anatômicos e biológicos, adquirindo outros sentidos na cultura a partir das “transformações” ocorridas na montagem ou elaboração dos sujeitos, fato que acontece com a personagem travesti de Bernardo Santareno que se “monta toda”, assume uma performance feminina (mas não identidade, porque nega a sua aproximação com o *ser mulher*), embora carregue no corpo traços que a interpretam, na visão dos outros sujeitos culturais, com um ar de ambiguidade, porque transita entre os tradicionais masculino e feminino.

O corpo, neste sentido, adquire um outro valor ou pode adquirir valores, à medida que as pessoas ou os sujeitos de si desejem seus corpos modificados, mesmo que provisoriamente, para ter a experiência com os influxos do desejo, como apontou Judith Butler em outro texto (2010).

Em Bernardo Santareno, a problematização dos corpos é delineada sob vários ângulos, conforme veremos mais adiante: o corpo masculino de caráter versátil adentra aos domínios da travestilidade (personagem Françoise); o corpo feminino se nega a servir de objeto para o homem (personagem Mulher); o corpo masculino que mantém o celibato como regra (personagem Padre/Confessor); o corpo do homem bissexual ou *queer* que adere às performances sexuais com homens e mulheres (personagem Tony). Os conceitos

apresentados, neste sentido, são basilares para a compreensão da análise da peça *A Confissão* que será discutida a partir do tópico seguinte.

1.2 PERFORMANCES DE GÊNERO EM *A CONFISSÃO*

Bernardo Santareno, pseudônimo de Antônio Martinho do Rosário, nasceu em Santarém, em 1924, vindo a falecer em Lisboa em 1980. Escolheu tal nome artístico, justificando o apreço que dizia ter pelo caráter ambíguo e gótico que o primeiro nome lhe inspirava, como uma homenagem à localidade na qual nasceu e se criou. Formado em medicina pela Universidade de Coimbra em 1950, especializou-se em psiquiatria, mas foi escrevendo peças de teatro que encontrou seu verdadeiro lugar na história de Portugal.

Dono de uma linguagem simples e coloquial, esmerou-se na divulgação de tipos que Portugal se esforçava bravamente por encobrir e fazer desaparecer sem que se notasse, desenvolvendo temas relacionados ao psiquismo de um povo acochado pela repressão à sua sexualidade e pela imposição de uma sacralidade esmagadora.

Arauto dos oprimidos, não se deixou perder o direito de espelhar todas as mazelas sociais, políticas, econômicas e sexuais que sempre teimaram em desnortear a construção das identidades confusas e deturpadas por anos de opressão, machismo e subterfúgios, hábeis em expressar uma serenidade jamais configurada como verdadeira.

Iniciou sua carreira literária pela produção de três livros de verso: *A Morte na Raiz*, 1954; *Romances do Mar*, 1955; *Os Olhos da Víbora*, 1957 e, neste mesmo ano, inaugurou sua produção teatral com as peças *O Bailarino*, *A Excomungada* e *A Promessa*, às quais se seguem *O Lugre* e *O crime da aldeia velha*, em 1959, *Antônio Marinheiro*, em 1960, *O Duelo*, *Irmã Natividade*, *Os Anjos e o Sangue* e *O pecado de João Agonia*, de 1961, e *Anunciação*, de 1962, peça esta responsável por encerrar aquela que seria chamada pelos críticos de primeira de suas três fases teatrais.

A primeira fase se caracterizou por obras cujos temas remetem às raízes populares, associadas às preocupações existenciais que acometem visceralmente a humanidade, dividida entre o apelo do amor e o apelo da morte.

A segunda fase, mais política e atuante no campo social (com referência ao dramaturgo, poeta e encenador alemão Bertolt Brecht), é inaugurada ou contada a partir do ano de 1966. Santareno, agora, mais vinculado ao universo e à realidade da esquerda portuguesa, concebe a peça *O Judeu sobre o calvário*, sobre Antônio José da Silva, queimado pelo Santo Ofício.

A terceira fase se instaura no ano de 1979 com a obra *Os Marginais e a Revolução*, volume composto por quatro peças entre as quais está *A Confissão*, a qual se enquadra como *farsa*, e contém influências dos elementos das duas fases anteriores.

Na dramaturgia santarena, independente da sua fase de produção, essas temáticas são enfocadas e, assim, encontramos, de forma pungente, o direito ao exercício das diferenças individualizadas e uma forte luta de ordem social, sexual, racial, política ou religiosa contra os tipos de discriminação e opressão humanas.

Falando sobre o autor, Silveira Filho diz que:

Santareno é um autor que exterioriza em suas obras todo o seu universo interno, riquíssimo em contradições e questionamentos, sem se esquecer, entretanto, da dura realidade que o cerca e que clama por alternativas, atuando de forma direta, objetiva e constante sobre o seu meio sociocultural. Toda a crença e a problemática de um homem vivendo as angústias de sua época e sociedade encontra tradução transparente no conjunto de sua obra. Muito provavelmente tal riqueza de detalhes e tal veracidade na construção de tipos tão incríveis só sejam possíveis pelo fato de o criador, por trás dessas criaturas, ter sido alguém tão contraditório e idiossincrático. Afinal, Santareno foi a um só tempo, médico, ateu, homossexual e determinista em sua forma de conceber e plasmar o mundo. Alguém para quem o homem é o bicho do próprio homem. (SILVEIRA FILHO, 2009, p. 44)

Diante do exposto, adentramos ao nosso objeto de análise efetivamente, ou seja, a obra *A Confissão*, para que possamos investigar a forma como foram representadas as performances de gênero, em relação ao contexto em que os personagens se inserem.

A Confissão é uma peça que se centra em uma história de cunho social acerca de duas personagens protagonistas (uma mulher e uma travesti) submetidas à tentativa de afirmação dos dogmas e do ritual religioso, da igreja católica em suas vidas, diante dos personagens antagonistas (Confessor e Filipa). Estes, por sua vez, tentam aplicar os princípios de Deus nos rituais de matrimônio e do batismo e também se esforçam, de forma conservadora, para impor o medo às personagens conservando os princípios morais. Isso, no que tange às práticas humanas na tentativa de salvação da alma e na luta contra o diabo.

A obra apresenta dois personagens protagonistas (a travesti e a Mulher inominada), dois Antagonistas (Confessor e D. Filipa) e, como coadjuvantes (mencionados na obra durante os conflitos estabelecidos entre os protagonistas e antagonistas), um total de seis personagens dos mais diversos tipos sociais e sexuais, são eles: Amaral, Dominique, Mariana, Marlene, Tony e Xavier.

Nesse sentido, objetivando reforçar o que fora dito, destacamos a noção acerca de personagem, segundo Regina Dalcastagnè, que afirma:

Desde o começo do século do século XX, a personagem se tornou, a um só tempo, mais complexa e mais descarnada. Deixou de ser descrita; Perdeu, como disse, Nathalie Sarraut, “todos os seus atributos e prerrogativos”, aí incluídos “ suas

roupas, seu corpo, seu rosto; e, sobretudo, o bem mais precioso de todos, a personalidade que é só sua. Muitas vezes, perdeu até seu nome” (De fato, 7,5% das personagens identificadas pela pesquisa são anônimos, sem contar as que recebem nomes genéricos, como homem, mulher ou fulano. Assim não seria possível imaginar que os dados necessários seriam obtidos de forma mecânica. (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 27).

Conforme observamos, a partir do século XX, a concepção de personagem recebeu um sentido “complexo”. Neste ensaio, quanto às performances dos personagens (Mulher e Françoise) no que se refere às questões das perdas de nome e personalidade, evidenciamos essa tendência complexa. Em *A Confissão*, o autor Bernardo Santareno nos apresenta situações distintas acerca dessas questões, quanto aos personagens protagonistas. A personagem (Mulher) não recebe um nome por parte do autor, fato que poderá ser justificável pela questão de submissão feminina vivida na sociedade lusa, mas, no entanto, a personagem travesti é nomeada por Françoise. Essa situação distinta entre a realidade de identificação (inominada e nominada) vivenciada por essas personagens serão discutidas com maior intensidade no decorrer deste ensaio, porém o que já podemos antecipar, a partir desse trecho, é que ambos são vitimados pelo caráter opressor da ordem heterossexual masculina portuguesa, da época.

Todo o enredo, mostrado nesta obra dramaturgica épica, se passa em uma igreja na cidade de Lisboa, no período de inverno, e acontece em apenas um ato, marcado por etapas de cena, ou seja, com três grandes acontecimentos, aos pés do confessionário.

Esses acontecimentos podem ser afirmados como cenas por estabelecerem uma ruptura de determinado assunto, ou conteúdo, através da entrada e saída de personagens na narrativa dramática.

O primeiro acontecimento diz respeito à história da confissão de uma mulher, a saber, a personagem Mulher, que neste ensaio segue escrita em inicial maiúscula para que seja entendida como a personagem específica desta trama que representa um coletivo. Salientamos que esta personagem não recebe um nome próprio, por parte do autor, ficando apenas para o seu reconhecimento a indicação de uma função ou papel de gênero, podendo representar uma coletividade marginalizada.

Essa disposição, de não aplicar um nome próprio para essa personagem na obra, nos faz compreender que Santareno (propositalmente e de forma crítica-reflexiva) assume uma condição omissa, para com a identificação e também identidade desta personagem, objetivando expressar a realidade de opressão, violência, marginalização e da visão preconceituosa que a sociedade portuguesa mantinha sobre a figura social feminina, mediante pensamento que o sexo feminino era inferior ao masculino e, neste sentido, reforça o domínio

de uma heterossexualidade compulsória que tem a figura masculina como centro das atenções e poder social.

Esta Mulher, a qual fora inferiorizada de forma psicossocial, vive aflita por achar que não conseguirá mais viver com seu esposo, devido à difícil situação financeira pela qual passa, às vezes, faltando até comida para os seus filhos. Para essa condição, vivida por ela, atribui-se as ações de um marido preguiçoso, que falta constantemente ao trabalho e que no momento está desempregado; que toma dela todo o dinheiro e que a faz sofrer ainda mais, por andar embriagado, por manter relações extraconjugais com mulheres e também com homossexuais, e por ainda forçá-la a fazer sexo anal. Assim, percebe-se a variada performatividade sexual deste personagem, haja vista que se vive em uma relação heteronormativa (homem e mulher), mas também mantém relações afetivas e sexuais com gays, ou seja, sua atuação sexual transita entre diversos desejos.

Por motivos de não estar mais suportando toda essa violência e sofrimento, esta Mulher procura encontrar na fé forças suficientes para manter-se firme, mas em determinado momento, o do confessor, o autor nos informa, através da situação relatada aos pés do confessor com o Confessor, que a sua carga já estava no limite e ela mantinha o desejo de se livrar da situação opressiva e marginalizadora. Para isso, estaria disposta a pôr fim a seu casamento.

Ao afirmar sua vontade ao religioso, este reprova o fato utilizando-se do argumento de que ela não deveria realizar coisas que fossem entendidas como um desagrado aos olhos de Deus e que a afastasse dos caminhos para a salvação. Assim, argumenta:

De cada vez que ele voltar a casa, depois desses desvarios, encontrar-te-á resguardada no sacrário do teu lar, virtuosa, calada e obediente. Esta será a tua vitória! Mulher cristã, pomba de paz e amor. Abre-lhe os braços e recebe-o com todo o carinho. (SANTARENO, 1979, p.54)

Neste primeiro acontecimento, a performance do personagem Confessor desenvolve-se através da opressão psicológica e de uma imposição da sacralidade de forma esmagadora sobre o sujeito feminino.

Desta forma, verificamos que no conflito entre a busca pela liberdade e felicidade, por parte da Mulher, como fuga aos maltratos físicos e à violência moral e psicológica praticadas por seu companheiro, Santareno nos apresenta a figura e a instituição religiosa, de forma complacente à diferença de sexos, em que a masculinidade é posta como superior e, com esse quadro, abre espaço para uma discussão acerca da mulher enquanto propriedade emocional e sexual dos homens.

Acerca desse aspecto de apropriação masculina sobre a mulher, Rich (1993) diz:

Somos parte da propriedade emocional e sexual dos homens e que a autonomia e a igualdade das mulheres ameaçam a família, a religião e o Estado. As instituições nas quais as mulheres são tradicionalmente controladas – a maternidade em contexto patriarcal, a exploração econômica, a família nuclear, a heterossexualidade compulsória – têm sido fortalecidas através da legislação, como um *fiat* religioso, pelas imagens midiáticas e por esforços de censura. (RICH, 1993, p. 18)

Diante do exposto, entendemos que o Confessor, em sua ação performática, mesmo ao saber desses fatos que acontecem com a Mulher, apresenta o sofrimento como caminho para se alcançar a santidade e o reino de Deus, e, o tempo todo, pede que a mesma seja obediente e submissa ao seu esposo como também fiel aos princípios religiosos. Mas a Mulher, ao discordar com que o padre diz, posteriormente, insinua estar bem esclarecida e, assim, diz ter uma amiga professora (de nome Mariana) que lhe aconselha e para quem presta alguns serviços em sua casa.

Esse fato desperta na autoridade religiosa certa revolta e daí ele passa a questionar a Mulher acerca dessa amiga.

CONFESSOR – Quem é essa Mariana?

MULHER – Uma boa senhora. Conversa comigo, trata-me de igual para igual. Diz-me coisas que eu acho certas, coisas justas. Gosto muito de a ouvir. Ajuda-me a mudar a minha vida... Porque a minha vida está errada, senhor Prior!

CONFESSOR – Onde a conhecestes?

MULHER – Trabalho em casa dela, às segundas-feiras. É professora.

CONFESSOR – Ela vem à igreja?

MULHER – Não, senhor. Não é católica. Mas compreende os que o são, não afasta ninguém da sua fé. Diz-me que eu sou uma mulher como outras... Eu, às vezes, até penso que sou um saco de batatas podres, ou um caixote de lixo... Quando me sinto mais espeznhada, mais perdida. Eu até já pensei em me matar... Que Deus me perdoe! A D. Mariana diz-me que o meu homem tem de me respeitar, que eu não sou obrigada a aguentar as brutalidades dele... E não sou senhor Prior! Acha que, se ele não mudar, devo separar-me...

CONFESSOR – Para que? Para andares depois por aí, de mão em mão, a passar de homem para homem? E os teus filhos?!

MULHER – É por causa dos meus filhos que eu quero mudar de vida, senhor Prior! A minha casa, assim, não é um bom exemplo para eles. (*firme:*) Quanto a isso de andar de mão em mão... O senhor Prior desculpe, mas está a ser injusto comigo: Sabe muito bem que eu sou uma mulher séria, uma mulher honrada, sabe que nunca conheci outro homem senão o meu...! (SANTARENO, 1979, p. 58-59)

O dramaturgo nos apresenta uma mulher que passa a reconhecer sua própria força diante das questões sociais e religiosas, questionando o seu lugar no mundo, nas relações sociais, afetivas e de poder, ou seja, tem bastante claro o que quer para si, apesar do contexto social em que vive ser de opressão.

Neste sentido, buscando fortalecer e potencializar o seu discurso de indignação com a proposta reguladora por parte do padre, Santareno, que era homossexual e parte de uma minoria dominada e excluída socialmente, reprova o discurso moralizante do religioso quanto ao fato de que a liberdade “desagrade os gostos de Deus”, diz-lhe na voz da Mulher que esta

amiga (D. Mariana) é comunista, mas que ela entende as questões religiosas daqueles que são religiosos, e em seguida, apresenta sua revolta com o sacerdote, o qual representa a ordem moralizante do poder sexual heteronormativo, social e religioso, afirmando que “o mundo não está bem feito” (SANTARENO, 1979, p.55).

Porém, em resposta ao discurso das minorias representadas pela Mulher, o Confessor revolta-se com essa postura e a trata de forma grosseira, apresentando destaque em suas palavras para o fato de que sempre existiram os ricos e os pobres.

A partir dessa postura do padre, inicia-se um discurso mais crítico por parte da Mulher, a qual chega a apresentar uma visão reflexiva acerca do não acompanhamento da igreja à realidade social, com o passar dos tempos, e apoia-se nos acontecimentos decorrentes do dia 25 de Abril. Esses acontecimentos, por parte do sacerdote, foram vistos como práticas inimigas da igreja.

Diante desse episódio, o padre, ao saber que o marido é que a força a realizar o sexo pela via anal, afirma que ela não deve pecar e o que não deve fazer é colaborar com ele e nem gozar com as coisas que ele faz. No entanto, recomenda que a mesma mantenha seu casamento e que deixe de frequentar a casa da professora comunista, ou seja, a performance de gênero para esta personagem não ultrapassaria os limites da repetição do código sociocultural que dispõe homens e mulheres exercendo funções distintas.

Santareno, reafirmando a sua revolta através da personagem Mulher, a saber, a revolta de uma coletividade do sexo feminino em Portugal, aqui marcada pela situação de submissão e violência que são acobertadas pelo aspecto religioso em função do matrimônio, deixa transparecer na personagem, ao ser questionada pelo Confessor, a denúncia de estupro, dentro dos casamentos, em suas práticas sexuais. Desta forma, a Mulher não conseguiria mais fazer vida com um homem que não respeita suas limitações e aspectos de prazer, pois os homens tem na mulher apenas um objeto de reprodução e meio de despejar seu prazer.

Esta personagem Mulher, da obra *A Confissão*, assume uma performance diferente da que os homens esperavam desse gênero. Apresenta determinadas posturas críticas, objetiva uma melhor situação de vida e realização pessoal, busca o sexo como uma forma de prazer, mas desde que haja o respeito. Assim, nessa peça, a Mulher, mesmo oprimida, apresenta postura e pensamento contrários ao que se define na citação a seguir, de Rich,

A mensagem mais perniciosa transmitida pela pornografia é a de que as mulheres são presas sexuais naturais dos homens e que elas gostam disso, que sexualidade e violência são congruentes e que, para as mulheres, o sexo é essencialmente masoquista, uma humilhação prazerosa, um abuso físico erotizado. Porém, junto dessa mensagem vem outra, nem sempre reconhecida: de que a submissão imposta e

o uso de crueldade, se acontece com um casal heterossexual, é sexualmente “normal”. (RICH, 1993 p. 26-27)

Neste aspecto de oposição expressa entre a postura desta personagem com a citação de Rich, se faz necessário que reconsideremos o que fora dito, nesta, ao apresentar a submissão imposta e o uso de crueldade entre casais heterossexuais como “normal”. Isso se deve ao fato de que esta Mulher de *A Confissão* ser submetida a essa prática, mas entende esse procedimento como pecado.

Deste modo, analisemos outra concepção de Rich que nos apresenta outra visão acerca dos fatos de normalização e naturalização das agressões e violências sexuais entre os casais heteronormativos.

MacKinnon coloca questões radicais como as diferenças qualitativas entre assédio sexual, estupro e intercurso heterossexual comum. (“Como um acusado de estupro reportou, ele não usou muito mais força do que a usualmente feita pelos homens durante as preliminares”). Ela critica Susan Brownmiller por separar o estupro do objetivo final da vida cotidiana pela premissa, não examinada, de que “o estupro é violência, intercurso é sexualidade”, removendo completamente, então, o estupro da esfera sexual. De modo mais crucial, ela argumenta que “ao tirar o estupro do domínio 'do sexual', colocando-o no domínio 'do violento', possibilita que alguém seja contra o estupro sem colocar quaisquer questões sobre o alcance no qual a instituição da heterossexualidade inclui a força como parte normal das preliminares”. “Nunca é indagado se, sob as condições da supremacia masculina, a noção de 'consentimento' tem algum significado”. (RICH, 1993, p. 28).

Devemos considerar, então, que a noção de pecado, da qual se culpa a Mulher, é por acreditar, dentre as realizações subjetivas, na concepção tradicional de que sexo entre homem e mulher, é realizado por prazer, sem agressões e apenas pela vagina. Apresenta, então, uma concepção tradicional quanto a sua relação sexual e afetiva e põe em evidência o processo moralizante que difere do pregado pelo confessor que, durante ato confessório, a orientava para seguir com seu esposo e facilitar ao marido a realização dos seus desejos, mesmo que estes não fossem os dela.

Rich, de acordo com as perspectivas barrinianas, sobre o aspecto da dominação sexual, diz que:

O abuso sexual e o terrorismo das mulheres pelos homens têm sido apresentados de modo quase invisíveis, ao tratá-los como naturais e inevitáveis. A partir de tal ponto de vista, as mulheres são prescindíveis apenas se as necessidades emocionais e sexuais dos homens possam ser satisfeitas. Em graus e modos diferentes, todas as mulheres são suas vítimas, e parte do problema da nomeação e de conceituação da escravidão sexual feminina está, tal como Barry claramente observa, na heterossexualidade compulsória. A heterossexualidade compulsória simplifica a tarefa do proxeneta e do cafetão nos círculos e “centros eróticos” mundiais da prostituição, enquanto, na privacidade da vida familiar, leva as filhas a “aceitarem” o incesto-estupro de seu pai, a mãe a negar que isso esteja acontecendo, a esposa agredida a continuar vivendo com seu marido abusivo (RICH, 1993, p. 30-31).

Desta forma, em Barry (1979), percebemos essa justificativa apresentada, ao sabermos que:

Na mística da supremacia vitoriosa da pulsão sexual masculina, qual seja, o pênis-devida-própria, está enraizada a lei do direito sexual masculino às mulheres, o que justifica, por um lado, a prostituição como uma pressuposição cultural universal, enquanto defende, por outro lado, a escravidão sexual no interior da família por conta da “privacidade familiar e sua singularidade cultural. (BARRY,1979, p. 140)

Por esses aspectos levantados, observa-se que em *A Confissão* o comportamento complacente do religioso para as práticas de violência psicossociais sofridas pela Mulher se pauta na questão da religiosidade que, de forma abusiva, não concorda com o processo de divórcio entre os casais, por esta prática não agradar a Deus e por defender que o sofrimento é o caminho possível para a salvação e que para isso se faz necessário que a Mulher aceite a violência contra ela efetuada e que a mesma trate com indiferença os atos de adultério praticado por seu esposo.

Deste modo, é interessante atentar para o fato da personagem Mulher apresentar uma atitude oposta a essa desejada e orientada pelo padre, como vista em sua postura crítica frente aos princípios religiosos e a complacência do sacerdote e da instituição católica para com as ações de violências e libertinagem do companheiro dela. Porém, devido à extrema força da norma heterossexual defendida pela instituição cristã, acaba por não abrir mão de seu casamento e sofrimento.

Esse aspecto traz para a discussão o conceito de uma sociedade machista, pautada na ordem heteronormativa, em que o homem está no centro das atenções e funções. Deste modo, este goza do direito de submeter à mulher aos seus maltratos e fazê-la submissa aos seus domínios e caprichos.

Em síntese, uma vez que o conceito de personagem corresponde a cada papel a ser interpretado pelos atores no teatro e que a performance se refere à forma como estes se comportam na ação, ou seja, como desenvolvem as suas ações, neste primeiro grande acontecimento da obra faz-se compreensível a ação performática de caráter denunciativo com que Santareno apresenta a condição social vivida pela mulher na sociedade portuguesa (nos anos 50, 60 e 70) e, que nesta obra, corresponde a uma extensão da realidade concreta ao papel ficcional, vivido pela personagem Mulher, em relação a sua submissão frente aos aspectos sociais, políticos, religiosos e familiares.

No segundo grande acontecimento de “*A Confissão*”, Santareno nos apresentou personagens com sexualidades diversas das esperadas socialmente, performatizando indivíduos heterossexuais, homossexuais e bissexuais. Com isso, impactou a tradicional sociedade portuguesa empreendendo uma batalha de massificação do diferente e trouxe à luz

das discussões a performatividade travesti. Françoise expressa que seu maior desejo seria realização da cirurgia de redesignação sexual, e sente-se frustrada pelo fato de ter sido rejeitada ao tentar participar dos movimentos literários de 25 de abril e por não ter alcançado o seu maior objetivo: conseguir o perdão de suas práticas travestis, quando da confissão.

A performance travesti assumida por Francisco Caetano, com nome artístico ou de guerra – Françoise, evidencia, de forma significativa, a discussão sobre a homossexualidade em meio a um sistema machista de poder e uma sociedade portuguesa tradicionalista e limitada para o diferente. Assim, o diferente é alocado em um discurso que o normatiza, como podemos observar com Foucault, ao dizer que:

As palavras são formas encontradas para exercitar o poder e manipular os fracos, mecanismo que restringe os homossexuais às limitações de um sistema binário que privilegia a heterossexualidade. Existe sempre uma sucessão de discursos de poder, dando lugar uns aos outros, no posto de dominação das minorias. (FOUCAULT, 1976, p. 67 - 68)

Deste modo, percebemos que a heteronormatividade dominante pauta-se no aspecto biológico para definir a sexualidade dos indivíduos e construir o núcleo dominante. Porém, o que se deve conceber como meio para se estabelecer determinados critérios deve ser o desejo, visto como algo intrínseco ao ser humano e que independe do seu sexo biológico e a busca efetiva do prazer a qual se concebe de forma subjetiva entre os seres humanos.

Katz (1996) desmistifica essa situação ao abordar que tanto a heterossexualidade como a homoafetividade devem ser apreciadas como construtos sociais. Para isso, diz que “Embora a categoria heterossexual tenha passado a significar o padrão dominante, permaneceu estranhamente dependente da categoria homossexual subordinada” (Katz, 1996, p. 75) e continua:

(...) a heterossexualidade é inventada no discurso como o que está fora dele. É criada em um discurso particular como o que é universal. É construída em um discurso historicamente específico como o que não se restringe ao tempo. Foi construída bastante recentemente como o que é muito antigo: a heterossexualidade é uma tradição inventada. (KATZ, 1996, p. 183)

De um modo geral, nas produções santarenas, podemos dizer que o dramaturgo objetiva combater essa visão dominante heteronormativa, fato visto também na obra *A Confissão*, na qual põe-se em ação personagens que, com efeito, representam não apenas homossexuais, e sim indivíduos de toda uma sociedade que necessitam lutar diariamente contra seus medos, anseios e que ainda precisam lidar com a incompreensão dessa mesma sociedade diante das performances sexuais pelas quais optam no decorrer de suas vidas.

Isto posto, voltemos a analisar a ação performática assumida por Françoise nesse contexto de opressão dos que abriram mão da sua subjetivação para viver os modelos identitários definidos pelo núcleo dominante.

Francisco Caetano, uma travesti loira, chega à igreja vestida de negro e roxo e, ao se aproximar do confessor, na sua vez de confissão, hesita, quanto ao espaço a que se dirige, destinado às mulheres; arrepende-se e decide ajoelhar-se no lado dos homens. Mediante esse episódio, podemos notar que Françoise passa por uma crise de identidade pelo fato de ter se dirigido para o lado dos homens, vestida de mulher, após arrependimento, e porque a mesma, diante do confessor, ter afirmado ao confessor o seu nome de batismo e que expressa respeito ao ritual religioso católico. Podemos perceber também, que a travesti afundava-se em uma sensação de culpa e punição por ter uma mente e comportamentos femininos, apesar de ter nascido homem.

O dramaturgo parece apontar para a subjetivação de sujeitos que enfrentam no cotidiano o que a sociedade vê como crise quando, na verdade, são modos de subjetivação desses sujeitos viverem o seu estilo de vida.

Esse fato torna-se evidente no discurso de Françoise, durante seu ato de confissão junto ao Padre, quando diz:

É por respeito que eu venho vestida de dama. Pelo muito respeito que sinto sobre o sacramento da confissão. Escolhi o preto e o roxo que são as cores da penitência, fiz o meu exame de consciência escrupulosamente... Aqui estou aos seus pés, Padre, com os mesmos sentimentos com que Maria Madalena enxugava os pés do Senhor com seus próprios cabelos. Pequei por palavras, obras e pensamentos (batendo com as mãos no peito) por minha culpa, minha culpa, minha tão grande culpa. (SANTARENO, 1979, p. 70)

A partir da argumentação expressa, faz-se compreensível que o discurso de arrependimento apresentado pela travesti ocorre em consequência de auto-martirização quanto a sua travestilidade, porque se imbuí do sentido do pecado por não ser hetero e nem praticar o que foi convencionalizado socialmente. Esse fato nos faz repensar e, assim, confirmar a construção de categorias impostas numa perspectiva de polos antagônicos.

Neste segundo acontecimento da obra em análise, foi possível identificar essas categorias antagônicas com o discurso de resposta que o personagem Confessor apresenta à travesti, a saber, ele disse: “bom, bom. Então ajoelhe-se do outro lado, por detrás da divisória: bem vê, assim e aqui, pode causar escândalo a quem nos vê e não sabe!” (SANTARENO, 1979, p 70).

Podemos marcar a existência de uma categoria superior *versus* uma categoria inferior, e compreender que é a construção social que de fato direciona o papel de cada indivíduo dentro desta.

Segundo Silveira Filho,

Discutir homossexualidade significa tratar das relações afetivas e sexuais entre pessoas do mesmo sexo, pressupondo que tal orientação corresponda a uma construção histórica, cultural e política que se corporifica no interior de cada sociedade e que acaba sendo responsável por produzir diferentes conotações e sentidos quanto à criação dos papéis sociais atribuídos aos homens e às mulheres, sejam eles homossexuais, heterossexuais ou bissexuais. De forma mais ou menos consciente, via prática discursiva, temos, em cada sociedade e em cada época, uma série de expectativas impostas às pessoas por meio de atitudes e comportamentos diferenciados segundo seu sexo morfológico, série que limita as condutas aceitáveis nas pessoas em função de seu destino biológico, um dos vários dados componentes de identidades”. (SILVEIRA FILHO, 2009, p. 67).

Para essa questão, expressa por Silveira Filho, entendemos que existe uma diferença de concepções e normas nas sociedades quanto à questão do relacionamento afetivo entre pessoas que se orientam para outras do mesmo sexo. Assim, cada juízo de valor feito a essas práticas correntes são por estes não estarem encaixados no processo heteronormativo, sob convenções e limites do sistema biológico que acabou privilegiando a heterossexualidade como dominante.

Concordarmos com Weeks, ao dizer que: “ao compreender a história da homossexualidade, podemos ter uma nova compreensão a respeito da construção da heterossexualidade e da sexualidade como um todo” (WEEKS, 2001, p. 65).

Diante dos argumentos apresentados, podemos dizer que Françoise, aos poucos, vai se deixando mostrar a que veio ao confessionário, aproveitando-se da ideia de que o padre não queria ser e nem permitir o foco de escândalo, mascara-se como “mulher” e se dirige para o lado destinado às mesmas no confessionário e diz: “Perdoe-me padre. Eu não sou homossexual. E detesto homossexuais! Eu sou quase uma mulher. E daqui a uns meses, quando fizer a operação, serei uma mulher inteira, se Deus quiser! Homossexual, não”. (SANTARENO, 1979, p.81). Esse fato possibilita uma reflexão crítica acerca do que levou o padre a aceitá-la, naquele momento.

Podemos dizer que esse motivo se constituiu, por parte do Confessor, devido ao medo de que houvesse algum escândalo ali por parte da travesti, fato que iria acabar expondo o sacerdote diante da igreja e dos seus fiéis? Ou que isso aconteceu devido uma atitude performática de compreensão e respeito às diferenças e ao direito do outro poder viver a sua subjetivação identitária, que obrigatoriamente não precisa ser heterossexual?

De acordo aos estudos que fundamentam este ensaio, percebemos que esse motivo de “aceitação” da travesti pelo religioso ocorre devido ao medo de exposição deste, conforme marca a citação anterior e também esta fala a seguir que apresenta a visão biológica e tradicionalista da instituição cristã acerca das relações afetivos sexuais (homens e mulheres devem relacionar-se com outros indivíduos do sexo oposto) e, assim, condena os envolvimento afetivos sexuais entre dois homens ou duas mulheres.

Esse episódio ocorre após o sacerdote, ao saber do término do relacionamento entre a travesti Françoise e o personagem Tony, questioná-la acerca de ter sua vida sexual ativa com outros homens. Logo, disse o padre: “Ainda bem. Pode recomeçar vida nova”. (SANTARENO, 1979, p.72).

A partir dessa cena, percebemos uma expansão da hipocrisia religiosa (a qual se dá desde o início do segundo acontecimento deste enredo) com essa atitude apresentada. Fundamentados na concepção de que, ao nascer, o homem deverá buscar envolvimento afetivo com mulheres e as mulheres com os homens, tem os sacerdotes poder moralizante de repulsa a qualquer prática contrária a esse princípio das relações afetivas. De acordo com a doutrina cristã, qualquer prática que fuja das convenções definidas pela heteronormatividade deverão ser repugnadas para que sejam cumpridos os ensinamentos divinos e as leis e convenções criadas pelos homens de condição heterossexual.

Mas, o autor, ao apresentar esse conflito mediante ato de confissão, nos desperta para a visão conservadora da instituição cristã. Santareno, ao tempo que apresenta o aspecto repugnável às práticas homoafetivas, por parte da igreja, desperta em Françoise uma força combatente aos preconceitos religiosos.

Com isso, Numa relação de empréstimo de sua alma a personagem para que esta pudesse expor as inquietações do povo português, Santareno, ou melhor, Françoise que agregara à sua alma e voz um coletivo, acaba por assumir uma força muito grande de resistências aos desígnios religiosos dentro da obra e, a partir disto, subtende-se que esta personagem travesti tenha gerado nos oprimidos lusitanos uma vontade infindável de lutar por seus espaços e obter valor em meio às relações humanas e sociais, fato que a eleva à porta-voz das minorias sexuais oprimidas socialmente, em Portugal à época, e a faz abrir em seu discurso uma reflexão sobre as práticas do leiguismo religioso.

Destacamos que Santareno, posteriormente a essas etapas vividas por Françoise em sua ação performática na obra, traz ao centro das discussões aspectos referentes às crises identitárias da sexualidade. Françoise afirma: “Na nossa clientela, lá na boíte, temos

banqueiros, aristocratas, artistas, generais, subsecretários, secretários de Estado e até ministros! É a glória!” (SANTARENO, 1979, p.76).

Notamos que Françoise abre uma denúncia acerca do envolvimento dos homens solteiros e também dos casados (ou seja, as performances santarenas se referem às identificações e desejos do ser humano, independente do engessamento das identidades) do grande escalão social português, que mantinham envolvimento corporais com homossexuais, a exemplo do seu ex-companheiro de nome Tony.

Todavia, o sacerdote em uma atitude reguladora e por medo que alguém possa estar ouvindo a declaração de Françoise, diz:

Já lhe disse que não deve mencionar nomes, comprometer famílias ilustres, sujar com a lama da devassidão figuras nacionais empenhadas em salvar Portugal, nestes tempos de tanto perigo! Uma hora de prazer ou diversão irreflectida, não pode apagar o papel importantíssimo que esses senhores têm desempenhado no nosso pobre país. Depois desta confissão, fica obrigado ao sigilo. Nada de nomes! Se os inimigos da nossa fê tivessem vencido, a esta hora Portugal seria um imenso coval... Coberto com cravos de sangue. Portanto: boca fechada, dentes cerrados e não deixe escapar um só nome de quantos frequentam a sua casa. Fica sacramentalmente obrigado ao silêncio. (SANTARENO, 1979, p.76).

Diante da situação exposta, podemos inferir que não é o sexo que define o desejo, mas sim o desejo que define a condição sexual das pessoas. Santareno, no entanto, admitindo que não seja o sexo e muito menos a sexualidade que defina o caráter dos indivíduos, não deixa de exhibir nas falas do Confessor (em resposta as denúncias feitas pela travesti quanto à clientela da boíte) o discurso de defesa referente às qualidades morais, as contribuições e as funções sociais destes clientes que, por algumas horas, buscavam o prazer fora do aspecto convencional e das limitações das funções sociais desempenhadas.

As personagens denunciadas por Françoise, mesmo estando envolvidos em relações afetivas que estariam para além da ordem dominante heteronormativa, apesar de terem se relacionado com indivíduos homoafetivos (fato que deveria ser combatido pela igreja), são defendidas pelo Padre que indaga que esses homens são ilustres e desempenharam seus papéis sociais muito bem.

Assim, observamos que a postura do sacerdote quanto ao envolvimento dos nobres portugueses, como ele bem diz, que tanto contribuíram para o país, se aplica de forma distinta da que mediou o contato com a travesti. Nesta situação, com os nobres, o padre, enquanto membro da instituição religiosa que desempenha papel social moralizante, abdica de seus princípios religiosos cristãos para que não se comprometa diante dos homens nobres portugueses e nem assuma que esses estão envolvidos em cenas sexuais que fogem ao desejo

da heteronormatividade. No entanto, nos perguntamos: por que as regras religiosas e sociais não se aplicam por igual?

Este fato, por sua vez, coloca em destaque a relação de postura social dos indivíduos, a crise de identidade e o espaço de representação homoafetiva, assim como as crises acerca dos valores humanos e dos princípios religiosos a serem instrumentos de conflito entre a fé e a razão, mediante busca da obtenção de prazer.

Recapitulando os aspectos da “crise de identidade” e do espaço de representação homoafetivo, os quais citamos no parágrafo anterior e durante este processo de análise, destacamos a relação de envolvimento do personagem Françoise com o personagem Tony, este que tem em seu histórico vários envolvimento com mulheres, que é casado e que tem filhos, entre outros fatos que Françoise expõe ao padre em sua confissão (p. 71 - 82).

Desta forma, enxergamos que nas relações interpessoais o que deve se estabelecer é a satisfação com a realização do desejo de forma prazerosa e, para isso, não se precisa definir sexualidade e gênero de forma engessada, fixa, previsível.

Em artigo publicado no livro *Homens*, organizado por Dario Caldas (1997), intitulado “Um Homem de verdade”, Nolasco (1997) afirma que:

Qualquer homem traz dentro de si um projeto de vida, por menor que ele seja, mas nem sempre carrega consigo a liberdade para reformulá-lo e diferenciá-lo das características prescritas em seu papel social: ser viril e conquistador, ter sucesso, poder e prestígio social (NOLASCO, 1997, p. 17).

Isso implica dizer que em determinados momentos de suas vidas, assim como Françoise e Tony, muitos indivíduos de condição sexual hetero e homo podem acabar sentindo desejos que não sejam “naturais” ao seu “tipo sexual biológico” e, assim, o fato de realizá-los não implica dizer que são homossexuais os heteros que investiram nessa prática e nem muito menos são ex-gays os homossexuais que acabaram por vivenciar uma interação afetiva com mulheres.

Vale salientar que no ato da confissão de Françoise, o Confessor se mostra conservador acerca do processo religioso e se mantém indiferente a esses pontos já discutidos como: a visão conservadora da igreja e o preconceito à homossexualidade. Considerando que existem diferenças de ordens sexuais e que a partir do cristianismo muitos homossexuais foram adentrando ao sacerdócio para fugir das repressões sociais, não podemos deixar de considerar que, de forma subjetiva, fica na obra a ideia de que o sacerdote possa ser homoafetivo e que os seus medos e reprovações sejam, para além das limitações de poder, traçadas pela sociedade e pela instituição religiosa que representa. Vejamos:

CONFESSOR – Entre os pecados do homem, o pecado contra a natureza, o pecado nefando, é um dos piores. Lembre-se de que, em todo o Evangelho, não há uma palavra, uma só! Com que Deus queira lembre-lo. É o silêncio absoluto, infinito, eterno. E Jesus perdoou à prostituta Maria Madalena!

FRANÇOISE – Jesus Cristo tapa o Nariz, cerra os olhos e esgueira-se muito ligeiro para que eu não lhe toque: Antes o leproso, não é? O padre diz que Ele me ama... Que raio de amor!? Em toda eternidade, não teve uma só palavra, uma única palavra, para me dizer! É o silêncio mais negro: Aquele silêncio que contém todas as recriminações, todos os castigos, todas as acusações, todos os desprezos! Está-se nas tintas, o Cristo: Encolhe os divinos ombros, faz vista grossa, pira-se! Que raio de amor!?!...

CONFESSOR – Pschiu! Fale mais baixo. Está a blasfemar. Vá-se embora! Volte amanhã ou outro dia em que esteja mais calmo. Assim não posso... (SANTARENO, 1979, p. 98)

Esse fato torna-se possível de discussão se levarmos em conta que Santareno aplica em suas obras um lugar privilegiado aos marginalizados, que nunca foram postos em grandes espaços de representação, e por sabermos que muitos destes seus personagens carregam em sua bagagem um determinado nível de hipocrisia.

Neste sentido, salientamos que as personagens de Santareno acabam por funcionar como oráculos trágicos voltados para desvelá-lo de uma falsa moral e de uma perversa hipocrisia, regentes da vida e dos destinos portugueses, em uma constante tentativa de libertar almas aprisionadas no vazio das aparências.

Em meio a essas discussões já apresentadas, que envolvem casos de análise das ações performáticas referentes a indivíduos que mantêm um envolvimento afetivo hetero e homo, trazemos à pauta de nossas discussões e análises outra relação interpessoal do universo gay. Essa questão se trata da conflituosa relação existente entre as travestis das boîtes e das ruas portuguesas.

O conflito justifica-se pelos motivos de que existiam muitas disparidades entre as duas realidades mencionadas e, daí, devemos considerar que a situação das travestis que exerciam seu ofício nas ruas não era fácil por estarem expostas ao vento e à chuva, e por estarem sujeitas a patifarias do primeiro manlandreco que passasse. Por outro lado, em realidade completamente oposta, estavam as travestis que exerciam seu ofício nas boîtes. Essas recebiam um tratamento e atenção bem diferentes, trabalhavam bem vestidas e bem alimentadas e eram cortejadas por tudo quanto era de mais chique em Lisboa.

A política é coisa dos homens! Um travesti não é homem, nem mulher, é um nada: tem a cor do vestido que lhe vestem. Um travesti vive do sexo e para o sexo. Não tem cabeça. Ninguém quer que ele pense. Um travesti é uma maçã de batom, rimmel, nádegas e mamas postiças. (SANTARENO, 1979, p.88-89).

Com base nas informações expressas acima, percebemos que essa diferença apresentada entre as realidades dos travestis das boîtes e das ruas efetiva uma rivalidade em

busca de direitos iguais por partes das “pobrezinhas”, como afirma Françoise. Após essas declarações prestadas ao Padre, ela afirma que não gosta da condição de homossexual e também informa o fato de já ter existido um grande índice de prostituição, principalmente com as travestis mais novas, na boate que trabalha. Dessa forma, justifica que isso ocorria por questão de ambição destas travestis mais novas e por motivos de malandragem dos clientes, que são representantes da elite.

Em seguida, declara-se como ex-praticante da prostituição (no período que antecede sua convivência com Tony) e afirma que voltou a fazer isso novamente, após o fim desse relacionamento, mas que agora não quer mais isso pra sua vida por questão de remorsos e por dignidade.

Todavia, o sacerdote (sem considerar a humanidade, ainda existente, na personagem Françoise em meio a tanto conflito de amor, de dor, de opressão social e de penitência religiosa), através de atitudes frias e palavras ríspidas, o agride de forma moral por mais uma vez (como veremos a seguir), ao se manter de forma insensível e sem oferecer o perdão tão desejado por Françoise.

CONFESSOR – Graças a Deus! Bom, bom. Coragem, meu filho! Agora, a última pergunta: Está, ou não está, disposto a deixar a sua vida homossexual, a abandonar o pecado contra-natureza, a renunciar a esses prazeres para sempre? Sim, ou não?

FRANÇOISE (*Um farrapo*) – Não posso...!?

CONFESSOR – Responda: Sim, ou não?

FRANÇOISE – Eu sei que não sou capaz...!?

CONFESSOR (*Duro*) – Então não lhe posso dar absolvição.

FRANÇOISE – Peço-lhe, por amor de Deus, Padre: Eu quero estar na graça do Senhor, quero comungar... preciso de comungar!

CONFESSOR - Responda: Renuncia, ou não?

FRANÇOISE – Eu não posso mentir-lhe, Padre!...

CONFESSOR – Sim, ou não?

FRANÇOISE (*a chorar convulsivamente*) – Não...

CONFESSOR – Então vá-se embora. E reze. Reze muito, a ver se Deus se compadece de si, da sua alma.

FRANÇOISE – Não me absolve? Dê-me a absolvição, Padre?!...

CONFESSOR – Não posso. Pense, reze e volte quando tiver mudado de propósitos.

FRANÇOISE (*beijando as mãos do Confessor*) – Rogo-lhe, Padre?!

CONFESSOR – Não. Não posso. Tenho muita pena. (SANTARENO, 1979, p. 102 – 104).

No entanto, considerando esse conflito travado entre o Confessor e a travesti Françoise, percebemos que Santareno apresenta de forma crítica a relação de poder que as instituições cristãs de Portugal exerciam sobre as categorias que se encontravam à margem da ordem reguladora (sexual, social e religiosa), através dos atos de submissão pregados pelos seus sacerdotes (mediante aspecto de leiguismo).

Neste sentido, apresenta o personagem Confessor (em sua performatividade) como um moralista e, objetivando expressar a hipocrisia religiosa das instituições cristãs, utiliza-se de

Françoise (em sua ação performática) para por em questão a “verdadeira imagem” da igreja. Essa “verdadeira imagem” consiste numa máscara social e no espaço em benefício da salvação eterna e do não sofrimento social.

Para tanto, Santareno expressa, através do padre, essa visão conservadora da igreja (perante o cristianismo) que agradara a Deus e, assim, o Padre exige da travesti que abandone a boíte (a qual condena como espaço de trabalho impróprio), abdique aos seus desejos homossexuais e que seja submissa. Por outro lado, o dramaturgo apresenta (através de Françoise) o desejo de mudança social de um povo que já não suportava mais essa realidade opressiva.

Neste sentido, mesmo lançada “no poço das amarguras”, Françoise enfrenta a imposição aplicada pelo Confessor e faz com que este expresse sua condição homossexual ao tempo que o aconselha a se esconder embaixo do manto de Nossa Senhora.

FRANÇOISE - O senhor proíbe tudo, é uma tabuleta com a palavra “proibido” escrita com sangue, é uma polícia, uma ponte sem resguardo, uma arma com silenciador... Proibido, proibido, proibido...! (Num salto, frenético, muda-se para o outro lado do confessionário:) Pronto, aqui me tem no lugar dos homens! Sou homem, sou homem, a Françoise e homem!... (*O confessor está assustado.*) Amanhã, hoje mesmo, vou-lhe mandar uma bela coleção de fotografias: La Belle Françoise nua... de costas, é claro! Vai ver que nunca mais esquece da bela Françoise! Juro-lhe que as minhas lindas mamas hão-de povoar os seus sonhos de velho azedo e refervido com castigos e orações...!

CONFESSOR (*Com medo, fazendo marcha atrás, manhoso*) – Pronto, acalme-se, meu filho! Tenha propósitos, por amor de Deus!? Olhe que está a dar escândalo, aqui na casa de Deus! Apelo para os seus sentimentos cristãos. (*Tomando-lhe as mãos:*) Vá, esteja tranquilo. Sente-se melhor, não sente?

Bom, vamos acabar. Seja manso e humilde de coração, acredite em mim que lhe digo a palavra de Deus, seja submisso, meu filho!? Olhe que eu só quero o seu bem: A paz para o seu coração, a graça para sua alma. Está melhor? Bom, Deus seja louvado! Depois da tormenta, a salvação. Esconda-se de baixo do manto de Nossa Senhora e Ela lhe dará a pureza por que tanto aspira. Seja simples, meu filho, simples como os Pastorinhos de Fátima! Confie em mim, peço-lhe por amor de Deus. (*Françoise quebra e está de lágrimas nos olhos.*) Vamos, responda-me pela última vez: Está disposto a mudar a sua vida, a fugir do pecado, a viver como um bom cristão? (SANTARENO, 1979, p. 99 – 101)

Essa informação deixa a atender subjetivamente que isso já fora feito por ele e por muitos outros e à medida que não aceita que Françoise seja absolvida com perdão, por não conseguir libertar-se dos seus desejos, vai sofrendo reações verbais e morais da parte do mesmo.

Assim, Françoise o trata por: padralhão, porco sujo, feio e também por inquisidor. Desta forma revoltosa, ainda insinua que o Padre é um gay travestido de sacerdote ao sugerir que este “deve cuidar dos Pastorinhos de Fátima, guisá-los bem e comê-los na ceia pascal” expondo ao chão sua máscara de santidade, como também a da instituição cristã. Essa

impressão surge, no momento que a travesti insinua (mesmo sendo em momento de raiva), e nos faz pensar (de forma subjetiva), em uma possível ação pedófila por parte do Confessor.

FRANÇOISE – (...) Vá lavar as cuecas, seu padralhão duma figa: Estão sujas de esperma seco! Nunca mais aqui ponho os pés. (*Uns passos para a saída.*) Ah, já me esquecia: Cuide dos Pastorinhos de Fátima, guise-os muito bem guisadinhos e coma-os na ceia pascal! (*Riso agudo. Retomou plenamente os gestos e ademanes da primeira fase.*) (SANTARENO, 1979, p. 106).

Quanto ao terceiro grande acontecimento dessa peça, salientamos que ele se inicia dentro do segundo acontecimento, ao tempo que outra mulher (sendo essa religiosa e braço direito do Confessor) chega à igreja durante o desenrolar do conflito entre o Confessor e a travesti Françoise e presencia tudo. Essa mulher, de nome D. Filipa, com a saída de Françoise de cena, passa a questionar e tentar acalmar o Prior que vai lhe tratando de forma muito grosseira e com muita indiferença justificando ser sempre uma missão de Deus, o que lhe acontecerá, e daí superar é a nova missão contra o diabo. Desta forma, o Prior a trata com poucas ações e palavras.

Esse comportamento só é alterado quando ele pergunta sobre o senhor Amaral, esposo dela. Amaral é um professor muito ocupado que só entra em casa para dormir (três ou quatro horas) e para realizar (às vezes) as refeições. O professor havia sido convidado para ser presidente da Assembleia da República, mas hesitava. Amaral não queria, mas o padre enviou-lhe uma orientação por sua esposa para que ele, que era temente a Deus, aceitasse o convite.

Portanto, podemos destacar que esse último acontecimento não tem uma extensão estrutural e muito menos dramática, considerável. Logo, considerando-se esses aspectos, podemos dizer que o autor traçou como objetivo específico expressar os aspectos de sentido moralizante quanto a manutenção dos padrões sociais, religiosos e sexuais buscando manter a ordem dominante biológica e heterossexual (no plano doméstico, sexual e político), estando, para isto, o sujeito homem-macho-masculino no centro das atenções.

Haja vista que este terceiro episódio ocorre posteriormente ao grande momento dessa peça (clímax e desfecho da história) vivido pelas personagens Françoise e o Confessor, o qual é marcado pelas questões conflituosas acerca das relações sexuais, sócio-políticas e religiosas, não podemos apresentar uma única leitura possível para esse fato.

O que se pode inferir como possibilidade é que o autor possa ter pensado em deixar nessa obra, que marca sua terceira fase de produção artística, uma estrutura que fosse semelhante e ligada, de ordem lógica, aos fundamentos das suas três fases.

Outra possibilidade é a de que Santareno, mesmo tendo desejado apresentar a crítica enfrentada e vivenciada pelas classes marginalizadas (os que estavam fora das ordens dominantes), nos apresenta alguns desses indivíduos sociais (representados por seus personagens) ainda em estado de submissão quanto às questões sexuais, familiares ou religiosas, objetivando abrir uma reflexão acerca das problemáticas reguladoras, de ordem heterossexual masculina, disseminadas com apoio pleno das instituições cristãs.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das discussões apresentadas acerca das performances de gênero na peça *A Confissão*, podemos perceber que essas se desenvolveram mediante interação com o social e suas implicações com a ordem heterossexual, regulamentada pela masculinidade e suas instituições. Dentre elas, destacamos as instituições família e religião como as principais representantes e fomentadoras do aspecto moral dos indivíduos e fortes combatentes das questões contrárias aos princípios heteronormativos.

Desta forma, salientamos que as experiências individuais dos personagens em meio as suas relações afetivas e interativas com outros indivíduos da mesma ordem sexual e/ou com indivíduos da ordem distinta funcionam como percurso auxiliar para que este possa se identificar sexualmente e, assim, derrube a ideia de que a sexualidade se dá com a definição biológica de identificação e classificação do sexo masculino ou feminino. Deste modo, fica compreensível que a sexualidade se define pelo aspecto de realização dos desejos e obtenção do prazer.

Podemos inferir que essas práticas são determinantes para que os indivíduos possam se definir, em uma das ordens sexuais, e desenvolver a sua performance sexual, fato que não limita o aspecto de poderem, em algum momento, se relacionarem afetivamente e desenvolverem as suas performances masculinas ou femininas, de ordem hetero ou homo.

Nesse âmbito, destacamos que em *A Confissão* são apresentados diversos tipos performáticos de masculinidades e feminilidade. Esses se manifestam no decorrer do texto em masculinidades bissexuais (a exemplo dos clientes do grande escalão português que frequentavam a boíte e mantinha relações com homossexuais), homens que não conseguem transgredir a ordem e assumir sua masculinidade homossexual por temerem as repressões aplicadas aos que fogem a ordem dominante e não se comprometerem diante das suas famílias; masculinidades homoafetivas (como se pode observar na ação performática do personagem Tony), homem casado, que se envolve com gays, por interesse financeiro ou por

prazer, mas não abdica do processo de ordem heterossexual ao tempo que também se envolve com mulheres.

Nesse contexto, inferimos que os indivíduos que se mantêm nessa situação não devem ser considerados gays e nem bissexuais, mas que apenas mantêm relações que fogem aos princípios de sua ordem e desejo de obtenção do prazer. Logo, não devem sofrer esse engessamento. Judith Butler (2010) vai chama-los de queer.

No que tange às performances femininas, podemos destacar que os dois casos expressos na obra desenvolvem papéis performáticos heterossexuais. Esses são marcados pelo aspecto de submissão feminina ao esposo, à família e aos meios religiosos, embora uma das personagens, a Mulher, negue o seu corpo à ordem em que se encontra.

Vale salientar que as performances masculinas e femininas apresentadas por Santareno nesta peça teatral são “fidedignamente” orientadas, a partir de valores e tradições sociais e religiosos, e, sobretudo, conflitados com as denúncias sociais. Essas, atuam como elemento preponderante para expressar o aspecto opressor da ordem dominante e o desejo de mudanças por parte dos marginalizados.

Assim, tem na sociedade o cenário real para apresentar personagens “doentes” criados a partir da própria realidade e com a presença de algumas marcas exageradas e alguns tipos individuais. Dessa forma, podemos dizer que as marcas principais nessa obra analisada dizem respeito à presença em papéis de destaque de alguns tipos sociais raramente postos antes como principais, a exemplo da travesti, e as discussões acerca dos gêneros e sexualidades. Esses fatos reforçam o posicionamento de Santareno enquanto um “arauto dos oprimidos”, preocupado com questões basilares de seu tempo, atualizadas hoje.

É interessante notar que Santareno problematiza questões acerca das performances sexuais (e de gênero) e, para isso, apresenta na estrutura deste texto dramaturgico o severo conflito entre religião e realidade social (resultando no comportamento e na postura dos indivíduos).

Uma das contribuições que ele dá à formação intelectual do leitor é o fazer uma crítica à Igreja Católica que vê no sofrimento o caminho para se alcançar a santidade aos olhos de Deus. Critica o não acompanhamento da instituição religiosa (frente à realidade social dos indivíduos) com o passar dos anos, ao tempo que apresenta a visão da igreja de que a mulher deve ser submissa e de que haja uma negação do desejo homossexual e uma rejeição às práticas sexuais que fogem da ordem heteronormativa, com intenção de não ferir os desígnios de Deus.

Portanto, considerando que as implicações moralizantes expressas nas tentativas da igreja de combate religioso quanto à materialidade e a busca do prazer da carne, conseguiremos entender que cada sujeito molda-se a si, com a sua performance ou adéqua-se a uma, de acordo com as influências que recebem no decorrer da sua vida. Para tanto, vale destacar que desde os anos 50 até a década de 80, Santareno apresentava à sociedade peças teatrais que tinham por objetivos discutir as problemáticas acerca das questões de gênero e sexualidade e, neste sentido, buscamos apresentar neste ensaio a visão conservadora da igreja, sua “vista grossa” para as injustiças sociais acometidas aos indivíduos que fogem da ordem dominante e sua imagem negativa, atribuindo às relações entre pessoas de sexo iguais, um valor abjeto.

Diante do que fora exposto, nossa intenção foi apresentar a importância dos estudos que problematizem os aspectos concernentes às performances sexuais e de gênero, considerando que estas são resultantes do construto individual e dos aspectos de interação afetiva e que objetivem, como resultados disto, discussões que se propõem a minimizar os preconceitos e promover os conhecimentos dos próprios sujeitos, apresentando-os uma reflexão acerca do espaço social e negação deste, ao indivíduo gay, e que de forma questionadora e por meios politicamente humanos apresentem a necessidade de se viver a diferença com dignidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUSTIN, J. L. 1946. *Other Minds. Philosophical Papers*. Traduzido por Marcelo Guimarães da Silva Lima – “Outras Mentres”. In: *Os Pensadores*. 4ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1989, p.95-102.
- BARRY, Kathleen. *Female Sexual Slavery*. Englewood Cliffs, N.J: Prentice-Hall, 1979.
- BENTO, Berenice. *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- _____. *Cuerpos que importan. Sobre los limites materiales y discursivos Del “sexo”*. 2. ed. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 26, p. 13-71, jul./dez. 2005. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/viewFile/2123/1687>>. Acesso em: 26 ago. 2013.
- FOCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité, i la volonté de savoir*. Paris, Gallimard, 1976.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. São Paulo: DP&A, 1997.
- KATZ, Jonathan Ned. *A invenção da heterossexualidade*. Trad. Clara Fernandes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- NOLASCO, Sócrates. Um homem de verdade. In: CALDAS, Dário (org.). *Homens*. São Paulo: Senac, 1997.
- OTTONI, Paulo. *John Langshaw Austin e a visão performativa da linguagem*. 2002
- RICH, Adrienne. Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence. In: GELP, Barbara C. & GELP, Albert (editores). *Adrienne Rich's Poetry and Prose*. New York/London: W.W. Norton & Company, 1993.
- SANTARENO, Bernardo. *Os marginais e a Revolução*. Lisboa: Ática, 1979.
- SILVEIRA FILHO, Francisco Maciel. Crises e violência: as diferentes perspectivas da masculinidade em Santareno. In: *Desassossego: periódico discente do programa de pós-graduação em literatura portuguesa da USP*, 2009.
- TOURAINÉ, Alain. *O mundo das mulheres*. Petrópolis: Vozes, 2010.
- WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. In: *o corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autentica, 2001.