
Male gaze e a geração de 90 da literatura portuguesa

Male gaze and Portuguese literature's 90s generation

Marcelo Branquinho Massucatto Resende
Universidade Estadual Paulista/Faculdade de Ciências
e Letras (FAPESP)

DOI

<http://doi.org/10.37508/rcl.2022.n48a488>

RESUMO

O presente artigo analisa a presença do *male gaze* (MULVEY, 1989), ou seja, o olhar masculino enquanto única possibilidade de desejo ativo, manifestado em duas narrativas portuguesas publicadas na década de 1990: a novela *Português, guapo y matador* (1997), de Manuel Jorge Marmelo, e o romance *Azul-turquesa* (1998), de Jacinto Lucas Pires. As duas obras trazem protagonistas masculinos, que, por sua vez, monopolizam o ponto de vista narrativo. A partir de uma contextualização sobre a narrativa portuguesa no contexto pós-Revolução dos Cravos, parte-se para uma leitura cultural do texto, observando a contaminação de um olhar masculino sobre desdobramentos narrativos, descrições de personagens e minúcias narrativas.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura portuguesa contemporânea; *male gaze*; gênero; Manuel Jorge Marmelo; Jacinto Lucas Pires.

ABSTRACT

This article aims to investigate the presence of male gaze (MULVEY, 1989), that is, the male gaze as the only possibility of active desire, manifested

in two Portuguese narratives published in the 1990s: the novella *Português, guapo y matador* (1997), by Manuel Jorge Marmelo; and the novel *Azul-turquesa* (1998), by Jacinto Lucas Pires. Both narratives bring male protagonists, who monopolize the narrative perspective. From a contextualization of the Portuguese narrative in the post-Carnation Revolution context, we set out for a cultural reading of the text, observing the contamination of a male gaze on narrative unfoldings, descriptions of characters and narrative details.

KEYWORDS: Contemporary Portuguese literature; *male gaze*; gender; Manuel Jorge Marmelo; Jacinto Lucas Pires.

A literatura portuguesa contemporânea passa por um minucioso processo de cosmopolitização temática e estética de sua escrita, no sentido de que narradores até então preocupados em relatar o cenário de desolação política e social que assola(va) comunidades portuguesas agora se debruçam sobre assuntos que envolvem não só portugueses, mas também outras identidades espaciais (REIS, 2004; REAL, 2012).

Tal processo tem início com a Revolução dos Cravos, em abril de 1974, período no qual se destaca a emergência de vozes femininas, como o feminismo e matrismo presentes em *A madona* (1968), de Natália Correia (FURLAN, 2021); ou mesmo o de Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa em *Novas Cartas Portuguesas* (1972); a influência *beatnik* presente em *À procura do vento num jardim d'Agosto* (1977), de Al Berto; o homoerotismo nas obras de Mário Claudio e Guilherme de Melo, entre outras. Após essa explosão de vozes até então subalternizadas, surge, então, a era que alguns críticos nomeiam de restauração do romance português, período que conta com escritores como José Saramago e António Lobo Antunes, algo que, dependendo da postura, pode ser lido como uma atitude conservadora em relação à evolução do romance português.

Posterior à sede de liberdade vista na literatura da década de 1970 e da reconstrução moderada do romance na década de 80, está a ge-

ração de 1990, que assiste à emergência de larga variedade de vozes, como Helena Marques, Inés Pedrosa, Jacinto Lucas Pires, Julieta Monginho, Manuel Jorge Marmelo, Possidónio Cachapa, entre outros. A chamada geração de 90 da literatura portuguesa está localizada em um momento peculiar da historiografia do mundo Ocidental: situa-se, de um lado, entre a literatura produzida no pós-Revolução dos Cravos a partir de 1974 e os nomes considerados canônicos do século XX em Portugal, como José Saramago e António Lobo Antunes; de outro, encontra-se a literatura portuguesa produzida a partir do século XX, que, em muitos casos, rompe com paradigmas do século XX e avança em discussões raciais, sociais e sobre gênero que até então apareciam de forma mais tímida na literatura portuguesa.

Vale ressaltar que a literatura surgida no pós-Revolução dos Cravos está sincronizada com tendências e discursos que naquele momento circulavam pelo mundo ocidental. Seja no campo teórico, estético, as identidades e as ficções políticas que se produziam não objetivavam ser cristalizadas de modo a produzir novas identidades que seriam a norma a ser seguida. Durante o período, imperava o desejo de rompimento, e para isso se valiam da releitura do passado e do que estava cristalizado como tradição.

A figura paterna, que vem do sebastianismo e do espectro do pai que sonda Portugal desde os tempos imperiais, é, pela vez, colocada em xeque. A figura do pai, representada por Salazar, é confrontada pelo filho. No entanto, ao que se segue, como será visto nos textos aqui analisados, a figura do pai é clamada por um retorno, como muito bem coloca Phillip Rothwell (1997):

Portugal – a nação da Europa com as fronteiras mais antigas e o império mais duradouro – em muitos aspectos tem muito a nos ensinar teoricamente sobre as ambiguidades culturais da lei paterna, particularmente devido à sua confusa posição imperial. Será que, como sugere Lacan no título de um de seus seminários,

‘...ou pire’, sem a função paterna na sociedade ocidental, as coisas ficam muito piores? O recorrente melodrama nacional português de uma criança abandonada à espera do regresso da figura paterna messiânica – reconhecidamente uma figura paterna confusamente configurada – pode ensinar-nos algo sobre a vida cultural à sombra de uma função paterna disfuncional? Ou a lição que Portugal nos ensina é a que deixa aquele órfão que enfrentou Salazar na piada pós-revolucionária – se o meu pai é vazio, melhor não ter pai? (ROTHWELL, 1997, p. 21, tradução nossa¹).

A leitura de Rothwell sobre a literatura portuguesa, com viés no materialismo lacaniano, vai ao encontro do ponto de vista de Laura Mulvey ao construir sua leitura sobre o *male gaze* no audiovisual, cujos norteadores teóricos são fortemente baseados na psicanálise lacaniana e freudiana. Ainda que eu não adote uma abordagem materialista lacaniana, os estudos culturais se beneficiam de estudos como os de Mulvey e Rothwell, uma vez que ambos tratam de questões de gênero e hierarquias sociais construídas por essa ficção política em algum campo das artes. Assim, a figura paterna poderá ser encontrada como um ponto de partida para a manifestação do *male gaze* nos textos a serem analisados.

¹ Portugal – Europe’s nation with the oldest frontiers and longest-lasting empire – in many respects has much to teach us theoretically about the cultural ambiguities of the father’s law, particularly given its confused imperial position. Is it the case, as Lacan implies in the title of one of his seminars, “... ou pire,” that without the paternal function in Western society, things turn out much worse? Can the recurrent Portuguese national melodrama of an abandoned child awaiting the return of the messianic father figure – admittedly a confusedly configured father figure – teach us anything about cultural life in the shadow of a malfunctioning paternal function? Or is the lesson Portugal teaches us the one implied by that orphan who stood up to Salazar in the postrevolutionary joke – if my father is empty, better no father at all?

Portanto, tendo estabelecido o contexto em que se situa a geração de 90 na literatura portuguesa contemporânea, a partir de agora me debruçarei sobre duas obras dessa geração que foram escritas ao longo dos anos 90, sendo ambas de autoria masculina: *Portugués, guapo y matador* (1997), de João Manuel Marmelo, e *Azul-turquesa* (1998), de Jacinto Lucas Pires. Desenvolverei uma leitura sobre o que acredito serem aspectos das duas obras que envelheceram mal à luz do presente momento do século XXI, especialmente no que concerne a discussões levantadas por setores feministas e debates de gênero. Para isso, valer-me-ei do conceito de *male gaze*, empregado por Laura Mulvey em sua leitura de obras audiovisuais estadunidenses. As narrativas aqui analisadas apresentam uma estrutura narrativa que dialoga com a linguagem audiovisual, o que explica a aproximação com as leituras desenvolvidas por Laura Mulvey e o materialismo laciano de Phillip Rothwell.

Em *Portugués, guapo y matador*, acompanhamos a narrativa de João Salustiano Vermelho Coral, um matador de aluguel nascido no interior do norte português que está sendo interrogado por um inspetor alemão a respeito de um assassinato que ele supostamente cometeu. Ao recontar o caso para o alemão, a história do protagonista é relatada por intermédio de um narrador em terceira pessoa. Por se tratar de uma narrativa policial, o romance pode ser lido como uma espécie de narrativa *noir*.

Ademais, há uma narrativa que, apesar de curta, constrói um romance de formação sobre João Salustiano, cujas fases da vida, a começar pela infância, são pautadas pelas personagens femininas que passam pela vida do protagonista. Nascido em cidade interiorana, um vilarejo, ele jura sair do interior após a morte do pai, um homem pouco quisto pelos habitantes da cidade.

Nessa passagem da narrativa, a cidade do Porto é apresentada como espaço fortemente cosmopolita, totalmente distante da origem de Sa-

lustiano. Sendo assim, a cidade portuguesa é escrita enquanto símbolo de globalização, palco de trocas culturais entre diferentes culturas europeias, especialmente no que diz respeito à interação entre o pluralismo cultural ibérico. Há, por exemplo, o episódio em que João chega em um hotel português e fica embasbacado com a diversidade de culturas presente no espaço. Assim, fica evidente a descentralização da identidade portuguesa como centro do mundo ocidental.

Para além da crise da identidade portuguesa, há também a recorrência de uma masculinidade caricatural predominante como heterossexualidade masculina padrão ao longo dos anos 90 na sociedade ocidental. Em sintonia com a imagem do matador profissional cristalizada na época, como os protagonistas de *Pulp Fiction* ou o protagonista de *O profissional*, o matador de aluguel pode ser lido como a figura da masculinidade canônica do *mainstream* dos anos 90. Há, assim, a construção de uma masculinidade problemática e caricata, como quando o narrador tece comentários sobre o uso de um silenciador para executar os assassinatos:

Mas a verdade é que João Salustiano nunca se habituou a usar aquele artefacto de maricões. Rebentar com os miolos de alguém sem ouvir o estrondo do disparo parecia-lhe qualquer coisa como ver o ‘Garganta Funda’ sem ouvir os gemidos da Linda Lovelace. Se os espanhóis queria um maricas para fazer o trabalho, tivessem contratado um. Ou viessem eles. Com João Salustiano Vermelho Coral, nado e criado nas terras rijas de Viariz, é à boa velha moda do oeste: bang-bang! Mais nada! O cano apontado ligeiramente acima do nariz, pressionando o crânio, entre os olhos, o tipo a borrar-se de medo e... bang! Horas extraordinárias para as empregadas de limpeza turcas, que bem precisam de mais algum no fim do mês. (MARMELO, 1997, p. 15).

No comentário sublinhado, é desenhada uma masculinidade que, para se afirmar, necessita mobilizar recursos de uma iconografia pertencente ao universo da heterossexualidade, como a figura de

uma atriz pornô muito conhecida, e o estabelecimento de hierarquias com masculinidades dissidentes, como aquela performada e representada pela figura dos homossexuais. A inferiorização da homossexualidade é também um elemento recorrente para que o *male gaze* seja naturalizado na visão do leitor/espectador. Laura Mulvey sublinha o papel da homossexualidade na construção do olhar masculino ao falar sobre o cinema de Jean-Luc Godard e sua relação com a sexualidade masculina:

São esses momentos que marcam uma mudança crucial nos termos da apresentação da sexualidade de Godard. Pela primeira vez as galinhas voltam para casa para o poleiro. O problema da sexualidade não é totalmente representado por uma mulher; os problemas da sexualidade masculina e as correntes subjacentes de misoginia e violência vêm à tona. Godard e Miéville agora investigam explicitamente a natureza da sexualidade masculina que faz da mulher uma imagem de seu desejo e, fundamentalmente, a repressão da homossexualidade como um dos momentos fundadores dessa sexualidade. A violência contra a mulher, a ênfase no sexo anal, gira em torno dessa relação ambígua com outros homens. É o pênis de outro homem no corpo de Sandrine que torna seu corpo desejável, mas também o torna um objeto que deve ser punido por despertar esse desejo. (MULVEY, 1989, p. 59, tradução nossa²).

2 It is these moments that mark a crucial shift in the terms of Godard's presentation of sexuality. For the first time the chickens come home to roost. The problem of sexuality is not wholly signified by a woman; the problems of male sexuality, and the attendant undercurrents of misogyny and violence, come out into the open. Godard and Miéville now explicitly investigate the nature of the male sexuality that turns woman into an image of its desire and, crucially, the repression of homosexuality as one of the founding moments of that sexuality. The violence against women, the emphasis on anal sex, turns around this ambiguous relation to other men. It is another man's penis in

Assim, João Salustiano precisa reforçar a sua masculinidade a partir da homofobia e de uma visão da homossexualidade como ato repulsivo. Para isso, é importante não somente o reforço da ideia de que ser “maricas” é uma mancha na imagem da masculinidade, como também reforçar o desejo pelo corpo feminino, sublinhando as características do que seria conhecido como um corpo feminino canônico enquanto consumação sexual desejável.

Não por acaso, a narrativa de Marmelo é conduzida a partir de recortes memorialísticos do protagonista, cada um deles marcado pela presença de uma mulher específica, como é o caso de Natília Rosa Timóteo, a sua avó; Laurinda; Elvézio Vidas Coral; Branca Conceição da Costa Vermelho; ou mesmo a prostituta brasileira Daisy. Sobre a última, o narrador dedica especial atenção ao seu corpo e forma física, que naturalmente mudou com o passar do tempo:

Há quem me acuse de, durante mais de cinco anos, não me ter verdadeiramente interessado pelo trabalho de Daisy, mesmo depois de ela ter deixado de se chamar Maria das Dores e ter começado a falar em brasileiro. O nome dela é Maria das Dores, mas começou a dizer a toda a gente que se chamava Daisy quando ela se começava a alterar e a gemer. Por outro lado, ela tinha deixado de me interessar realmente ao fim de dois anos. (...) só voltei a encontrar Daisy há uns três anos atrás. Gorda como uma vaca, continuava a falar brasileiro e arrastava-se pelos bares de putas na esperança de voltar a ter um show de strip-tease, ou de bailado erótico, como ela gostava de lhe chamar. Soube dela por um brasileiro do sexo ao vivo que andava em digressão e desaparelhado e que fazia par com quem estivesse disponível. Recusara, no Porto, fazer o espetáculo com Daisy, mas ela colou-se-lhe durante dois

Sandrine's body that makes her body desirable but also makes it an object that must be punished for arousing that desire. (MULVEY, 1989, p. 59)

meses e acabámos por jantar juntos em Saragoça. (MARMELO, 1997, p. 58-59).

Na passagem selecionada, é possível observar a presença do *male gaze* (MULVEY, 1989), quando vemos a figura feminina servindo como um artifício narrativo para dar andamento à história principal, que seria, no caso, a de Salustiano, que ainda usa como artifício a narrativa da homossexualidade enquanto corrupção e enfraquecimento da masculinidade cis heterossexual canônica. Vale notar que, apesar de abundantes na narrativa, as personagens femininas só aparecem de forma condicionada à narrativa do protagonista, de forma que sua presença possibilite dar andamento aos depoimentos que João dá aos inspetores alemães.

Para Laura Mulvey (1989), aquilo que poderíamos traduzir grosseiramente como o “olhar masculino” traduz-se em uma visão psicanalítica sobre as ficções políticas que hierarquizam a sociedade Ocidental a partir do gênero masculino enquanto possuidor de um olhar hegemônico sobre a sociedade e, especialmente, sobre a figura feminina. Ao observar a presença de figuras femininas no audiovisual, Mulvey sublinha que:

Tradicionalmente, a mulher exibida funciona em dois níveis: como objeto erótico para os personagens dentro da história da tela e como objeto erótico para o espectador dentro do auditório, com uma tensão variável entre os olhares de cada lado da tela. Por exemplo, o dispositivo da *show-girl* permite que os dois olhares sejam unificados tecnicamente sem nenhuma quebra aparente na diegese. Uma mulher atua dentro da narrativa; o olhar do espectador e o das personagens masculinas do filme combinam-se perfeitamente sem quebrar a verossimilhança narrativa. Por um momento, o impacto sexual da mulher performática leva o filme a uma terra de ninguém fora de seu próprio tempo e espaço. Assim, a primeira aparição de Marilyn Monroe em *O Rio das Al-*

mas Perdidas e as músicas de Lauren Bacall em *Uma Aventura na Martinica*. Da mesma forma, *close-ups* convencionais de pernas (Dietrich, por exemplo) ou de um rosto (Garbo) integram à narrativa um modo diferente de erotismo. (MULVEY, 1989, p. 20, tradução nossa, grifos nossos³).

O ensaio de Laura Mulvey mobiliza um olhar psicanalítico para compor um estudo cultural sobre a onipresença da hierarquia masculino/feminino dentro do imaginário cultural. O olhar masculino que se encontra onipresente na figura do narrador de *Português, guapo y matador* também sobressai quando menciona a visão de Salustiano sobre sua mãe:

Sentia-se perdido e enganado pelas promessas de uma vida melhor e não havia sonho em que não lhe viesse à língua o sabor antigo da marmelada da avó Natília. Sonhava com ela e até com a mãe, cujas feições não chegou a conhecer, imaginando-as, porém, belas e regulares como as de uma santa de porcelana (MARMELO, 1997, p. 61).

3 Traditionally, the woman displayed has functioned on two levels: as erotic object for the characters within the screen story, and as erotic object for the spectator within the auditorium, with a shifting tension between the looks on either side of the screen. For instance, the device of the show-girl allows the two looks to be unified technically without any apparent break in the diegesis. A woman performs within the narrative; the gaze of the spectator and that of the male characters in the film are neatly combined without breaking narrative verisimilitude. For a moment the sexual impact of the performing woman takes the film into a no man's land outside its own time and space. Thus Marilyn Monroe's first appearance in *The River of No Return* and Lauren Bacall's songs in *To Have and Have Not*. Similarly, conventional close-ups of legs (Dietrich, for instance) or a face (Garbo) integrate into the narrative a different mode of eroticism. (MULVEY, 1989, p. 20)

Assim, novamente a figura feminina surge ocupando uma posição passiva na narrativa, evocando, de forma talvez proposital, o complexo de Édipo do protagonista, outro elemento recorrente em narrativas que, conscientemente ou não, exploram o *male gaze*. A feminilidade, seja nas mulheres de seu cotidiano ou de sua família, é objeto de atenção do narrador, que lhe desperta algum tipo de desejo sexual ou alguma lembrança olfativa dos tempos de infância quando vivia em um vilarejo no interior. É a partir de um olhar heterossexual colonizador que se constrói um arquétipo de figuras femininas enquanto serventes ao protagonista. Assim, aquilo que Laura Mulvey apontou em relação à autoria masculina no cinema também pode ser verificado frequentemente dentro da literatura, não sendo um recurso restrito à novela de Marmelo.

Sendo um espaço de discurso e, portanto, de poder, ao reforçar aquilo que está estabelecido como realidade ontológica e imutável pelo senso comum, obras como *Portugués, guapo y matador* acabam por exercer um papel ideológico de manutenção dos poderes e hierarquias de gênero presentes na sociedade Ocidental. É o que pode ser observado muito enfaticamente no último capítulo da obra:

O sábado amanheceu esplêndido, cobrindo o Porto de um céu azul cristalino, como só consegue ser cristalino o céu do Porto após um dia de chuvas fortes. As ruas acordavam lavadas de poeiras, os cubos de granito do chão rebrilham e no ar paira um odor a terra humedecida como quase só no campo é possível respirar. As pombas esvoaçam de beiral em beiral e os homens juntam-se mais cedo nas tascas dos bairros para iniciar uma manhã de copos de verde branco e discussões sobre a próxima jornada do campeonato de futebol. Que o árbitro, já se sabe, é um ladrão, de certeza que só cá vem nos roubar, mas ai dele, que se gamar não sai vivo do estádio. Enfim. (...) Laura podia ter escutado uma conversa destas quando, logo cedo, saiu para comprar pão e leite para o desjejum dos senhores, que ao sábado sempre se deixam ficar

mais quinze minutos na cama a babar as almofadas. Só não ouviu porque ia distraída, a ponto de deixar passar sem o habitual bardamerda a não menos costumeira lisonja do dono da taberna, que talvez por ter, mesmo ao sábado, de se levantar cedo para abrir o tasco não deixa que nenhuma mulher de lá saia sem antes ouvir o único piropo que conseguiu aprender: - Inda dizem que as flores num andam... Num andam o caralho é que num andam! (MARMELO, 1997, p. 103).

A descrição do que seria uma típica manhã de sábado na cidade do Porto se baseia em uma realidade cristalizada como norma (homens dormem, enquanto mulheres trabalham; homens assistem futebol, enquanto mulheres cuidam de afazeres domésticos), em que há uma pretensão de universalidade das rotinas dos sujeitos que circundam o mesmo espaço que o narrador, cujo *male gaze* é o responsável por confirmar e ser conivente com uma ficção política que se impunha (e ainda se impõe) como realidade ontológica universal e imutável.

A respeito dessa hierarquia, retorno a Laura Mulvey para a influência exercida pelo olhar masculino na materialização de tal ficção política outrora cristalizada:

Uma divisão de trabalho heterossexual ativa/passiva tem uma estrutura narrativa similarmente controlada. De acordo com os princípios da ideologia dominante e as estruturas psíquicas que a sustentam, a figura masculina não pode suportar o fardo da objetificação sexual. O homem está relutante em olhar para o seu jeito exibicionista. Assim, a cisão entre espetáculo e narrativa sustenta o papel do homem como ativo de fazer avançar a história, fazer as coisas acontecerem. O homem controla a fantasia fílmica e surge também como representante do poder em outro sentido: como portador do olhar do espectador, transferindo-o para trás da tela para neutralizar as tendências extradieéticas representadas pela mulher como espetáculo. Isso é possível através dos processos desencadeados pela estruturação do filme em torno de uma figura

controladora principal com a qual o espectador pode se identificar. À medida que o espectador se identifica com o protagonista masculino principal, ele projeta seu olhar no de seu semelhante, seu substituto de tela, de modo que o poder do protagonista masculino ao controlar os acontecimentos coincida com o poder ativo do olhar erótico, ambos dando um sentimento de onipotência. As características glamourosas de um astro de cinema masculino não são, portanto, o objeto erótico do olhar, mas as do ego ideal mais perfeito, mais completo, mais poderoso concebido no momento original do reconhecimento diante do espelho. (MULVEY, 1989, p. 20, tradução nossa⁴).

Novamente, ainda que o conceito desenhado pela autora esteja sondando o espectro de narrativas audiovisuais, é possível sublinhar o mesmo fenômeno em narrativas literárias, que se faz possível a partir da voz do narrador responsável por conduzir a narrativa, res-

⁴ An active/passive heterosexual division of labour has similarly controlled narrative structure. According to the principles of the ruling ideology and the psychological structures that back it up, the male figure cannot bear the burden of sexual objectification. Man is reluctant to gaze at his exhibitionist like. Hence the split between spectacle and narrative supports the man's role as the active one of advancing the story, making things happen. The man controls the film fantasy and also emerges as the representative of power in a further sense: as the bearer of the look of the spectator, transferring it behind the screen to neutralize the extradiegetic tendencies represented by woman as spectacle. This is made possible through the processes set in motion by structuring the film around a main controlling figure with whom the spectator can identify. As the spectator identifies with the main male protagonist, he projects his look onto that of his like, his screen surrogate, so that the power of the male protagonist as he controls events coincides with the active power of the erotic look, both giving a satisfying sense of omnipotence. A male movie star's glamorous characteristics are thus not those of the erotic object of the gaze, but those of the more perfect, more complete, more powerful ideal ego conceived in the original moment of recognition in front of the mirror. (MULVEY, 1989, p. 20).

ponsável por delinear as subjetividades de suas personagens, bem como seus conflitos e percursos de crescimento.

Enquanto o cinema possui estruturas de fascinação que permitem a criação de realidades ou o reforço de realidades já cristalizadas, a literatura pode reforçar estereótipos sociais já construídos pelo senso comum ao invés de adotar uma postura de rompimento e subversão, determinando ao leitor determinada visão subjetiva sobre a narrativa em construção.

Já em *Azul-turquesa* (1998), de Jacinto Lucas Pires, acompanhamos o casal João e Maria, que se conhecem de uma forma peculiar. A narrativa de Pires emprega recursos que focam na visualidade e remetem a uma estética parecida com a de roteiros cinematográficos. Saltam ao leitor, principalmente, as cores rosa e vermelha ao longo da narrativa. A respeito da visualidade que o romance de Pires evoca, é importante salientar que a intenção do autor na escrita do romance em questão era a de que ele funcionasse como um roteiro cinematográfico, e, portanto, o elemento visual aparece como ferramenta latente na composição de situações com as personagens e na evocação de cenários. Também é válido ressaltar que Pires é cineasta e dirigiu alguns curtas-metragens, tal qual *Levantamento* (2014), o que explicaria a visualidade de sua narrativa.

Ao contrário do romance de Marmelo, o de Pires não se passa em múltiplas cidades europeias, fixando-se apenas em uma grande cidade portuguesa, ao que tudo indica ser Lisboa (algo que pode ser subentendido por menções a boates e locais específicos da capital portuguesa). A escrita de *Azul-Turquesa* também não pode ser desvinculada dos anos 1990, década que viu uma geração de escritores portugueses em uma tarefa difícil: a de mediar o final de um século com o início de um novo.

Sendo assim, há um olhar masculino pouco maduro em relação à presença feminina. É bastante frequente, na narrativa de Pires, a presença de mulheres postas em situação de subalternidade em relação a personagens masculinas, ou que são, por outro lado, colocadas em alguma situação de constrangimento que rompem com a normalidade de situações cotidianas, como referências constantes a livros que ensinam mulheres acima do peso a adequarem seus corpos para o padrão de magreza:

Maria está sentada num banco de jardim a ler um livro com o título ‘Perder Peso’. Atrás de si, crianças brincam num parque. Uma miúda ri-se num baloiço, para cá e para lá, para lá e para cá, um miúdo sobe as escadas do escorrega, senta-se no cimo e fica assim, quieto, a olhar para a descida. Num banco em frente ao de Maria uma mulher obesa faz tricô. (...) Fecha agora o livro Maria, e no preciso momento em que faz o miúdo do escorrega aventura-se a escorregar até ao chão, vuuuuu. Ao mesmo tempo, enquadrado pelo olho de vídeo do turista, o velho repete ‘façam o que fizerem, não sejam mais mapistas que o mapa’. Maria então levanta-se e vai-se embora, deixando o ‘Perder Peso’ no banco. Mal desaparece, a mulher obesa ergue os olhos do tricô, vai até ao livro, pega nele e corre dali para fora. (PIRES, 1998, p. 61).

Maria é também frequentemente colocada na posição de subalterna em relação a figuras masculinas, seja recebendo cantadas de homens aleatórios nas ruas, seja quando ocorre seu primeiro encontro com José, na entrada do seu prédio cor-de-rosa, com uma abordagem agressiva e também machista, em que a mulher é vista como objeto de desejo que deve ser submissa à figura masculina:

Já depois de ter entrado no prédio cor-de-rosa onde mora, quando vai a fechar a porta de vidro que dá para a rua, é que Maria repara em José, do lado de fora, parado. Diz ele ‘eu... eu vou para o terceiro’. Maria deixa-o entrar. No momento seguinte José agarra-a

e encosta-a, com força, à parede. Ela olha-o nos olhos. Ele segreda-lhe ‘se gritas, mato-te já aqui’. Beija-a agora na boca com desespero, ela vai tentando desviar-se, soltar-se. Ouve-se o elevador a descer. As mãos dele apertando-lhe os pulsos. O olhar de Maria posto no tecto, os olhos em lágrimas. José dá-lhe uma dentada no pescoço. A mulher grita. Ele beija-a violentamente. Depois a porta do elevador abre-se, a polícia do corta-unhas sai, a porta da entrada fecha-se. O agente dá dois passos, olha para a mulher, sozinha, os olhos cheios de água, a respiração acelerada, e pergunta ‘está tudo bem?’. (PIRES, 1998, p. 66).

É a partir de passagens como a sublinhada que o romance de Pires (tal qual o de Marmelo) reforça elementos do senso comum da sociedade ocidental dos anos 1990: a submissão da mulher em relação ao homem, abordagens agressivas de homens a mulheres, o binarismo e a heterossexualidade compulsória das relações amorosas. Ao pensarmos na ontologia do discurso literário, ele é, como quaisquer outras manifestações discursivas, uma forma de poder (FOUCAULT, 2002) e, assim, desperdiça o potencial de antecipar realidades para apenas reforçar uma que já fora naturalizada como ontológica.

Há até mesmo um dado momento da obra em que Maria entra em um táxi com um taxista que lhe explica, em detalhes, sobre um filme de Alfred Hitchcock, por sua vez, um dos maiores representantes do *male gaze* no cinema, inclusive sendo analisado por Laura Mulvey em seu já mencionado ensaio:

Maria vai no banco de trás de um táxi a olhar pela janela. O motorista é um homem careca e de pêra, com uma camisa branca de manga curta e uma gravata às riscas. Diz Alfred Hitchcock, a propósito da palavra: macguffin, conta a história de dois escoceses que vão num comboio – e perdoe-me se eu agora a conto um pouco à minha maneira. Um deles traz um pacote – talvez um pacote como o que a senhora aí tem – e o outro pergunta-lhe: desculpe a

minha curiosidade, mas o que é que vossemecê traz aí dentro? De imediato, o primeiro responde-lhe: um macguffin. Mas o segundo escocês não sabe o que é um macguffin: um macguffin... o que é isso? De modos que o do pacote explica-lhe: um macguffin é um aparelho para apanhar leões nas montanhas da Escócia. Ah, exclama o outro, finalmente esclarecido. Porém, passado um bocado, pensa melhor: mas... mas não há leões nas montanhas da Escócia... Sem pestanejar, o escocês do pacote conclui, imperturbável: bom, então isto não é um macguffin. (PIRES, 1998, p. 69-70).

No contexto em que aqui analisamos a obra de Pires, a menção ao cineasta estadunidense surge de forma interessante, pois o tratamento abusivo que o diretor dedicou às atrizes que protagonizavam seus filmes virou notório objeto de estudos de abordagens binárias sobre o ódio masculino e misógino que o diretor possuía contra as mulheres, usando sua obra cinematográfica como uma maneira de sublimação e, assim, colocando suas atrizes em situações constrangedoras e embaraçosas.

Em um outro nível, o *male gaze* do autor se faz presente em diversos aspectos analisado por Laura Mulvey (1989), sublinhando que a plateia é colocada na visão dos heróis protagonistas hitchcockeanos, por sua vez, formados por personagens que ocupam profissões que representam a autoridade da Lei, do Estado, do patriarcado, como policiais ou homens de posses e bens materiais:

Em Hitchcock, ao contrário, o herói masculino vê precisamente o que o público vê. No entanto, embora o fascínio por uma imagem através do erotismo escopofílico possa ser o tema do filme, é papel do herói retratar as contradições e tensões vivenciadas pelo espectador. (...) Hitchcock nunca escondeu seu interesse pelo voyeurismo, cinematográfico e não cinematográfico. Seus heróis são exemplares da ordem simbólica e da lei – o policial (*Um corpo que cai*), um homem dominante que possui dinheiro e poder (*Marnie*)

– mas seus impulsos eróticos os levam a situações de comprometimento. O poder de submeter outra pessoa à vontade sadicamente ou de ser o olhar voyeurista é voltado para a mulher como objeto de ambos. O poder é respaldado por uma certeza de direito legal e pela culpa estabelecida da mulher (evocando a castração, psicanaliticamente falando). A verdadeira perversão mal é escondida sob uma máscara rasa de correção ideológica – o homem está do lado certo da lei, a mulher do errado. O uso hábil de processos de identificação por Hitchcock e o uso liberal da câmera subjetiva do ponto de vista do protagonista masculino atraem os espectadores profundamente em sua posição, fazendo-os compartilhar seu olhar inquieto. O espectador é absorvido em uma situação voyeurística dentro da cena da tela e da diegese. (MULVEY, 1989, p. 23, tradução nossa, grifos nossos⁵).

A narrativa literária de Pires e as narrativas cinematográficas de Hitchcock possuem alguns elementos em comum. Em *Azul-tur-*

⁵ In Hitchcock, by contrast, the male hero does see precisely what the audience sees. However, although fascination with an image through scopophilic eroticism can be the subject of the film, it is the role of the hero to portray the contradictions and tensions experienced by the spectator. (...) Hitchcock has never concealed his interest in voyeurism, cinematic and non-cinematic. His heroes are exemplary of the symbolic order and the law – the policeman (*Vertigo*), a dominant male possessing money and power (*Marnie*) – but their erotic drives lead them into compromised situations. The power to subject another person to the will sadistically or to be the gaze voyeuristically is turned onto the woman as the object of both. Power is backed by a certainty of legal right and the established guilt of the woman (evoking castration, psychoanalytically speaking). True perversion is barely concealed under a shallow mask of ideological correctness – the man is on the right side of the law, the woman on the wrong. Hitchcock's skillful use of identification processes and liberal use of subjective camera from the point of view of the male protagonist draw the spectators deeply into his position, making them share his uneasy gaze. The spectator is absorbed into a voyeuristic situation within the screen scene and diegesis. (MULVEY, 1989, p. 23)

quesa, similar a *Um corpo que cai* ou *Marnie*, o narrador conduz a visão do leitor de forma voyeurística pelos elementos coadjuvantes de cada cena que compõem os cenários, pelas personagens que caminham enquanto figurantes das cenas, carregando consigo algum elemento interessante para o ponto de vista do narrador.

Ao contrário dos heróis hitchcockeanos, José não ocupa uma profissão ou local na sociedade em que esteja ao lado da lei. Muito pelo contrário, José se porta como um representante de uma contracultura questionadora de autoridades. Vide momentos da narrativa em que José performa uma masculinidade problemática, praticando atos de violência com outros sujeitos, como quando agride um homem com sobrepeso sem aparente motivação, apenas após ser questionado por esse se teria isqueiro (“lume” em português europeu):

E a seguir calça o sapato e levanta-se. É então que o gordo do smô-
quinge em cima de um escadote a apalpar os seios de pedra da
estátua. Vai ter com ele e diz-lhe ‘já tenho lume’. O homem vi-
ra-se, meio assustado, ‘hã?....’. ‘Já tenho lume’, repete José. Ao ou-
vir isto, o outro sorri, ‘ah, muito obrigado...’, e desce do escadote,
‘não se devia ter preocupado... Muito obrigado’. Quando chega cá
abaixo, pás, José acerta-lhe um murro no queixo, e depois outros,
pás, logo de seguida. O homem cai no chão. Tem a camisa fora
das calças e o laço torto, e olha para cima, desorientado. (...) Pum,
pum, José dá pontapés no corpo do gordo, na barriga, pum. Por
fim, para, olha para ele de um instante e vai-se embora. Por terra,
atrás de si, o casaco do smôquingue rasgado no ombro, o homem
geme. (PIRES, 1998, p. 80).

Ainda que se trate de uma violência física que poderia se justificar pelo fato de José estar irritado com o homem gordo apalpando os seios de uma estátua, trata-se de uma projeção da violência física anteriormente reproduzida pelo próprio ao agarrar e beijar Maria a força em seu prédio.

Azul-turquesa e Português, guapo y matador estão em sintonia com seus romances contemporâneos da década de 90, que demonstram uma certa inabilidade ou timidez na abordagem de temáticas de gênero e sexualidade, mas que, por outro lado, podem ser lidos como precursores daquilo que estaria por vir e a ganhar mais força no século seguinte na literatura portuguesa. Assim, é possível afirmar que escritores do século XXI encontraram a liberdade para escrever livremente sobre temáticas delicadas para a sociedade portuguesa graças a movimentos, ainda que tímidos, de escritores da geração de 90 em direção a tais temáticas.

Pode-se chegar a essa conclusão, uma vez que a geração de 90 da literatura portuguesa ainda explorava possíveis rachaduras e espaços para expandir pensamentos insurgentes, representando rompimentos com o senso comum e a ordem vigente. Romances como *Azul-turquesa* sublinham a dificuldade de uma geração em descobrir sozinhos como lidar com a liberdade que fora negada à geração anterior. A dificuldade em saber se relacionar se expressa na primeira interação entre Maria e José, quando ele a beija à força, e quando ela se vinga, ao fim da narrativa, do trauma sofrido:

‘Nunca tive jeito para estas coisas...’, diz então José, ‘sou um gajo tímido... mas não sou parvo. Sou tímido mas não sou parvo... hã... Bem, isto tudo para te dizer que...’. Maria agora está ligeiramente afastada e de costas para ele, e fala como se estivesse a pensar alto, ‘nas ondas estas pedras assim lisinhas dão uns saltos que eu sei lá’. ‘... Eu amo-te’. Ao ouvir estas palavras, a mulher vira-se, muito rápida, saca a pistola da carteira e dispara contra José. Depois fica um segundo parada, o seu rosto contra o sol. O braço desce um pouco e a mão larga a pistola, que cai no chão levantando uma pequena nuvem de poeira. Os olhos de Maria estão em lágrimas, como quando José a agarrou na entrada do prédio. E José está caído, agarrado à perna esquerda. Há um silêncio, e a seguir Maria corre para ele, ‘... desculpa, desculpa, desculpa, desculpa...’,

e beija-o na cara repetidamente. Ao mesmo tempo vai dizendo ‘desculpa, meu amor. Eu também te amo... eu também te amo. Desculpa, desculpa-me, por favor... eu não queria fazer-te mal. Hã? Desculpas? Desculpas?’. José olha para a perna a sangrar, ‘Maria, isto dói...’. (PIRES, 1998, p. 114-115).

Apesar de ser uma geração carente de referências em relacionamentos e questões de gênero, ela é, por outro lado, devedora daquelas que lutaram pelo fim da ditadura salazarista e materializaram a Revolução dos Cravos. Além disso, é uma geração que testemunha a inserção de Portugal na União Europeia, e, com isso, a consequente transformação de cidades como Lisboa e Porto em espaços cosmopolitas. Esse movimento se faz presente na literatura portuguesa, como observam Carlos Reis (2004) e Miguel Real (2012), ao apontarem para a cosmopolitização, ao invés de regionalização, na forma como a literatura portuguesa passa a se expressar no pós-Revolução dos Cravos.

O raciocínio aqui apresentado é apenas um recorte de como esse fenômeno pode ser encontrado no contexto da literatura portuguesa em um curto intervalo temporal (1997-98), sendo necessário mais estudos que se aprofundem na mencionada geração, podendo incluir romances como os já citados *A materna doçura* (1999), de Possidónio Cachapa, em que conhecemos uma produtora de filmes pornográficos especializada em fetiches maternos; ou mesmo *A instrução dos amantes* (1992), de Inés Pedrosa, em que acompanhamos a inabilidade da primeira geração a crescer em uma sociedade democrática em descobrir como se portar diante de relacionamentos amorosos e no processo de descoberta de suas próprias sexualidades, práticas das quais não houve uma geração anterior que os ensinasse.

Indo além disso, é possível investigar em literaturas outras o modo como a masculinidade recebeu uma roupagem aparentemente sub-

versiva daquela que até então era tida como hegemônica, vide o *Brat Pack* nos anos 1990 nos Estados Unidos, grupo que incluía nomes como Bret Easton Ellis, Donna Tartt e Jonathan Lethem, no qual romances como *Psicopata americano* (1991) nos apresentam uma masculinidade tão problemática quanto a canônica do século XX, porém a partir de uma roupagem aparentemente subversiva e inédita.

A geração de escritores surgida nos anos 1990 da literatura portuguesa apresenta uma produção profícua e rica em assuntos a serem debatidos pelos Estudos Culturais e Literários, oferecendo um interessante panorama de fim de século XX, assim como uma ponte para o início do XXI, em que as possíveis questões e debates levantados por essa geração ainda não emergiam com suficiente maturidade, ilustrado, por exemplo, pela onipresença do *male gaze* em *Português, guapo y matador* e *Azul-turquesa*.

RECEBIDO: 11/04/2022 APROVADO: 28/08/2022

REFERÊNCIAS

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Traduzido por Salma Tannus Muchali. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FURLAN, Vivian Leme. *A liberdade feminina como força criadora: Natália Correia, o matrismo e o pós-matrismo*. 2021. 265 p. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista (Unesp), Araraquara, 2021.

MARMELO, Manuel Jorge. *Português, guapo y matador*. Porto: Campo das Letras: 1997.

MULVEY, Laura. Visual pleasure and narrative cinema. In: MULVEY, Laura. *Visual and other pleasures*. Nova Iorque: Palgrave, 1989.

PIRES, Jacinto Lucas. *Azul-turquesa*. Lisboa: Edições Cotovia, 1998.

REAL, Miguel. *O romance português contemporâneo: 1950–2010*. Alfragide: Editorial Caminho, 2012.

REIS, C. A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim de século. In: *Scripta*, v. 8, n. 15, 2004, Belo Horizonte. Disponível em: <http://periodicos>.

pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12566/9868. Acesso em: 6 abr. 2022.

ROTHWELL, Phillip. *A canon of empty fathers: paternity in Portuguese literature*. Cranbury, NJ: Lewisburg Bucknell University Press, 1997.

MINICURRÍCULO

MARCELO BRANQUINHO MASSUCATTO RESENDE é pesquisador em literaturas trans e queer. Atualmente finalizando doutorado em Estudos Literários pela Unesp-FCLAr, com apoio financeiro da FAPESP.