


**DAS RUAS AO PAPEL: PERFORMANCES DE GÊNERO, ESTILOS E SUBJETIVIDADES
NOS ESCRITOS DE JOÃO DO RIO E DE AMARA MOIRA**

**FROM THE STREETS TO THE PAGE: GENDER PERFORMANCES, STYLES, AND
SUBJECTIVITIES IN THE WRITINGS OF JOÃO DO RIO AND AMARA MOIRA**

**DE LA CALLE AL PAPEL: PERFORMANCES DE GÊNERO, ESTILOS Y
SUBJETIVIDADES EN LOS ESCRITOS DE JOÃO DO RIO Y AMARA MOIRA**

 <https://doi.org/10.56238/arev7n8-287>

Data de submissão: 29/07/2025

Data de publicação: 29/08/2025

Maycon Silva Aguiar

Mestre em Linguística, Mestre em Filosofia

Instituição: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro

E-mail: maycon.aguiar@ifrj.edu.br

Luciana Marino do Nascimento

Doutora em Teoria e História Literária

Instituição: Universidade Estadual de Campinas

E-mail: zen.sansara@uol.com.br

RESUMO

Neste artigo, comparamos as crônicas “O bebê de tarlatana rosa”, integrante da obra *Dentro da noite* (1910), e “Modern girls”, parte de *Vida vertiginosa* (1911), ambas de João do Rio, ao romance *E se eu fosse puta* (2018), de Amara Moira, para investigar a constituição de performances de gênero como artifícios estéticos, como práticas situacionais e como experiências corporais. A hipótese que guia a análise sustenta que, apesar de separados por mais de um século e por regimes distintos de discursividade, os textos partilham o gesto de inscrever identidades como posições performativas e contextuais (Butler, 2018). Com base nas formulações de Butler sobre performatividade e em aportes da teoria queer, da crítica literária e de epistemologias da diferença, argumentamos que o espaço urbano (em João do Rio) e o espaço textual-autobiográfico (em Amara Moira) funcionam como palcos de enunciação identitária, revelando a literatura como tecnologia de subjetivação (Foucault, 1994; Rancière, 2005).

Palavras-chave: João do Rio. Amara Moira. Performative de Gênero. Teoria Queer. Literatura Brasileira. Subjetividades. Autobiografia. Espaço Urbano.

ABSTRACT

This article offers a comparative reading of João do Rio’s chronicles “O bebê de tarlatana rosa” (*Dentro da Noite*, 1910) and “Modern Girls” (*Vida vertiginosa*, 1911) alongside Amara Moira’s *E se eu fosse puta* (2018) to examine how gender performance emerges as aesthetic device, situational practice, and embodied experience. Our hypothesis is that, while separated by over a century and operating within distinct discursive regimes, both corpora share the gesture of staging identity as performative and context-dependent (Butler, 2018). Building on gender performativity and queer theory, and drawing from literary criticism and the epistemology of difference, we argue that urban space (João do Rio)

and textual-autobiographical space (Amara Moira) function as stages for identity enunciation, foregrounding literature as a technology of subjectivation (Foucault, 1994; Rancière, 2005).

Keywords: João do Rio. Amara Moira. Gender Performance. Queer Theory. Brazilian Literature. Subjectivities. Autobiography. Urban Space.

RESUMEN

En este artículo, comparamos las crónicas «El bebé de tarlatán rosa», parte de la obra «Dentro de la noche» (1910), y «Muchachas modernas», parte de «Vida vertiginosa» (1911), ambas de João do Rio, con la novela «E se eu fosse puta» (2018), de Amara Moira, para investigar la constitución de las performances de género como artificios estéticos, prácticas situacionales y experiencias corporales. La hipótesis que guía el análisis sostiene que, a pesar de estar separadas por más de un siglo y distintos regímenes discursivos, los textos comparten el gesto de inscribir identidades como posiciones performativas y contextuales (Butler, 2018). Basándonos en las formulaciones de Butler sobre la performatividad y las contribuciones de la teoría queer, la crítica literaria y las epistemologías de la diferencia, argumentamos que el espacio urbano (en João do Rio) y el espacio textual-autobiográfico (en Amara Moira) funcionan como escenarios para la enunciación de la identidad, revelando la literatura como una tecnología de subjetivación (Foucault, 1994; Rancière, 2005).

Palabras clave: João do Rio. Amara Moira. Género Performativo. Teoría Queer. Literatura Brasileña. Subjetividades. Autobiografía. Espacio Urbano.

1 INTRODUÇÃO: LITERATURA COMO PRÁTICA(S) DE GÊNERO

Por sua condição de campo de manifestação e de circulação de discursos/gêneros de discurso variados, a literatura pressupõe o uso da linguagem verbal por um sujeito inserido em uma sociedade de classes e em uma situação (ou mais ou menos) específica de comunicação. Admitir que textos literários são discursos situados (Haraway, 1991) não suscita, todavia, a adoção de métodos e de conceitos da linguística textual em sua análise; antes, isso é um lembrete de que são discursos entremeados às realidades social e histórica de determinada comunidade – em algum nível, todos os discursos o são –, refletindo e, ao mesmo tempo, moldando a cultura e a sociedade que os geram, em um processo cíclico de deglutição e de retroalimentação.

A partir da década de 1970 e, sobretudo, nas últimas três décadas, a interdisciplinaridade e a multidisciplinaridade (Pires, 1998) engatilharam uma mudança de paradigma (Kuhn, 1998) nos estudos literários: de *corpus* de enunciados isolados, adquiriram, à luz da contribuição de abordagens de identidades e de relações de gênero, da teoria *queer* e da performatividade na escrita, a condição de instituições discursivas que se (re)alocam em diferentes cenografias, conduzindo a reflexões pertinentes sobre práticas culturais e sociais; e que convocam construções coletivas de sentidos, negociando identidades (em geral, de gênero) por oposição por oposição ao *status quo*, por assimilação do *status quo* e, alternativamente, por capitulação às disputas associadas ao *status quo*¹.

¹ Compreendemos que, em sociedades ocidentais e, no mínimo, em parte das sociedades orientais, o *status quo* confunde as noções de identidade de gênero e de orientação sexual, como se confluíssem no estado designado *heterossexualidade*, implicando-se mutuamente. Como nos esforçaremos por demonstrar no decorrer deste artigo, a discussão é muito menos rasa e muito mais nuançada do que o senso comum nos incita a supor. É necessário, de partida, reconhecer que, apesar de identidade de gênero e de orientação sexual combinarem, em parte relevante dos casos, com os construtos históricos e sociais atrelados às abstrações das figuras masculina e feminina, esse efeito é contingencial: justifica-se, em termos quantitativos, pela fração das identidades de gênero minoritárias em relação ao *status quo* (número de casais compostos por um homem e por uma mulher), o que não estabelece, entretanto, uma base empírica que lastreie a negação (a negação como ausência, como inexistência) de *performances* de gênero que destoem da heteronormatividade. Concebemos identidade de gênero como a maneira de um indivíduo perceber-se e moldar-se em comparação a um espectro de *performances* de gênero, conjunto que inclui os construtos históricos e sociais atrelados às abstrações das figuras masculina e feminina e uma série de outras formas de exteriorização de sentimentos, de comportamentos, de desejos e de pertencimento a grupos sociais. Por sua vez, a noção de orientação sexual se baliza por como se caracterizam os desejos sexuais. Em um cenário como esse, a heterossexualidade demarca que um sujeito se atraia por indivíduos do sexo biológico oposto, mas não acarreta uma identidade de gênero específica, caso nos detenhamos em sua definição implícita: mulheres heterossexuais são capazes de gostar de vestimentas e de profissões que, por tradição, são reservadas a homens. Ao indicarmos, no texto principal, que as possibilidades de posicionamento dos sujeitos em relação ao *status quo* são três, enfatizamos que, em discussões contemporâneas do que sejam papéis e ações masculinos e femininos, o gênero biológico é substituído por *performance* de gênero. Desse modo, pode-se afirmar o *status quo*, negar o *status quo* e declarar para si uma *performance* de gênero que prescindia da intersecção entre masculino e feminino, como agem aqueles que se identificam como não binários (ou *não binários*, como preferem ser nomeados). Não é relevante conhecer e classificar genitálias para investigar como *performances* de gênero se estabelecem no decurso das relações interpessoais. Outra tentativa inútil é a de rechaçar o fenômeno das *performances* de gênero com argumentos biologizantes: a implicação “para todo x, se x é homem, x é ou mulher ou homem” é falsa, visto que, na equação do desenvolvimento humano, mais variáveis do que as hereditárias estão presentes. Uma metáfora pode-nos auxiliar neste ponto da discussão. Imaginemos que, há cerca de 500 anos, no primeiro contato entre europeus e povos originários do território brasileiro, Pedro Álvares Cabral

A virada nos estudos literários se articula a debates sobre gênero, sobre sexualidade e sobre performatividade na escrita (Butler, 2018) e converte a crítica em um “observatório privilegiado de práticas sociais”, considerando um uso mais etnológico/antropológico da expressão. Se for entendida como palco de críticas à sociedade que a produz e em que é produzida, a literatura rompe, então, com visões artísticas essencialistas: não há um movimento simplista de “arte pela arte”, embora, na condição de campo da experiência humana de fruição artística, ocorra preocupação estética e manipulação plástica; existe, em princípio, “arte na/pela experiência”, uma vez que a concepção de obra literária envolva *um savoir-faire* de vivências (Dewey, 1934).

A produção literária se insere, assim, em um horizonte mais amplo de (re)construção de sentidos e adquire a função de tecnologia de subjetivação (Foucault, 1994), o que a garante com a possibilidade de instaurar (novos) modos de ser, de habitar o mundo, de conviver com indivíduos humanos e não humanos e de experienciar o corpo – quer o próprio, quer o alheio, usufruindo de tabus e sacralizando fetiches.

Sustentamos que um efeito direto da caracterização da literatura como tecnologia de subjetivação seja a redistribuição da visibilidade do sensível (Rancière, 2005), que relativiza a noção tradicional de conhecimento: mais do que um acúmulo de informações, o conceito funciona, com a modificação na compreensão do que seja e de como opere a literatura, como um marcador de diferenças. À vista disso, gênero, raça/etnia, classe e outras variáveis e dimensões sociais comparecem ao campo das experiências literárias como práticas culturais que registram e reconfiguram os textos/discursos literários.

Constatando tais atravessamentos, que tendem a resultar em embates políticos, ideológicos e morais, analisamos as crônicas “O bebê de tarlatana rosa”, integrante da obra *Dentro da noite* (1910), e “Modern girls”, parte da obra *Vida vertiginosa* (1911), ambas de João do Rio, e o romance *E se eu fosse puta* (2018), de Amara Moira; e buscamos evidenciar como a literatura age como um terreno de

acreditasse em sua chegada às Índias por uma trajetória inédita. De fato, os livros de história indicam um período em que tanto Pedro Álvares Cabral quanto os demais membros de sua esquadra criam em sua chegada às Índias; disso, deriva o nome pelo qual os povos originários foram conhecidos por séculos, *índios*, por exemplo. Agora, imaginemos que, aos poucos, uma lista de eventos se apresente a Pedro Álvares Cabral e pareça apontar que o território recém-invadido se trata de qualquer outro espaço, mas que não coincide com o das Índias. Os que conhecem Pedro Álvares Cabral não se surpreendem que, frente à sua obstinação de concluir a viagem às Índias, todos os eventos sejam descartados sem uma análise mais acurada do que significam. Pedro Álvares Cabral detinha o poder e ditava, pois, o *status quo* do microcosmos aventado, e o que, na prática, revelava-se Brasil era retorcido e inserido na fôrma das Índias. Em comum entre o contexto das identidades de gênero, das *performances* de gênero e das orientações sexuais e o contexto de Pedro Álvares Cabral, há, obviamente, a percepção de que, por mais que se encubra e por mais que se deturbe um fato, um fato permanece inalterado. O espectro de *performances* de gênero e as diferentes orientações sexuais se mantêm (e se manterão), a despeito de serem marginalizados, porque são expressões legítimas da complexidade inerente aos seres humanos.

inscrição e de negociação de subjetividades e de *performances* de gênero, engendrando representações que desestabilizam fronteiras identitárias e (hetero)normativas.

Na produção de João do Rio, cronista da *Belle Époque* carioca, a cidade aparece como palco de uma teatralidade em que máscaras, travestimentos e corpos em trânsito tensionam normas e desvios. Suas crônicas documentam o cotidiano urbano e, ao mesmo tempo, visibilizam corpos marginalizados e disparam a reunião de um repertório de experiências que permanece atual. Como O'Donnell (2008) nos explica, João do Rio desnuda o caráter carnal e ambivalente das metrópoles modernas, cenários propícios para que desejos ilícitos, identidades provisórias e encontros fugazes se desenrolem.

Encontramos, na obra de Amara Moira, por seu turno, uma escrita autobiográfica contemporânea insurgente. Inexistem vestígios de autoindulgência: seu corpo e suas experiências são seu texto literário, gesto que legitima suas subjetividades e suas *performances* de mulher transgênero – de mulher, portanto, sem *mas* e sem *porquê*. Em *E se eu fosse puta*, Moira desloca o “pacto autobiográfico” (Lejeune, 2014) e converte seu texto em uma extensão de seu corpo em transformação, atravessado por bisturis, por hormônios e, como não se poderia evitar, por traumas e por palavras. A dor é, em sua perspectiva, matéria de escrita, em vez de ornamento narrativo (Cixous, 1995); e se radica como ato político, à medida que sua constituição como indivíduo é dissecada no(s) e pelo(s) discurso(s), como se a autora procedesse à autópsia do próprio cadáver, embora nem seja “autora defunta” nem seja “defunta autora”.

Ao discutir o conceito de pacto autobiográfico, Lejeune (2014) destaca a autenticidade e a legitimidade do “eu” narrado. Em *E se eu fosse puta*, o pacto autobiográfico se radicaliza, uma vez que seu texto coincida com a materialidade cambiante de seu corpo. As imagens do bisturi que corta e da palavra que cicatriza sugerem uma escrita performativa em que narrar é fabricar (e refabricar) o sujeito autor. Declarar suas dores se iguala a se livrar das roupas que escondem a matéria-prima de sua escrita literária: seu corpo.

Nosso duplo enquadramento – a teatralidade urbana de João do Rio e a escrita íntima insurgente de Amara Moira – afirma a literatura como prática/performance de gênero. Identidades não se fornecem *a priori* nem se fixam *a posteriori*; são processos instáveis de (re)inscrição sob regimes discursivos e sociais (Butler, 2018). Lado a lado, João do Rio e Amara Moira propõem itinerários de performatividade, entrelaçando corpos, desejos e linguagem em modos singulares de resistência e de criação.

A seguir, desenvolvemos leituras das obras em diálogo com a teoria *queer*, com a crítica literária e com a epistemologia da diferença, a fim de evidenciar o modo como o espaço urbano (no caso de João do Rio) e o espaço textual-autobiográfico (no caso de Amara Moira) funcionam como

palcos da enunciação identitária e como compartilham a mesma força disruptiva: a inscrição literária de identidades de gênero como experiências tanto estéticas quanto políticas.

2 GÊNERO EM CENA/ENCENA: O ARTIFÍCIO PERFORMÁTICO EM JOÃO DO RIO

Se, nas cidades modernas, identificamos “uma obra coletiva que desafia a natureza” (Nascimento, 2011. p. 14), verificar como João do Rio as retrata – em especial, nas crônicas “O bebê de tarlatana rosa” e “Modern girls” – é um movimento de compreensão de como espaços urbanos e corpos dissidentes se defrontam e se mesclam nesse universo. Sua contém um lirismo decadente e uma sintaxe sofisticada, compondo cenas em que as identidades de gênero se travestem de papéis instáveis, como se participassem de um *mise-en-scène* ininterrupto. A cidade conspira, articula-se e regurgita os signos que a preenchem: conforme João do Rio assinalou oportunamente, “Oh, sim, as ruas têm alma!”.

Visto que, neste trabalho, exploramos a teatralidade da linguagem e a ênfase visual dos retratos urbanos como elementos fundadores de *performances* de gênero, a cidade pode ser lida como um espaço *queer*, como um lugar de circulação de signos ambíguos, de prazeres desviantes e de corporeidades não canônicas. No início do século XX, o Rio de Janeiro se sobressaía como um cenário privilegiado de encenação da modernidade nascente, moldada pela industrialização e pela nova urbanística. Todos esses fatores influenciaram a sensibilidade, os usos e os costumes, tendo em vista que o urbano se infiltrou no imaginário social de então; e incentivaram um imaginário em que corpos marginais eram, simultaneamente, visíveis e invisíveis.

O turbilhão da vida moderna tem sido alimentado por muitas fontes: grandes descobertas nas ciências físicas, com a mudança da nossa imagem do universo e do lugar que ocupamos nele; a industrialização da produção, que transforma conhecimento científico em tecnologia, cria novos ambientes humanos e destrói os antigos, acelera o próprio ritmo de vida, gera novas formas de poder corporativo e de luta de classes; descomunal explosão demográfica, que penaliza milhões de pessoas arrancadas de seu habitat ancestral, empurrando-as pelos caminhos do mundo em direção a novas vidas; rápido e muitas vezes catastrófico crescimento urbano; [...] (Berman, 1986. p. 16)

Berman (1986) foca a forja de uma modernidade urbanística em Paris e em Viena, cujos eixos foram os modos por meio dos quais personalidades com poderes políticos, econômicos e culturais gestaram uma matriz europeia e a aplicaram a um território heterogêneo com mais de dois milênios de história registrada². A mudança de compreensão dos estados de urbanização e de não urbanização foi, portanto, refratada por interesses elitistas e se sucedeu endogenamente, sufocando possíveis reações

² Berman (1986) identifica que a vida moderna é alimentada por descobertas científicas, por industrialização, por explosão demográfica e por crescimento urbano desordenado. A constelação de mudanças acelera ritmos de vida, destrói sociabilidades e cria formas de poder e de luta de classes.

de camadas menos favorecidas das sociedades. A desocupação forçada das áreas centrais concretizou o ideal padronizado e higienista de arquitetura urbana que se alastrou pela Europa e, em seguida, atravessou o Oceano Atlântico, enraizando-se nas capitais mais influentes da época, como são os casos de Buenos Aires, de São Paulo e do Rio de Janeiro (Moraes, 1994).

João do Rio assistiu à chegada da modernidade urbanística europeia ao Rio de Janeiro, condição que fez de suas crônicas descrições etnográficas. Capital do país, a cidade e seus administradores miravam sua afirmação cosmopolita. Pereira Passos, prefeito em exercício, redesenhou o traçado carioca e preferiu a ilusão dos edifícios e das largas avenidas à alocação da força de trabalho em condições dignas, o que ratificou a exclusão social, o racismo estrutural, a segregação espacial e a repressão de corpos desviantes como características inerentes do Brasil que se almejava construir. Como cronista-*flâneur*, João do Rio capturou, nesse cenário, como está explícito na crônica “O bebê de tarlatana rosa”, inumeráveis contrastes – luxo e miséria, visibilidade e marginalidade, máscaras sociais e subjetividades ocultas (O’Donnel, 2008).

A narrativa de “O bebê de tarlatana rosa” é um emblema poderoso das ambiguidades. A festa carnavalesca, espaço, por excelência, de inversão de hierarquias, justifica encontros fortuitos de corpos mascarados, transbordando desejo e ansiando anonimato. De acordo com Bakhtin (2010), os carnavais medieval e renascentista constituíam suspensões temporárias da ordem oficial, momentos em que as hierarquias e os limites entre o permitido e o proibido se sublimavam. Ao transpor um espírito carnavalesco como esse para a modernidade carioca, João do Rio expõe o corpo como território de libido e de estranhamento; para isso, as máscaras se deslocam da função de adereço festivo e se assumem como signos de precariedade/fluidez identitária, o que engloba (embora não se limite à) a identidade de gênero.

[...] cai no mar alto da depravação, só, com uma roupa leve por cima da pele e todos os maus instintos fustigados. De resto a cidade inteira estava assim. É o momento em que por trás das máscaras as meninas confessam paixões aos rapazes, é o instante em que as ligações mais secretas transparecem, em que a virgindade é dúbia e todos nós a achamos inútil, a honra uma caceteação, o bom senso uma fadiga. Nesse momento tudo é possível, os maiores absurdos, os maiores crimes; nesse momento há um riso que galvaniza os sentidos e o beijo se desata naturalmente.

Nesse contexto, Heitor de Alencar, o narrador da aventura (que se não confunde com o narrador da crônica), encarna a dualidade da modernidade tropical. Membro da elite carioca, surpreende-se

atraído por um corpo travestido de bebê. A parafilia³ o interpela menos do que o erotismo subjacente ao desconhecido: por trás da máscara, há, inegavelmente, um corpo, mas existiria, também, uma identidade única (binária)? Tratar-se-ia de uma das incontáveis identidades temporárias resultantes do embargo à culpa cristã e aos regulamentos civis, cuja oposição pela festa de momo alardeara a seus interlocutores de modo tão enfático? Notam-se as pernas, os seios e a boca da personagem mascarada, porém as dúvidas quanto à(s) identidade(s) sob a máscara dependem do toque – da experiência sensorial – para que se desfaçam.

Não havia nada de novo. Apenas, como o grupo parara diante dos dançarinos, eu senti que se roçava em mim, gordinho e apetecível, um bebê de tarlatana rosa. Olhei-lhe as pernas de meia curta. Bonitas. Verifiquei os braços, o caído das espáduas, a curva do seio. Bem agradável. Quanto ao rosto era um rostinho atrevido, com dois olhos perversos e uma boca polpuda como se ofertando. Só postigo trazia o nariz, um nariz tão bem-feito, tão acertado, que foi preciso observar para verificá-lo falso. Não tive dúvida. Passei a mão e preguei-lhe um beliscão. O bebê caiu mais e disse num suspiro: - ai que dói! Estão vocês a ver que eu fiquei imediatamente disposto a fugir do grupo. Mas comigo iam cinco ou seis damas elegantes capazes de se debochar mas de não perdoar os excessos alheios, e era sem linha correr assim, abandonando-as, atrás de uma freqüentadora dos bailes do Recreio. Voltamos para os automóveis e fomos cear no clube mais *chic* e mais secante da cidade. (Rio, 1910. p. 2)

A necessidade de confirmação física denota a fragilidade de um binarismo artificial das *performances* de gênero. O gesto de “tocar” para confirmar o corpo alheio, sob as lentes da microfísica do poder (Foucault, 1979), indica que um corpo examinado e classificado é, ao mesmo tempo, um corpo disciplinado. O narrador da metanarrativa adota essa lógica: seu desejo é mediado por uma tentativa de categorizar o corpo ou como masculino ou como feminino, submetendo seu gozo a normas de inteligibilidade.

Butler (2018) assevera que uma identidade de gênero não é uma consequência natural do sexo biológico com o qual se nasce; e que se constrói e se reelabora reiteradamente, a partir de diferentes *performances* dos sujeitos. Na crônica, quando se autoriza a “provar” um corpo, apesar de fazê-lo a pretexto de classificá-lo segundo a lógica binária de diferenças sexuais, Heitor de Alencar ilustra a fragilidade mencionada por Butler: a necessidade de saciar o fetiche é maior do que a convicção na identidade de gênero que performou até então. A convicção do binarismo artificial das *performances* de gênero resiste até que seja tentado, quando desmorona e obriga que os sujeitos se defrontem com

³ A atração sexual por sujeitos pré-púberes é, do ponto de vista das ciências da saúde, uma parafilia (Lourenço, 2010) e, do ponto de vista da legislação brasileira, típica um conjunto de ações criminosas (Brasil, 2008, 2009). A crônica de João do Rio não endossa a prática: tal como apresentava o feitio de um rosto de bebê, a máscara mencionada no texto provocaria o mesmo efeito em Heitor de Alencar caso simulasse a aparência de uma pantera, a de um pierrô e a de uma odalisca. Conforme esclarecemos anteriormente, sua atração se perfaz pelo desconhecido e pelo interdito.

perspectivas desconfortáveis (e, em alguns casos, inconciliáveis) de si e de suas relações de desejo com os outros.

O nariz roçava o meu, o nariz que não era dela, o nariz de fantasia. Então, sem poder resistir, fui aproximando a mão, aproximando, enquanto com a esquerda a enlaçava mais, e de chofre agarrei o papelão, arranquei-o. Presa dos meus lábios, com dois olhos que a cólera e o pavor pareciam fundir, eu tinha uma cabeça estranha, uma cabeça sem nariz, com dois buracos sangrentos atulhados de algodão, uma cabeça que era alucinante - uma caveira com carne... (Rio, 1910. p. 4)

É significativo que o encontro erótico do narrador com um sujeito travestido de bebê culmine em uma revelação traumática (ao menos, para o narrador): a extração da máscara descobre um rosto deformado, interpretado como monstruoso por perspectivas estéticas hegemônicas. A repulsa ao corpo recém-conhecido é imediata: rejeição ao abjeto (Kristeva, 1982). Justamente por isso, a dúvida da reação de Heitor de Alencar a um conflito com outras *performances* de gênero se mantém. Fosse, talvez, um rosto imaculado que exibisse uma identidade/*performance* de gênero diferente da de sua expectativa, não é improvável que o narrador cedesse ao desejo e às circunstâncias, abdicando do poder que classifica e que disciplina. As identidades de gênero, da ótica heteronormativa, podem ser abjetas, mas, aparentemente, em um espectro escatológico que subsiste em nossa sociedade, a deficiência física é mais repelente do que o desvio moral, como, em geral, as *performances* de gênero são caracterizadas.

Despeguei-a, recuei num imenso vômito de mim mesmo. Todo eu tremia de horror, de nojo. O bebê de tarlatana rosa emborcara no chão com a caveira voltada para mim, num choro que lhe arregaçava o beijo mostrando singularmente abaixo do buraco do nariz os dentes alvos. - Perdoa! Perdoa! Não me batas. A culpa não é minha! Só no Carnaval é que eu posso gozar. Então, aproveito, ouviste? aproveito. Foste tu que quiseste... Sacudi-a com fúria, pu-la de pé num safanão que a devia ter desarticulado. Uma vontade de cuspir, de lançar apertava-me a glote, e vinha-me o imperioso desejo de esmurrar aquele nariz, de quebrar aqueles dentes, de matar aquele atroz reverso da Luxúria... (Rio, 1910. p. 4)

No arcabouço de Kristeva (1982), a definição de “abjeto” envolve o que perturba a ordem e ameaça as fronteiras da identidade e do corpo. Kristeva e Butler, com objetivos diferentes e de posições distintas, observam que, aos olhos de um sujeito imerso em uma coletividade – o que implica respeito a certas regras e a certas proibições, que podem ser tanto morais e éticas (tabus) quanto legais –, corpos, identidades e *performances* (relações n-árias entre corpos e identidades, como as compreendemos) são taxados de abjetos se fogem às expectativas culturais e sociais. Enfatizamos que, para Heitor de Alencar, um indivíduo com aparência e com genitália masculinas sob a máscara pudesse representar um incômodo menor do que a deficiência física. Um de seus interlocutores menciona a possibilidade, e Heitor de Alencar não a comenta. Aparentemente, o contexto carnavalesco é chancela suficiente para

que admitisse divertir-se com uma *performance* de gênero feminina desempenhada por um “homem” em sentido biológico.

Ao mesmo tempo que provoca horror, a figura abjeta fascina quem a contempla. Caso isso não acontecesse, a narração do caso para seus amigos não seria do interesse de Heitor de Alencar. A máscara de bebê de tarlatana rosa, dessa forma, opera em uma dimensão dupla na metanarrativa: é um artifício que permite a circulação social e o gozo da personagem que a adota e funciona como uma metáfora da modernidade urbana, que encobre exclusões profundas com roupagens belas. Assim, a personagem mascarada e a cidade se espelham: ambas são corpos sob um disfarce, atravessados pela violência de normas excludentes em nome de uma modernidade estética e higienista.

O jogo entre cena e “ob-scena” (fora de cena, obstáculo para a cena) e entre visível e invisível encontra um paralelo importante nas análises de Sennett (1988) sobre a tirania da intimidade na modernidade. Para Sennett (1988), a cidade moderna favorece a convivência da exposição pública do corpo com formas de vigilância e de repressão inéditas. Em “O bebê de tarlatana rosa”, a experiência carnavalesca libera os instintos da carne por um período, mas os sujeitos conhecem o limite do período antes de o fruírem. No enfrentamento da liberação pela repressão, a sexualidade (Foucault, 1984) e, ademais, as identidades de gênero (Butler, 2018) são traduzidas em discursos e instauram dispositivos de *saber-poder*, determinando o que pode ser dito, observado e, principalmente, desejado. A crônica responde ao que se espera de um texto literário, o que não a impede de, devido à verve etnográfica de João do Rio, constituir um documento dos modos de gestão dos corpos e dos desejos na *Belle Époque* carioca.

A violência do narrador ao descobrir o rosto da personagem – sua vontade de cuspir, de esmurrar, de aniquilar⁴ – determina como, em nosso meio, as diferenças são expulsas do domínio do desejável. Como Preciado (2018) aponta, os regimes contemporâneos de poder produzem subjetividades e, ao mesmo tempo, delimitam fronteiras do que é aceitável, relegando, portanto, corpos e identidades dissidentes a zonas de não pertencimento.

Embora se refira ao século XXI, sua análise retroage, facilmente, ao caso de Heitor de Alencar: a modernidade carioca instituiu um regime estético-político que cultuava corpos e identidades ditos aceitáveis e que menosprezava corpos e identidades considerados aberrantes. Sua recusa ao corpo mascarado nos recorda que a subversão pode gerar violência e exclusão. Arrancar a máscara e rejeitar o corpo “imperfeito” são símbolos fortes de que a sociedade moderna pune quem e o que ameaçar seu

⁴ A abjeção é atributo estético e moral e, também, dispositivo social de exclusão. A reação violenta do narrador à retirada da máscara demonstra como corpos fora da norma vigente são expulsos do domínio do desejável. Esse mecanismo dialoga com Mbembe (2018) e com sua noção de necropolítica: os corpos abjetos são relegados a uma zona de não pertencimento, classificados como vidas “matáveis” e condenados à invisibilidade e à destruição.

pretenso estado de normalidade/normatividade. Nem mais nem menos, a crônica, possivelmente, é uma alegoria da tensão entre visibilidade e abjeção que atravessa a história da sexualidade humana.

O bebê de tarlatana rosa se afigura, a partir dos movimentos de constituição de poder, como um esboço liminar, situado na fronteira entre desejo e repulsa, entre prazer e horror. Sua presença evidencia que a identidade de gênero, longe de remeter a uma essência estável, é um artifício performático sustentado por gestos, por adereços e, no limite, por máscaras literais. A teatralidade em que a normatividade de gênero se ancora é, também, sua fragilidade mais notável e abre espaço para que determinadas esferas de atuação humana e determinados discursos ajam como dispositivos de desnaturalização identitária – no caso, está em questão o carnaval, que é tanto um evento que surge das e que concentra (parte das) as esferas de atuação humana quanto um espaço virtual em que discursos se formam, enraízam-se e se propagam.

Se existe uma máscara; e se a condição de circulação do corpo (e, por extensão, da fruição do gozo) é o disfarce pela máscara, ainda que vigore o período de carnaval, não é precipitado afirmar que nem todos os corpos podem experimentar a cidade, a modernidade e as relações entre indivíduos. Igualmente, não é precipitado afirmar que, conquanto seja avaliada como marginal em grande parte dos contextos em que se apresenta, a máscara – signo do horror, do vício e da repulsa – é o operador que viabiliza as relações de poder, transformando-as, de fato, em regimes aplicáveis a sujeitos. João do Rio o sabe e o enuncia por intermédio de Heitor de Lacerda: “Oh! Uma história de máscaras! Quem não a tem em sua vida? O Carnaval só é interessante porque nos dá essa sensação de angustioso imprevisto...” (Rio, 1910. p. 155.).

Outro indício de que, para o narrador metaficcional, a distinção entre *performances* de gênero femininas e masculinas é dispensável (durante os festejos de carnaval, ao menos) está no fato de que, inicialmente, explorou o suspense incutido na expressão “um bebê de tarlatana rosa”. Seus interlocutores elucubram a esse respeito e lhe cobram contornos mais definidos da personalidade. Existem, pois, materialidades discursivas, descendentes do cotejo presença/ausência de elementos/evidências, que nos permitem prospectar as reações de Heitor de Lacerda ao desvelamento de um rosto padronizado e que reforçam o posicionamento de Butler em favor de que as identidades de gênero sejam construções sociais, majoritariamente.

O sistema de crenças em questão – o da modernidade, personificado por Heitor de Alencar, não o de Butler – reconhece que apalpar um corpo e que flertar com uma identidade de gênero desconhecida são gestos lícitos, mas concebe uma interdição ao contato carnal com um corpo deficiente, visto que, no recorte de modernidade em que nos fixamos, o ideal estético e higienista é a única regra inviolável. É óbvia a presença de alguma margem de discricionariedade nas ações de Heitor de Lacerda, que aceita

jogar com a imprevisibilidade das identidades de gênero acarretadas pelo signo da máscara; por outro lado, é óbvia, em igual medida, a rédea sobre essa discricionariedade.

Há alguns parágrafos, referimo-nos a João do Rio como cronista-*flâneur* da *Belle Époque* carioca. A designação e, neste ponto, seu resgate vinculam a personagem mascarada, que se perde de Heitor de Lacerda em meio à multidão, ao sujeito poemático de “A uma passante”, poema de Baudelaire. No poema, ao fim de uma troca de olhares, afirma-se uma espécie de “amor à última vista”. O paralelo não é idêntico, mas se faz relevante, sobretudo, por Baudelaire, na Europa, e por João do Rio, no Brasil, testemunharem a inauguração da modernidade urbanística, o despovoamento das áreas urbanas centrais, a agudização das diferenças socioculturais e a submissão dos sujeitos a novas regras de comportamento.

Nas palavras do poeta francês, a cidade cobre a aflição dos amantes, à moda exagerada do século XIX, com um verniz saudoso, explorando a ausência de um estado de amor que não se concretizou: “Não mais te hei de rever senão na eternidade? / Longe daqui! tarde demais! nunca talvez!”. Nas palavras do cronista brasileiro, a cidade incita a libido e reaproxima os indivíduos por intermédio da realização de seus fetiches: “— O bebê ficou. Mas no domingo[...], indo eu ao lado do *chauffeur*, no burburinho colossal, senti um beliscão na perna e uma voz rouca dizer; ‘para pagar o de ontem’. Olhei. Era o bebê rosa. Sorrindo com o nariz postiço, aquele nariz tão perfeito”. Em ambos os casos, a urbe cumpre um papel ativo na edificação do contexto literário: no poema, é símbolo de mundança, de transitoriedade e, quiçá, de perda de identidade; na crônica, é um palco armado em que marionetes, ébrias devido aos instintos sexuais que toldam sua racionalidade, extravasam suas pulsões.

Nos dias posteriores à festa de momo, o narrador busca a figura mascarada pelas ruas do Rio de Janeiro. Na terça-feira, desliga-se de seu propósito e se reúne com seu grupo de amigos, a fim de mergulhar (novamente) “no mar alto da depravação, só, com uma roupa leve por cima da pele e todos os maus instintos fustigados” (Rio, 1910, p.158). A citação ecoa outras incluídas neste artigo e confirma que, de acordo com Bakhtin (2010, p. 105), [no carnaval], “revoga-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção. [...], ou seja, tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade”. Em que situação, exceto em uma em que os princípios mais solenes de uma sociedade se suspendem, um tipo burguês da elite carioca e um tipo anônimo de classes sociais menos favorecidas socioeconomicamente compartilhariam fetiches, tabus e experiências eróticas? A cidade

contemporânea adentra o universo literário e atua como lócus da inversão de princípios, da libertação de instintos, da exposição dos corpos e da volatilidade das identidades e das *performances* de gênero⁵.

De resto a cidade inteira estava assim. E o momento em que por trás das máscaras as meninas confessam paixões aos rapazes, é o instante em que as ligações mais secretas transparecem, em que a virgindade é dúbia e todos nós a achamos inútil, a honra uma caceteação, o bom senso uma fadiga. Nesse momento tudo é possível, os maiores absurdos, os maiores crimes; nesse momento há um riso que galvaniza os sentidos e o beijo se desata naturalmente. Eu estava trepidante, com uma ânsia de acanalhar-me, quase mórbida. (RIO, 1910. p.159.)

De um gesto tão simples quanto uma troca de olhares, incendeiam-se os desejos de Heitor de Almeida e da figura com máscara de bebê de tarlatana rosa. É natural que, no cruzamento de volúpias, um nariz de papelão se assemelhasse a uma máscara. Comparando-o às demais partes do corpo desconhecido visíveis, era a que lhe chamava a atenção por parecer artificial. Duas reações significativas de Heitor de Almeida se ligam a seu incômodo com a artificialidade daquele nariz: a primeira, de curiosidade, fá-lo puxar a cobertura de papelão e descobrir duas fossas escavadas, sangrentas e nuas; a segunda, um misto de repulsa e de constatação, é a de que, ao abandonar a figura abjeta de modo tão desumano, carregou-lhe um pedaço; justamente, a peça que o assombrava.

Então, sem poder resistir, fui aproximando a mão, aproximando, enquanto com a esquerda a enlaçava mais, e de chofre agarrei o papelão, arranquei-o. Presa dos meus lábios, com dois olhos que a cólera e o pavor pareciam fundir, eu tinha uma cabeça estranha, uma cabeça sem nariz, com dois buracos sangrentos atulhados de algodão, uma cabeça que era alucinante - uma caveira com carne...

[...]

Afastei-me, apressei o passo e ao chegar ao largo inconscientemente deitei a correr como um louco para a casa, os queixos batendo, ardendo em febre. Quando parei à porta de casa para tirar a chave, é que reparei que a minha mão direita apertava uma pasta oleosa e sangrenta. Era o nariz do bebê de tarlatana rosa... (Rio, 1910. p. 163.).

Encoberta por uma máscara, havia outra máscara, um rosto demudado que afrontava a “normalidade pré-estabelecida”, o que estava fora dos padrões de aceitação do narrador. O ingresso no mundo contemporâneo, em que alguma medida de prazer é permitida aos sujeitos, dependia da

⁵ Devemos distinguir, aqui, volatilidade de promiscuidade. Identidades de gênero são voláteis porque as esferas de atuação humana favorecem *performances* de gênero específicas, o que se soma às preferências dos indivíduos quanto a se expressar diante da sociedade. Não existe, até onde nosso conhecimento se estende, estudos científicos que relacionem promiscuidade a identidades de gênero. Essa visão, nem tão difícil de ser identificada no cotidiano, resulta de preconceitos dos que se consideram “normais” em relação aos taxados de “desviantes”. Um indivíduo com identidade de gênero não binária não é compelido, por essas características, a assumir comportamentos promíscuos. Isso é verdadeiro, também, para os indivíduos que se enquadram no binarismo tradicional. A promiscuidade é uma consequência de fatores diversos e se manifesta em indivíduos de todas as identidades de gênero e de todas as orientações sexuais (com exceção, talvez, dos assexuais, que não manifestam interesse/atração sexual em quaisquer circunstâncias). Isso nos sugere que a promiscuidade se trate de uma pulsão humana, não de um vício delimitado a grupos de indivíduos cujas identidades de gênero destoam das acolhidas tradicionalmente.

sobreposição de máscaras por parte da mulher desconhecida – por si, as máscaras não compunham, necessariamente, sua(s) identidades(s), embora, para os demais, fosse capital para, ao menos, ter sua presença tolerada. São dois, então, os abismos a que essa linha de raciocínio nos conduz: o da identidade, que, por ocasião festiva, não se impôs à mulher; e o do gozo, embarreirado pela condição física.

A leitura permite articular abordagem de João do Rio ao grotesco com a concepção de Bakhtin (2010) de corpo carnavalesco. Se, na Idade Média, o grotesco celebrava a renovação da vida, assume, em João do Rio, um tom trágico, visto que o corpo deformado condena. O cronista evidencia, portanto, que a modernidade brasileira inverteu a promessa carnavalesca, transformando a transgressão em exclusão.

A mulher desconhecida e os indivíduos com identidades de gênero não binárias são obrigados a tolerar o convívio social e as humilhações que isso lhes impõem. Mesmo assim, as normas contemporâneas lhes impedem, na maioria dos casos, de sobreviver sem o uso de máscaras – às vezes, de uma sobreposição de máscaras. Pernas, seios, boca e dentes aceitáveis não são predicados suficientes para que a mulher desconhecida garanta algum direito ao prazer: o descontentamento é alheio, ao passo que a punição é sua, exclusivamente.

Porto (2016), alinhando-se ao conceito de abjeto de Kristeva (1982), enfatiza o perigo de testar as estruturas sociais de poder e suas arbitrariedades: “[os indivíduos que o fazem] têm a existência e a materialidade de seus corpos ameaçadas socialmente, suas vidas tornam-se frágeis e precárias, pois são considerados menos humanos, aberrações de uma humanidade que se pretendia saudável e perfeita (Porto, 2016, p.160). A máscara de bebê é uma metáfora simples, de uma única camada: remete à abordagem de “modernização pelo alto”, que define padrões estéticos e descarta o que não lhe aprouver. A falácia do procedimento é tão patente que ou não foi notada ou foi ignorada – quando o número de exceções ao padrão é maior do que o padrão, não seria lógico inverter a ordem e tornar padrão o desviante?

A esta altura, está claro que, como arguto observador do Rio de Janeiro, João do Rio frequentava desde os salões elitistas até as entranhas da urbe. Ao longo do exercício de flunar pelas ruas cariocas, percebeu e explorou a codependência entre o funcionamento da cidade e as dinâmicas dos corpos e das identidades que a habitam. As aventuras sexuais lhe interessavam, embora não fossem um foco maior do que outros comportamentos humanos. O fio de sua meada está, provavelmente, em um nível mais íntimo do vínculo dos indivíduos com o espaço urbano, à moda naturalista, talvez, mas sem o comprometimento com a tese de que sujeitos são produtos dos meios em que se inserem. Na obra de João do Rio, conforme afirmamos, as relações de poder demonstram influência sobre a

sociedade; ao mesmo tempo, é nítido que alguma discricionariedade estimula a diversidade de corpos e de identidades, os quais resistem ao avanço da modernidade, mesmo que, para isso, sejam delegados à marginalidade. Passemos, então, à crônica “Modern girls”.

Na crônica “Modern girls”, encena-se um diálogo entre o narrador e o Sr. Pessimista no ambiente de uma confeitaria. Estão cercados por *coccottes*, moças que visam a se casar com homens ricos. O espaço é propício à socialização e não passa, como acontece na crônica anterior, de uma máscara, de um disfarce: em sua superfície, enxerga-se uma confeitaria, informação que, provavelmente, estampa-se em sua fachada; sob a superfície, encontra-se uma vitrine com corpos em exposição, organizada por uma dinâmica de ver e de ser visto.

Eram 7 horas da noite. Na sala cheia de espelhos da confeitaria, eu ouvia com prazer o Pessimista, esse encantador romântico, o ultimo cavalheiro que sinceramente odeia o ouro, acredita na honra, compara as virgens aos lírios e está sempre de mal com a sociedade. De repente, porém, houve um movimento dos criados, e entraram em pé de vento duas meninas, dois rapazes e uma senhora gorda. A mais velha das meninas devia ter quatorze anos. A outra teria doze no máximo. Tinha ainda vestido de saia entravada, presa às pernas, como uma bombacha. A cabeça de ambas desaparecia sob enormes chapéus de palha com flores e frutas. Ambas mostravam os braços desnudos, agitando as luvas nas mãos. Entraram rindo. A primeira atirou-se a uma cadeira. Entrava um sujeito de cerca de quarenta anos, o olho vítreo, torcendo o bigode, nervoso. O sujeito sentou-se de frente, despachou o criado, rápido, e sem tirar os olhos do grupo, em que só a pequena olhava para ele, mostrou um envelope por baixo da mesa. A pequena deu uma gargalhada, fazendo com a mão um sinal de assentimento. E emborcou com galhardia o copo de cerveja. (Rio, 1911. p. 88)

A passagem utiliza eufemismos ao lidar com o comércio carnal, ainda que seja consentido, apesar de não o ocultar por completo. Um dos aspectos mais notáveis é a precocidade das moças cujos corpos são dispostos como mercadorias, que, em idade e em desenvolvimento fisiológico, estão no limite cinzento da fase pré-púbere e do início da adolescência. Se, antes, o império de momo regulava as interações entre corpos, comportamentos e identidades, o espaço urbano, aqui, de forma mais explícita, em conjunto com as consequências da modernidade, é motor das inversões e das contestações.

E o mal das civilizações, com o vício, o cansaço, o esgotamento, dá como resultado das crianças pervertidas. Pervertidas em todas as classes; nos pobres por miséria e fome; nos burgueses por ambição de luxo, nos ricos por vício e degeneração. (Rio, 1911. p. 90)

Com a voz de seu narrador, João do Rio aborda o quadro de mudanças sociais, políticas e econômicas do período com mais ênfase. À sociedade, apareciam como um processo civilizatório pelo qual as capitais europeias, modelos de desenvolvimento, passaram e do qual resultaram novos estilos de vida e novos costumes. A João do Rio, apresentava-se como um processo decadente, contraditório

e hipócrita desencadeado pela burguesia carioca, cujos valores priorizavam o prazer e a estética a outras condições, como é o caso da exposição indevida de corpos infantis como artifício para a fruição do gozo a qualquer preço.

Descritas em trajés exagerados, com chapéus adornados com frutas e com flores, as meninas da crônica são apresentadas como “modernas” em sentido vulgar: seu valor reside no espetáculo que oferecem à sociedade, como se fossem bonecas articuladas em um espetáculo mambembe. João do Rio, com as tiradas irônicas pelas quais é reconhecido, aproxima-se das críticas feitas por Simmel (1903) ao processo de modernização urbana: ao intensificar os estímulos sensoriais, a metrópole converte os indivíduos em objetos de consumo, submetendo-os à lógica da mercadoria e da moda.

A exposição precoce dos corpos femininos pode ser lida à luz de Hakim (2010) e de seu conceito de capital erótico, de acordo com o qual a aparência e a sexualidade são convertidas em moeda social e econômica. João do Rio parece antecipar essa dinâmica, denunciando como a burguesia carioca instrumentalizava a infância como recurso de distinção.

A pouca idade das meninas é um índice social, uma etiqueta do preço que custam. De acordo com Bourdieu (1999), corpos são moldados para expressar distinção e hierarquia; no caso da crônica, a burguesia carioca molda as meninas, muito precocemente, para que funcionem como moedas de troca em uma espécie de mercado erótico (Hakim, 2010). O corpo feminino, portanto, é a denúncia, em forma de carne e de ossos, da degeneração moral de uma elite que imita padrões europeus e que questiona contradições. Trata-se do avesso do que se discutiu em relação a “O bebê de tarlatana rosa”: a despeito de que a narrativa se conclua com uma decepção por parte da mulher desconhecida, o desejo e o corpo eram seus; em “Modern girls”, o corpo é subjugado pelas relações de poder, e o único desejo considerado é o de quem lucrar com a comercialização das meninas.

A passagem em que João do Rio descreve o “mal das civilizações” – vício, cansaço, esgotamento – é emblemática de seu olhar ambivalente para a modernidade. Inspirado em leituras decadentistas e em narrativas eurocêntricas, o cronista identifica que, na burguesia carioca, a busca desenfreada por prazer convive com a miséria e com a fome – e, ademais, lucra com a miséria e com a fome. Essa percepção, formalizada por Berman (1986), iguala a modernidade a uma experiência cujas variáveis reduzem quaisquer laços sólidos em pó, a um turbilhão de transformações que produz tanto fascínio quanto destruição. Em “Modern Girls”, por exemplo, a cidade moderna é cenário de gozos fáceis e fugidios para a classe burguesa, ao mesmo tempo que perpetua desigualdades em relação a outros estamentos sociais sob o véu de uma vida “civilizada”.

O olhar crítico do narrador, quando evidencia a exposição indevida de corpos infantis, destaca a perversidade de um processo civilizatório que, em nome da modernidade, legitima a objetificação

precoce do corpo feminino. Contudo, aparentemente, a perversidade é defeito das meninas, e inocentes são os que as devoram com olhares: descritas como *coccottes*, pedem olhares, desejam aplausos e aspiram ao brilho. A teatralização das *performances* de feminilidade corresponde a um regime em que o corpo feminino é um espetáculo constante. Como, segundo Lauretis (1994), uma expressão de gênero é produzida por tecnologias sociais que ensinam como se portar, como falar e como se vestir, as *moderns girls* absorvem esses aprendizados precocemente, uma vez que são peões no tabuleiro de espetáculos sociais.

As críticas e as ironias de João do Rio não se restringem aos comportamentos individuais, entretanto; revelam, na verdade, um sistema em que mães, famílias e instituições participam da objetificação sexual e predatória de crianças. A senhora que acompanha as meninas, em vez de protegê-las, contribui para sua exposição, movida pelo desejo de ascensão social e pelo fascínio com os novos símbolos de *status*, como é caso do automóvel. Instadas a performar em um espetáculo do qual não têm controle, as *moderns girls* personificam uma dimensão da feminilidade que, para Butler (2018), existe porque se faz diante de uma plateia, na medida em que se sustenta por necessidade de reconhecimento. Seu comportamento é previsível: o tipo de feminilidade que performam responde às demandas da sociedade, o que, por outro lado, fatalmente, indica o quão artificiais são.

À guisa de conclusão desta seção, frisamos que, nas crônicas de João do Rio, corpos, identidades de gênero e *performances* de gênero são categorias de análise relevantes das relações sociais, das relações de poder e dos padrões de comportamento da *Belle Époque* carioca. Sem dúvidas, ao expor avessos da cidade moderna e ao inscrever corpos e identidades (fluidas) na estrutura da urbe, João do Rio abriu uma senda que seria retomada quase um século depois, a partir das *performances* dos corpos e dos gêneros na escrita de indivíduos dissidentes da lógica não binária de papéis sociais. O longo hiato pode ser explicado pelo fato de que discursos emergentes exigem *performances* insurgentes, como é o caso de Amara Moira e de *E se eu fosse puta*, de que tratamos a seguir.

3 DO CORPO À ESCRITA: SUBJETIVIDADES TRANS E ESTILOS *EM SE EU FOSSE PUTA*

Em contraste e, ao mesmo tempo, em continuidade com os procedimentos da seção anterior, analisamos, nesta, como a escrita de si, em *E se eu fosse puta*, de Amara Moira, tematiza a transição de gênero como atos discursivo e literário. A escrita de Moira performa sua identidade de gênero, ao mesmo tempo que a constitui, em um regime de enunciação que alia materialidade corporal, memória afetiva e insurgência política. A intersecção entre autobiografia e transgeneridade, examinada à luz de Lejeune (2008), salienta como a textualidade se torna extensão do corpo e do desejo: “Meu corpo é um texto que escrevo com bisturis, hormônios e palavras” (Moira, 2018).

Enquanto gênero literário, a autobiografia mantém uma longa tradição no Ocidente. Durante séculos, foi considerada uma prática elitizada e restrita a homens letrados; em geral, a figuras de prestígio social, político e/ou cultural. As homônimas *Confissões*, de Santo Agostinho, e *Confissões*, de Jean-Jacques Rousseau e outras obras consolidaram a escrita de si como um espaço de introspecção e de legitimação do sujeito moderno. Na cena literária contemporânea, despontaram múltiplas escritas de si a partir de várias tendências, de vários gêneros do discurso e de vários estilos. Nesse sentido, ao se democratizarem, popularizou-se, na mesma proporção, o pacto autobiográfico: “a afirmação, no texto, dessa identidade [do autor], remetendo, em última instância, ao nome do autor, escrito na capa do livro” (Lèjeune, 2014, p. 30).

A democratização do pacto autobiográfico deslocou o centro da literatura de si: o autor consagrado foi substituído pelo sujeito anônimo; o relato heroico cedeu espaço à narrativa cotidiana; e a excepcionalidade se rendeu ao comum. O pacto entre autor e leitor, que Lejeune identifica como a base da autobiografia, permanece, mas se ressignificou: em vez de veracidade factual, trata-se de legitimidade do gesto de narrar as próprias vivências, ainda que os eventos, em parte, sejam ficcionalizados.

Nesse horizonte, despontam as obras de Amara Moira, de que selecionamos *E se eu fosse puta* (2018), por avaliarmos como a mais intimista. A autora, mulher transgênero, doutora em literatura, professora universitária, intelectual e militante, apropriou-se do gênero autobiográfico de uma posição marginalizada, tensionando, por conseguinte, o cânone e instaurando um regime discursivo inédito. Se a autobiografia clássica visava à reafirmação do sujeito moderno, unitário e coerente, a escrita de Moira exprime a fluidez, a fragmentação e a performatividade do “eu”. Constitui-se, assim, um processo de escrita de si em que o corpo se transmuta em texto e em arena política.

Antes de se adequar a outros moldes, a obra de Amara Moira se configura como ato de subjetivação. Certamente, é composta por um conjunto de relatos de experiências; seu ponto nevrálgico, contudo, é a indissociabilidade da narrativa autobiográfica e das *performances* de gênero. Quando (se) (d)escreve, Moira se recria como sujeito político e como sujeito literário. Rompe-se, assim, com a lógica de invisibilidade e de silenciamento relegada às experiências não heteronormativas.

Em diálogo com Lèjeune (2014), defendemos que Moira ajusta o pacto autobiográfico às *performances* de gênero de indivíduos transexuais: o “eu” narrado não corresponde a uma identidade fixa, ao estilo de como Butler (2018) descreve as relações de gênero, engendrando um processo de (re)construção contínuo. O sujeito que escreve não é idêntico ao sujeito narrado, a despeito de que se trate de uma autobiografia, e ambos não coincidem, também, com a figura social da autora. Nesse

ponto, o texto se aproxima da noção de *différance* de Derrida (1967): a identidade nunca é presença plena; é diferença adiada. O pacto autobiográfico, em *E se eu fosse puta*, é um movimento cujo sujeito apresenta o fluxo de sua transformação.

A instabilidade espelha, no plano literário, a fluidez das identidades de gênero e interpela a presença de variáveis exclusivas na interpretação da narrativa: sempre por se fazer, as identidades de gênero ensejam repetições, ajustes e reiterações performativas. Portanto, enquanto é texto, o corpo atua, ainda, como superfície cujas marcas atestam o teor do que se conta e como instrumento de resistência a regimes de apagamento, constituindo-se, discursivamente, como sujeito nas dimensões política, intelectual e literária.

E se eu fosse puta ultrapassa, assim, a esfera individual e se insere em uma tradição de escritas marginais que desafiam os limites do cânone literário. Ao assumir a prostituição, a transgeneridade e a dissidência sexual como pilares de sua autobiografia (sobretudo, da história que deseja que seja conhecida), Moira ignora convenções de respeitabilidade que costumam moldar e circunscrever a literatura de si. bell hooks (1995) observa que estar à margem do *status quo* tende a ser resultado de opressão, mas que, por outro lado, como ocorre com Moira, pode ser uma oportunidade privilegiada de produção de conhecimento e de insurgência discursiva: “falar da margem” implica contestar o centro – em que está o poder – e deslocar as fronteiras da legitimidade.

Neste ponto, elabora-se uma leitura comparativa mais sistemática dos textos analisados. O espaço – urbano, em João do Rio; íntimo e textual, em Amara Moira – é vetor constitutivo da *performance* de gênero. A voz autoral, marcada ora pela mediação jornalística ora pela exposição íntima, é analisada como forma de resistência à cisnormatividade. O quadro comparativo seguinte sintetiza os paralelos identificados.

Quadro 1 – Comparação das perspectivas narrativas de João do Rio e de Amara Moira

Dimensão	João do Rio	Amara Moira
Espaço	Cidade, rua, teatro	Quarto, corpo, livro
Gênero	Androginia, travestismo	Transexualidade, travestilidade, feminilidade crítica
Estilo	Crônica lírica, descrição urbana	Autobiografia híbrida, discurso político
Performance	Figurino, cena, espetáculo	Texto, voz, carne
Função literária	Documentação do urbano marginal	Constituição de si como autora-sujeito

Fonte: Elaborado pelos autores (2025).

Ao passo que, nas crônicas de João do Rio, aparecia como crítica a um decadentismo burguês mesquinho testemunhado pelo autor, a abjeção (Kristeva, 1982) se desloca, na produção de Moira, para o cerne da narração. Isso renegocia os limites da literatura brasileira contemporânea ao reivindicar

o direito de se narrar a partir de experiências marcadas pela abjeção. A mulher transgênero prostituta, cujo corpo, historicamente, é tanto estigmatizado quanto fetichizado, emerge como sujeito narrativo pleno e capaz de reivindicar desejo, inteligência e dignidade em *E seu eu fosse puta*.

Nesse ponto, a experiência da abjeção (Kristeva, 1982) é ressignificada. Em João do Rio, a abjeção aparece pelo olhar do outro: o corpo mascarado, quando se revela “imperfeito”, é repellido. Em Moira, a abjeção é narrada de dentro: reconhece-se alvo do escárnio, da violência e da ridicularização e transforma esse lugar de exclusão em matéria narrativa. A diferença na ressignificação da experiência de abjeção é decisiva: a é acolhida como instrumento de denúncia e como potência estética. A operação remete a Anzaldúa (1987), para quem escrever do lugar da ferida é escrever da fronteira. Moira escreve a partir da cicatriz e, ao fazê-lo, desloca o abjeto para o centro da literatura.

Mais do que uma inovação nos âmbitos estético e literário, o movimento de Moira é político. Porque vivemos sob um “regime farmacopornográfico” (Preciado, 2018) – que controla corpos por meio de tecnologias biomédicas e midiáticas –, a desobediência de gênero consiste em resistir ao *status quo* por intermédio da criação de epistemologias dissidentes. A autobiografia de Moira é desobediência em estado puro: ao narrar sua vida, transforma seu corpo em produtor de conhecimento e desloca experiências individuais para o campo da crítica social⁶.

Em contraste com os métodos de João do Rio, que descrevia a urbe como cenário de teatralidades, de sociabilidades e de identidades efêmeras, Moira a decifra como espaço de risco, de violência e de resistência. Seus relatos percorrem ruas, becos, motéis e praças nos quais seu corpo experimenta tanto prazer quanto perigo, tanto desejo quanto exclusão. Halberstam (2005) argumenta que corpos dissidentes produzem temporalidades e espacialidades alternativas, uma vez que vivem à margem do tempo heteronormativo da reprodução, do casamento e da família. A escrita de Moira exemplifica esse deslocamento: sua vivência noturna, seus encontros anônimos e suas experiências de prostituição transmitem uma temporalidade avessa aos ritmos normativos da vida burguesa, em decadência desde a época de João do Rio.

No entanto, o tempo *queer* não representa ausência de linearidade; é, na verdade, a construção de uma temporalidade insurgente: faz do risco, do improviso e da margem formas de habitar o mundo. Moira captura essa irregularidade e registra uma vida que se recusa a caber no relógio da família e do trabalho normativos.

⁶ É importante notar que Moira, ao narrar prostituição e transição, não “escapa” ao regime farmacopornográfico: enfrenta-o a partir de dentro, deslocando-o. Sua escrita se torna, assim, uma desobediência epistemológica (Preciado, 2018), recusando a passividade e se afirmando como produção ativa de subjetividade.

Considerando, como Laurentis (1994), que a noção de gênero dota corpos de inteligibilidade, defender, como Moira o faz, uma identidade de gênero sem reconhecimento social resulta em olhares hostis, em episódios de discriminação e em vitimização por violências verbais e físicas. Se, apenas por existir em/com um corpo transexual, seu corpo se torna ininteligível da perspectiva heteronormativa, que o considera ilegítimo e o associa a vários tipos de abominação, a característica fundamental de sua escrita é a de não esperar que a inteligibilidade surja de fora. Em vez disso, Moira a produz enquanto se (d)escreve. Laurentis (1994) afirma que o gênero é um campo de ficções reguladoras; Moira vai além e ilustra que pode ser um campo de ficções insurgentes.

A escrita que se deslinda dessa narração é, pois, um confronto direto e evidente com o apagamento forçado das identidades e dos corpos que não performam o binarismo heterossexual, reivindicando que o corpo transexual, como todos os corpos, é narrável e que “abominação” é um rótulo destinado a todos que rejeitam o *status quo* (não é um predicado do sujeito designado, mas um inconformismo de quem o designa).

Uma das imagens mais potentes de *E se eu fosse puta* é, propriamente, a do corpo como texto/discurso: “meu corpo é moldado por bisturis, hormônios e palavras”. A metáfora do corpo como casulo se descola do plano imagético e adquire densidade política, social e epistemológica, porque, então, deixa de ser essência e se aproxima de produto discursivo e tecnológico. Nos termos de Haraway (1991), Moira descreve experiências que aproximam o seu de um “corpo-protético”: híbrido por natureza, por cultura e por tecnologia.

Ao assumir um corpo-protético, Moira se alinha ao projeto de Haraway: reivindica mistura e documenta um corpo que performa um processo tecnológico de subjetivação. A inscrição do “eu como arquivo vivo” (Mbembe, 2002) prepara o contraste com João do Rio. Enquanto o cronista-*flâneur* registrava corpos marginais de uma perspectiva exterior, Moira escreve de uma perspectiva interior, transformando-se em documento. O gesto comparativo desvela dois regimes distintos de narrar o corpo: em João do Rio, há olhar etnográfico; em Amara Moira, há autobiografia insurgente.

Crivado de discursos morais e de procedimentos estéticos, o corpo de Moira é concretude da hibridez a que Haraway (1991) se refere, a qual refrata uma inteligibilidade bastante particular. Cada cicatriz, cada olhar hostil e cada palavra escrita são testemunhos de uma luta coletiva. A autobiografia, portanto, converte-se em “escrita coral”, emprestando a voz da autora a uma multiplicidade de mulheres que compartilham experiências de exclusão e de resistência, mulheres que não realizaram transição de gênero, necessariamente.

Ao contrário da impossibilidade de o subalterno falar, que Spivak (2010) identifica em contextos coloniais, Moira exhibe que o subalterno se expressa quando recusa a mediação das elites e

escreve sua própria experiência. A força de sua narrativa está em ocupar o espaço de fala sem pedir legitimidade ao centro e tensiona, ainda, a noção de subjetividade como unidade. O “eu” que ocupa o espaço de fala é fragmentário, contraditório, por vezes irônico, por vezes desesperado. A fragmentação ecoa a ideia de *différance* (Derrida, 1967), visto que se escrever é assumir a própria incompletude.

Para além da legitimação do leitor no âmbito do pacto autobiográfico, a escrita de si, conforme adiantamos, é um ato político: no caso de Amara Moira, sua voz é coletiva; infringe as normas de uma sociedade machista e excludente; e legitima uma escrita transgressora:

Sentada no ônibus a caminho de casa, quase madrugada, noite vazia e fria, celular em mãos, é assim que ganham cor, ganham vida. O que acabei de viver, tudo ainda fresco na memória, a maquiagem borrada.[...]

Eu descobrindo o sexo, o prazer, seis meses depois de me assumir como Amara. (Moira, 2016, p.27)

Gosto de andar por aí de cabeça baixa, sem ter que enfrentar olhares e imaginar o que estão pensando ao me ver. Se as pessoas riem, faço todo um esforço para acreditar que deve ser por piada ou coisa engraçada que lhes ocorreu. Me ponho num mundinho cor de rosa sempre, um que me proteja. Não olho, não retribuo olhares, passo alheia a tudo o que me envolve. E eu realmente consigo acreditar, na maioria das vezes, que essas irrupções de riso ou giros abruptos de cabeça não têm relação comigo: há sempre uma justificativa que me surja rápido, à qual me agarro sem nem precisar de esforço. Mas tem vezes que a sincronia da minha passagem com esse riso soa estranha demais, me deixa insegura, agride (Moira, 2016, p. 29)

Moira põe seu corpo em foco e se desnuda em uma escrita com traços homoeróticos. Em seu livro, becos, ruas e vielas têm papel importante em sua rotina de prostituta. Suas experiências corporificam vivências coletivas e outorgam à cidade sentidos opostos: a urbe é espaço de segregação e de preconceito, ao mesmo tempo que é o lócus em que Moira se exhibe à sociedade, afirmando sua resistência e sua identidade de mulher transgênero. Ao se inscrever nesses lugares, a cidade é tornada extensão de seu corpo, e seu corpo é uma extensão da cidade. Isso nos remete à noção de heterotopia (Foucault, 2009): trata-se de espaços que refletem a sociedade e a contestam em igual medida. O quarto de motel, a esquina e a rua são heterotopias do desejo – lugares em que se vivenciam práticas interditas, e em que se revelam contradições da norma.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As análises empreendidas neste artigo evidenciam que, tanto nas crônicas de João do João do Rio, na *Belle Époque* carioca, quanto no romance de Amara Moira, na literatura contemporânea, a escrita se afirma como arena discursiva privilegiada para a problematização das identidades de gênero, das práticas e dos costumes associados à sexualidade e das experiências urbanas. Se, no início do século XX, João do Rio evidenciava as tensões entre norma e desvio por meio de personagens

mascarados e de espaços urbanos ambíguos, mais de um século depois, Amara Moira representa o corpo transexual na literatura brasileira e, assim, desloca as fronteiras do narrável, conferindo centralidade política a experiências marginalizadas historicamente.

No caso de João do Rio, as crônicas “O bebê de tarlatana rosa” e “Modern girls” revelam como a modernidade urbana carioca constituiu o corpo como espetáculo. O cronista registra ambiguidades: a cidade que promete liberdade carnavalesca é a mesma que reforça exclusões, relegando corpos ao estatuto de abjeções e de mercadorias. Sua escrita documenta as fissuras da modernidade brasileira e expõe o jogo entre prazer e repressão, entre visibilidade e violência.

Amara Moira, por sua vez, na autobiografia *E se eu fosse puta*, radicaliza esse gesto. O corpo se torna sujeito de enunciação. A escrita autobiográfica funciona como ato performativo, constitui identidades em trânsito e reescreve a margem como centro. Se, em João do Rio, a dissidência aparece pelo olhar etnográfico, afirma-se, em Moira, como voz autoral insurgente, transformando abjeção em potência narrativa e erótica.

Nesse sentido, Butler (2018) nos auxilia na compreensão de que os deslocamentos promovidos por Moira descendem da natureza fluida das identidades de gênero. Ao narrar episódios de suas experiências de prostituição, Moira destaca a violência simbólica contida em discursos que se mascaram de benevolentes. Supostos elogios reafirmam a cisnormatividade como padrão universal e reduzem as identidades transexuais à capacidade de performarem a cisnormatividade. No entanto, Moira recusa essa lógica e insiste na legitimidade de sua identidade de mulher transexual, evidenciando a insuficiência de categorias binárias para abarcar a complexidade das experiências de gênero.

A autobiografia *E se eu fosse puta* assume, portanto, dupla função: por um lado, denuncia a intolerância social que se expressa nos olhares hostis, nas risadas e nos gestos de exclusão vividos por pessoas transexuais cotidianamente; por outro, promove rupturas com a cristalização dos gêneros, abrindo espaço para subjetividades insurgentes. Como observa Butler (2018, p. 50), essa escrita reflete “a possibilidade de subverter e deslocar as noções naturalizadas e reificadas do gênero que dão suporte à hegemonia masculina e ao poder heterossexista”.

Ao narrar sua experiência como prostituta e como intelectual transexual, Moira reivindica lugares interditos da cidade e da cultura, recusando tanto a invisibilidade quanto a vitimização, e o corpo transexual emerge como sujeito produtor de conhecimento e de crítica social. Preciado (2018) chama essa prática de “desobediência de gênero”: a recusa em aceitar os destinos impostos pela norma, convertendo a própria existência em gesto político.

A performatividade dos corpos dissidentes, tal como é analisada por Butler, rompe com os sistemas estabelecidos como naturais e abre caminhos para discursos que validam a diversidade sexual-

identitária na sociedade contemporânea. A cidade, em sua face segregadora, impõe fronteiras simbólicas e materiais; contudo, paradoxalmente, é, também, o espaço em que esses corpos se afirmam. Como Moira (2018) descreve, a experiência de caminhar de mãos dadas com outra pessoa, enfrentando olhares de curiosidade, de hostilidade e de zombaria, demonstra que a visibilidade é um campo de conflito. Ainda assim, a visibilidade pode ser ressignificada como forma de resistência, tornando pública uma existência que a norma tentaria relegar ao silêncio.

Nesse horizonte, a opção de Moira pela “luta com as palavras” adquire sentido profundo. A escrita não é apenas ferramenta de expressão individual, mas é, ainda, instrumento coletivo de reivindicação. Ao dar voz às trabalhadoras do sexo e, em particular, às mulheres transexuais, Moira denuncia a violência cotidiana e projeta um horizonte (utópico, talvez) de igualdade. Sua obra se inscreve, assim, em um duplo movimento: de resistência, ao contrapor-se à discriminação e à coação; e de invenção, ao propor novas formas de pensar o corpo, o gênero e a cidade.

A convergência das escritas de João do Rio e de Amara Moira denota, portanto, que a literatura é um espaço de representação e uma tecnologia de subjetivação: constitui sujeitos, ordena visibilidades e redistribui o sensível (Rancière, 2005). Ao narrar corpos e gêneros dissidentes, os autores desnudam a instabilidade das identidades e indicam que a literatura é um campo de disputa política e de invenção, capaz de desestabilizar categorias rígidas, de questionar estruturas de poder e de abrir caminhos para uma sociedade mais plural e mais democrática.

REFERÊNCIAS

- ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 9. ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- CIXOUS, Hélène. *A risada da Medusa*. Trad. Maria Betânia Amoroso. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Éditions de Minuit, 1967.
- DEWEY, John. *Arte como experiência*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010 [1934].
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1984.
- FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos II: arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- HAKIM, Catherine. *Erotic Capital: The Power of Attraction in the Boardroom and the Bedroom*. New York: Basic Books, 2010.
- HALBERSTAM, Jack. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: NYU Press, 2005.
- HARAWAY, Donna. *Cyborg manifesto: science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century*. New York: Routledge, 1991.
- HOOBS, bell. *Anseios: raça, gênero e políticas culturais*. Trad. Ana Luiza Libânio. São Paulo: Elefante, 2019 [1995].
- KRISTEVA, Julia. *Powers of horror: an essay on abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.
- KUHN, Thomas. *A estrutura das revoluções científicas*. 5. ed. Trad. Beatriz Vianna Boeira; Nelson Boeira. São Paulo: Perspectiva, 1998.

LAURETIS, Teresa de. The technology of gender. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MBEMBE, Achille. On the Postcolony. Berkeley: University of California Press, 2002.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. Trad. Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MOIRA, Amara. E se eu fosse puta. São Paulo: Hoo, 2018.

MORAES, José Geraldo Vinci de. Cidade e cultura urbana na Primeira República. São Paulo: Moderna, 1994.

NASCIMENTO, Luciana Marino do. A cidade de papel. Rio Branco: Universidade Federal do Acre, 2011.

O'DONNELL, Julia. De olho na rua: a cidade de João do Rio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

PORTO, Tiago da Silva. A incômoda performatividade dos corpos abjetos. Ide, São Paulo, v. 39, n. 62, p. 157-166, ago./dez. 2016. Disponível em:
https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062016000200012. Acesso em: 2 ago. 2025.

PRECIADO, Paul B. Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.

RIO, João do. Dentro da noite. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1910.

RIO, João do. Vida vertiginosa. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1911.

SENNETT, Richard. O declínio do homem público: as tiranias da intimidade. Trad. Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito. Trad. Leopoldo Waizbort. São Paulo: Editora 34, 2005 [1903].

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Pode o subalterno falar? Trad. Sandra Regina Goulart Almeida et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.