

Maurício de Bragança
Universidade Federal Fluminense

Corpo, imagem e registro colonial no *Corazón Sangrante* de Astrid Hadad

Resumo: Apresentaremos uma discussão acerca da apropriação do coração como um elemento alegórico de reconhecimento de uma identidade coletiva na América Latina. Através do cabaré contemporâneo da performer mexicana Astrid Hadad, de origem maya-libanesa, apontaremos uma crítica a uma política de controle e organização dos parâmetros de gênero. A experiência de colonização na América Latina foi pautada pelas estratégias de um discurso encaminhado pela utilização do coração como uma importante alegoria de apassivamento e subalternização, sobretudo da mulher. Em seu videoclipe *Corazón Sangrante*, assumindo as estratégias articuladas em torno do melodrama, Hadad se arma da ambiguidade própria da ironia para problematizar a discussão, apontando a permanência de um registro colonial no interior da cultura mexicana contemporânea.

Palavras-chave: corpo; imagem; registro colonial; performance; Astrid Hadad.

Copyright © 2011 by Revista
Estudos Feministas.

Visit the United States before the United States visit you.
Astrid Hadad

Frequentemente deparamo-nos com esquemas de representação que conjugam a ideia de América Latina com uma linguagem marcada pelo passional, pelas articulações que carregam um forte acento melodramático, em que a estética do excesso hiperdimensiona o gesto apresentado. Por um lado, o sucesso internacional de nossas telenovelas, por exemplo, vem corroborar essa relação: nosso maior produto cultural de exportação recai nos folhetins eletrônicos que se espalham pelos quatro cantos do planeta, fazendo com que um imaginário internacional relacione América Latina e sentimentalismo. Por outro lado, esse êxito comercial coloca em xeque exatamente essa intimidade entre a América Latina e “as coisas do coração”, já que tornam evidentes outras relações de engajamento e reconhecimento. A excelente recepção das telenovelas

latino-americanas no Leste da Europa imediatamente após a queda do muro de Berlim, por exemplo, embaralhava a simetria desses códigos.

Ainda assim, frequentemente percebemo-nos como passionais, sentimentais e marcados pela linguagem que vem do coração. Essas estratégias estiveram, no âmbito das mediações culturais, a serviço da construção de modelos de modernização dos Estados nacionais na América Latina e ofereceram matrizes importantes na veiculação de discursos hegemônicos e também de experiências de desconstrução desses modelos.

Neste artigo, apresentaremos uma discussão acerca da apropriação do coração como um importante elemento alegórico de reconhecimento de uma identidade coletiva na América Latina. Através do trabalho de Astrid Hadad, uma *performer-cabaretera* mexicana contemporânea, apontaremos uma crítica a uma política de controle e organização dos parâmetros de gênero. A experiência de colonização na América Latina foi pautada pelas estratégias de um discurso encaminhado pela utilização do coração como uma importante alegoria de apassivamento e subalternização, em especial da mulher. Assumindo as estratégias articuladas em torno do melodrama, Hadad se arma da ambiguidade própria da ironia para problematizar a discussão, apontando a permanência de um registro colonial no interior da cultura mexicana contemporânea.

Em 1992, o México aderiu ao NAFTA (North American Free Trade Agreement), também conhecido como TLC (Tratado de Livre Comércio), que entraria em vigor dois anos depois. Através do acordo, o país aceitava oficialmente as regras programadas pelas economias centrais para as economias dependentes no interior de um mundo globalizado. Pelo tratado, a economia mexicana articulava-se às economias canadense e norte-americana formando uma espécie de bloco econômico da América do Norte no interior do qual as regras do mercado globalizado regeriam o funcionamento das trocas comerciais entre os três países integrantes. Isso viria expandir ainda mais o poderio dos Estados Unidos sobre o México, permitindo oficialmente que as decisões de Washington intervissem diretamente na soberania e na autonomia da política mexicana, alterando inclusive artigos constitucionais que se configuravam como conquistas históricas de um país que, por quase dez anos no início do século passado, enfrentara sangrentas disputas internas num movimento revolucionário que marcaria definitivamente aquele projeto de nação por todo o século XX.

A reação se deu de forma imediata dentre os grupos políticos que rechaçavam a política neoliberal

implementada pelo presidente Carlos Salinas de Gortari no México. Aliás, naquele momento, em quase toda a América Latina, implantavam-se os paradigmas do projeto neoliberal como modelo globalizado e “incontestável” de modernização e das alterações das relações entre economias centrais e economias periféricas. Os influxos do projeto de atrofiação e desmonte dos Estados nacionais e o deslocamento das questões sociais para o âmbito das regras do mercado capitalista neoliberal já haviam se estabelecido num primeiro momento nas economias centrais europeias – como no governo da Primeira Ministra britânica Margaret Thatcher na década de 1980 – e num segundo momento no desmonte das experiências comunistas no início da década de 1990 no Leste europeu. A América Latina converteu-se num terceiro grande cenário de implantação da política neoliberal por toda a década de 1990 e teve personagens fundamentais, ainda em finais da década de 1980, como Carlos Salinas em 1988 no México, Carlos Menem na Argentina em 1989, Carlos Andrés Pérez na Venezuela em 1989, Alberto Fujimori no Peru em 1990, Fernando Collor de Mello no Brasil em 1989.¹

¹ Sobre o projeto histórico do neoliberalismo, sua gênese e implementação em contexto globalizado, ver o artigo “Balanço do neo-liberalismo” (Perry ANDERSON, 1995).

No México, as reações foram incisivas, marcadas pela entrada em cena, por exemplo, do Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN), representado em esfera midiática pela emblemática figura do Subcomandante Marcos, que viria questionar, de forma permanente e no âmbito de uma resistência também globalizada, o modelo político das relações entre a América Latina e as economias centrais.

É nesse cenário que a *performer-cabaretera* mexicana Astrid Hadad, de origem maya-libanesa, lança o segundo álbum de sua carreira, *Corazón Sangrante*, no qual recupera, através do potencial político das letras das canções de sua autoria, a tradição dos espetáculos de revista das décadas de 1920 e 1930, que tinham seu foco nos eventos políticos diários do cenário nacional a partir de uma performance que dialogava com um público de massa.

Antes de abordar especificamente seu trabalho – nos palcos, cantinas e cabarés onde Hadad se apresenta – caberia situá-la num cenário maior que, desde os anos 1980, no México, vê expandir a performance do cabaré como uma potente manifestação cultural.

O imaginário criado em torno do cabaré agenciou, nos períodos pós-revolucionários das décadas de 1920 a 1940, elementos vinculados a um projeto de construção de identidade nacional mexicana, através de inúmeras companhias de repertório do teatro de revistas. Contemporaneamente, a cultura *cabaretera* continua a produzir sentido através da performance de algumas artistas

mexicanas e chicanas. A performance desconstrutora dessas *cabareteras* contemporâneas traz as marcas do processo transfronteiriço no qual se (des)localiza a experiência desse corpo da mulher subalternizado nos domínios étnicos, de classe, de gênero e de sexualidades.

O cabaré continua atuando num sentido heterotópico ao criar um espaço alternativo dentro do sistema para articular as trocas simbólicas que apontam o desvelamento das disputas e negociações processadas no corpo político dessa *cabaretera* pós-moderna. Na releitura da “cultura tradicional” mexicana, a ambiguidade e a ironia instalam-se como procedimentos presentes na tragicomédia *camp* em que as diversas textualidades (circo, teatro, literatura, música, cinema) situam o corpo feminino como detonador desse cabaré performático.

Recentemente o México vem recuperando a tradição dos espetáculos de cabaré, contando, inclusive, com incentivos públicos. Em julho de 2010 organizou, no *Teatro Bar El Vicio*, reduto *cabaretero* da capital mexicana, o *Oitavo Festival Internacional de Cabaret*, onde se apresentaram mais de 50 companhias e performers *cabareteros/as* do México, de Cuba, da Argentina, de Porto Rico, dos Estados Unidos e do Canadá. Além do apoio da Direção de Difusão Cultural da UNAM (Universidade Nacional Autônoma do México), o Festival já conta com o apoio da Secretaria de Cultura do Distrito Federal. Tais modelos de espetáculos encontram-se parcialmente incorporados à cena cultural e de entretenimento da sociedade mexicana, através de financiamento a pesquisas de linguagem e projetos de encenação provenientes das agências de fomento oficiais no país, como a CONACULTA e o FONCA.

Nas revistas e periódicos dedicados à programação cultural, como a semanal *Tiempo Libre*, na seção de divulgação dos espetáculos teatrais, entre as subdivisões por categorias como comédia, drama, improvisação, monólogo, farsa, musicais, tragédia, já se encontra o tijolinho do cabaret, que abarca espetáculos de propostas bastante diferentes entre si. O termo *cabaré* apresenta-se, portanto, como um conceito ainda problemático sob essa perspectiva da indústria do entretenimento, já que acaba por abrigar nessa ideia imprecisa de “teatro-cabaré” várias dimensões muito diferentes desse tipo de espetáculo, que vão desde os modelos de cabaré mais ligados à inscrição musical até às montagens de textos mais satíricos pautados na paródia a personagens do cenário político e cultural nacional (em um registro mais vinculado ao teatro convencional encenado), passando ainda por versões mexicanas de textos de comédia de sucesso internacional, em que a única pálida referência ao cabaré seria uma

(previsível) participação do público na condução do espetáculo, participação esta que já se encontraria previamente definida desde o roteiro. Nesse termo estão também as atuais *stand-up comedies*, cuja estrutura de produção extremamente econômica acabou por viabilizar esse tipo de espetáculo.

O palco em que Astrid Hadad costumava se apresentar no país, junto com sua banda *Los Tarzanes*, eram as bodegas e cantinas, para onde o público ia a fim de beber e interagir com os números, denotando que as tradições do cabaré mexicano mesclavam-se aos espetáculos da década de 1930 de Bertolt Brecht e Kurt Weill, nos quais a crítica política e social se concebia por uma ótica baseada num forte acento de sabedoria popular. Sobre sua própria concepção de espetáculo, a *cabaretera* costuma enfatizar: “Para mí es cabaret. Sé que en los EE.UU. lo llaman performance. Es un estilo sincrético, estético, patético y diurético, donde se muestran sin ningún pudor el machismo, el masoquismo, el nihilismo y el valemadrismo inherente a toda cultura.”²

² Astrid Hadad citada por Roselyn CONSTANTINO, [s/d].

Ao assumir-se *cabaretera*, em detrimento do termo *performer*, Hadad reforça as marcas do enfrentamento político que permeia sua obra. Tal enfrentamento se dá no âmbito das relações com os Estados Unidos, a quem ela chama de “mi monstruo favorito” (epíteto que carrega os efeitos das históricas relações de atração e repulsa entre o México e os Estados Unidos, presentes também na epígrafe que abre este artigo), assim como nas históricas disputas internas nas quais os traços de uma sociedade patriarcal e misógina plasmam-se de forma violenta no corpo dessa mulher, subalternizada pelas práticas de exclusão social atravessadas pela hierarquização de uma política de gênero configurada por uma matriz masculina heteronormativa.

Seu repertório é formado primordialmente por canções descoladas de um cancionero marcado pelas insígnias do nacional-popular forjadas sob o impulso nacionalista do projeto pós-revolucionário das décadas de 1920 a 1940 – como os boleros e as músicas *rancheras* – e relidas, em seu olhar contemporâneo, pelo deslocamento promovido por uma ambiguidade desconstrutora.³ Define seu estilo de música como uma espécie de *heavy nopal*, já que traz referências das tradições de um México inventado sob o discurso nacionalista aliadas ao potencial contestador e de ironia subsidiado por uma “atitude roqueira” do *heavy metal*.

A ironia, aliás, é uma marca incontestável do poder de mobilização política do discurso de Astrid Hadad, como mostra esta oração feita pela *cabaretera* no registro de uma de suas apresentações ao introduzir a canção *Te voy a olvidar*, de Juan Gabriel:

³ Sobre as múltiplas referências presentes na construção desse cabaré performático e seus mecanismos de articulação de efeitos simbólicos no interior da sociedade mexicana contemporânea, ver a tese em Literatura Comparada submetida à Universidade da Carolina do Norte por Zaida NAVARRO, [s/d].

⁴ DEA (Drug Enforcement Administration) é um órgão norte-americano de combate ao tráfico de drogas. Na região de fronteira entre o México e os Estados Unidos, os latinos, sobretudo os imigrantes mexicanos, são o principal foco de perseguição dos agentes da DEA.

Los mexicanos tenemos una tendencia tremenda al sufrimiento. Y otra cosa que tenemos los mexicanos es que somos muy agradecidos. Siempre damos las gracias de todo, hasta de todo lo que nos han quitado y no nos han devuelto. Pues esta noche vamos a dar las gracias al tío Sam por todo lo que nos ha quitado y no nos ha devuelto, y dice:

Tío Sam que estás en el país del norte,
Santificado sea tu nuevo orden,
Venga a nosotros tus dólares,
Hágase tu voluntad así en los Estados Unidos como en el mundo entero.
Dános hoy nuestros McDonalds de cada día.
Perdona a los cubanos como nosotros perdonamos a los de la DEA.⁴

No nos deje caer en el nacionalismo y líbranos de los hombres de negocios japoneses.

En God we trust. Shalom. Amen.

Ao enfatizar a crítica às relações de poder presentes na nova ordem mundial programada pelos Estados Unidos, Hadad organiza também uma autocrítica ao apresentar os mexicanos por um apassivamento e subserviência concernentes à afeição ao sofrimento. Esse é o ponto que nos interessa particularmente neste artigo. A canção *Corazón Sangrante*, que dá nome ao álbum lançado em 1995, problematiza exatamente a questão acerca da formação de um imaginário criado em torno do México no qual uma suposta “identidade cultural mexicana” é marcada pelos sinais do excesso formado pelo passional e pela manifestação de práticas sociais atravessadas pelos códigos do sentimento, nos quais o coração mostra-se uma poderosa alegoria vinculada ao corpo feminino:

Corazón sangrante
(Astrid Hadad)

¿Adónde iré? ¿Dónde mi corazón pondré?
Que no duela, que no sangre, que no arda.
Lo llevaré por fuera como los santos
Para que mires como me has herido tanto, tanto.

Mi corazón sumergido en chile está.
Con chile lo adubaste,
Con mentiras lo estrujaste.
Mucho se angustia, mucho arde
Mi corazón tatuaste con tu nombre.

Lo hubieras dejado en tu chaleco prendido.
O mejor, ¡Ay! te lo hubieras comido
Y no dejarme como a Cristo
El corazón sangrante y dolorido

¿Adónde iré? ¿Dónde mi corazón pondré?
Que no duela, que no sangre, que no arda.

Lo llevaré por fuera como los santos
Para que mires como me has herido tanto, tanto.

¿Dónde pondré este corazón?
Sangrante, picante, ardiente.
Conquistado, estrujado, espinado,
Quemado, desgarrado, maltratado, picosito.
Fregado, herido, perdido, hervido,
Mareado, negado, pateado, torcido,
Molido, licuado, tostado, torteado,
Destrozado, pisoteado, humillado, engañado,
Adobado, atiborrado, adolorido, reventado,
Rechazado, revolcado, destazado, sofocado
Y además manoseado.

⁵ *Corazón Sangrante*, de Astrid Hadad, dirigido por Ximena Cuevas, pode ser acessado no youtube através do link <<http://br.youtube.com/watch?v=a8T82iWal1k>>.

Ao mesmo tempo que Hadad assume tais referências no interior de um discurso simbólico em que o nacional atravessa fronteiras programando “o mexicano” num imaginário internacional, a *cabaretera* questiona tal reconhecimento como marcas de estratégia de opressão e subalternização, sobretudo nos parâmetros de gênero definidores de arquétipos/estigmas femininos associados ao sentimental e passional. No videoclipe da canção,⁵ a *mise-en-scène* da *cabaretera* projeta-se em meio à construção de uma crítica fundamentada pelos recursos da linguagem audiovisual que reforçam a ambiguidade e a ironia próprias de seu espetáculo.

Uma especial atenção deve ser dada aos discursos que se fundaram em torno da ideia de América e que, historicamente, colocaram-se como emblemas dos processos de negociação marcados por registros hegemônicos. Nesse embate, construíam-se discursos sobre o continente engendrados pelos mecanismos dos poderes constituídos simultaneamente aos movimentos de tentativas de desconstrução destes olhares, indicando práticas de resistência e de desvios. Assim, são enfocadas as tensões, as fissuras e permanências ideológicas de um pensamento sobre a América.

Nessa perspectiva, os relatos hegemônicos construíram significações possíveis articuladas consensualmente – numa acepção gramsciana – a partir de determinações e interesses dos centros de poder. O discurso fundador da América a partir da ideia de alteridade e diversidade, consolidada pelo encontro entre os europeus e os indígenas das novas terras, marcava as fronteiras do maravilhoso na indicação dos enigmas e paradoxos da construção do “outro” entre os códigos da beleza e da monstruosidade, referenciados pela experiência de Castela.⁶ Isso está presente em uma série de escritos a partir do século XVI, de autoria dos “cronistas das Índias”, *corpus* que abrange desde os diários de viagem de Cristóvão

⁶ Fernando AINSA, 1998.

Colombo e Hernán Cortez até os registros de Frei Bartolomeu de las Casas e Frei Bernardino de Sahagún.

Tais projetos colonizadores irão se tornar emblemas da construção de imaginários sobre a América que, plasmados de forma hegemônica na formação cultural do continente, irão emergir em diversas experiências culturais na história da América. O empreendimento colonizador esteve presente também nos escritores-viajantes do início do século XIX (como Alexander von Humboldt), chamados por Marie Louise Pratt⁷ de “agentes neocoloniais”, interessados em confirmar o papel periférico do continente na dinâmica capitalista que se estabelecia a partir da independência dos novos Estados-nações latino-americanos.

⁷ PRATT, 1999.

Tais discussões em muito se aproximam das questões tratadas por Edward Said em seu clássico ensaio dos estudos pós-coloniais, *Orientalismo – o Oriente como invenção do Ocidente*. Aliás, o próprio autor conclama o leitor a combater

os terríveis conflitos reducionistas que agrupam as pessoas sob rubricas falsamente unificadoras como “América”, “Ocidente” ou “Islã”, inventando identidades coletivas para multidões de indivíduos que na realidade são muito diferentes uns dos outros.⁸

⁸ SAID, 2007, p. 25.

Assim como os discursos ocidentais sobre o Oriente analisados por Said, a América também ajudou a definir a Europa com sua representação de imagens e discursos contrastantes. O continente deixa-se “americanizar” sob o discurso ocidental, ocupando um lugar que acabava por confirmar as relações de poder constituídas desde o século XVI, refletidas em seus desdobramentos históricos no plano cultural até a formação das sociedades pós-industriais latino-americanas. Said alerta para o fato de que tais “truísmos” se estabelecem no âmbito das representações culturais que inserem o Oriente – no nosso caso a América – na “erudição ocidental, na consciência ocidental e, mais tarde, no império ocidental”.⁹

⁹ SAID, 2007, p. 275-276.

Além disso, chama a atenção para o fato de que,

desde que passou a existir na consciência do Ocidente, o Oriente foi uma palavra a que mais tarde se acrescentou um amplo campo de significados, associações e conotações, e de que esses não se referiam necessariamente ao Oriente real, mas ao campo que circundava a palavra.¹⁰

¹⁰ SAID, 2007, p. 276.

Aqui, mais uma vez a perspicaz observação de Said a respeito da definição de um projeto de orientalismo a partir da consciência do Ocidente nos ajuda a refletir sobre os processos de configuração de modelos de representação sobre a América que deixam escapar as utilizações de

clichês nas imagens e nas figuras de linguagem relacionadas ao continente, desvelando os mecanismos de poder, os processos de subjugação e as consequentes estratégias de resistência e afirmação de contradiscursos garantidores do exercício de práticas de subjetividades e representações sociais alternativas. Já é recorrente relacionar os históricos exemplos de confirmação de estereótipos construídos nas manifestações artísticas ocidentais acerca do *latino*, e especialmente da *latina*. No cinema norte-americano, por exemplo, abundam os exemplos desde o início do século passado que dá conta da construção do personagem *latino* mau caráter, violento, passional, excessivamente sexualizado, traiçoeiro e bêbado. Não raras vezes nossa própria cinematografia confirma tais estereótipos.¹¹

¹¹ Sobre essas discussões de construção de modelos de representação dos latinos e latino-americanos na indústria cultural, ver, dentre outros, Arlene DÁVILA, 2001; Sergio DE LA MORA, 2006; e Clara RODRÍGUEZ, 1997.

Voltando à letra de *Corazón Sangrante*, os estigmas definidores de uma política de reconhecimento a uma prática cultural se manifestam como espaço de denúncia dessas mesmas estratégias de adesão.

Dessa forma, Hadad vem problematizar as relações de poder presentes no universo valorativo mexicano, inserindo as discussões do nacional agenciado por um discurso multicultural que põe em xeque a organização dos mecanismos de poder que configuram práticas sociais subalternizadas na América Latina. A crítica maior se situa na denúncia de uma estratégia ideológica na utilização de um discurso sentimental, pautado na alegoria do coração e no sentimento como forma de controle e apassivamento coletivo.

A memória do processo de Conquista e colonização da América é trazida à tona a partir das múltiplas referências à iconografia católica que fundamentou ideologicamente o projeto de expansão ibérica a partir do fim do século XV e programou de forma definitiva as práticas que passaram a reger o estatuto cultural na América Latina desde então. Os embates culturais programados nos processos de disputa política e ideológica são mencionados pelos espaços de negociação simbólica que tomaram corpo no continente, onde a presença dos rituais da cultura pré-hispânica define o cenário de resistência marcado pelos sinais da violência dessa disputa e negociação.¹²

¹² A recuperação de um passado pré-colonial sempre foi uma estratégia fundamental no interior das práticas afirmativas de resistência da comunidade chicana que, desde a década de 1960, retomou o mito de Aztlán como um forte discurso de reconhecimento de uma história e identidade coletiva nos embates com a cultura anglo-saxã.

¹³ Tal afirmação se atualiza constantemente, seja na permanência das práticas de violência contra as populações indígenas, seja nos massacres resultantes das ferozes disputas dos cartéis ligados ao narcotráfico que se espalham por todo o território mexicano.

A *cabaretera*, por exemplo, lembra Montezuma ao citar a célebre frase do antigo Imperador Azteca ao constatar o massacre de seu povo pelas tropas de Hernán Cortez: "Mi corazón sumergido en chile está". Na canção, porém, Hadad desloca o sentido original da exclamação como se denunciasse uma espécie de vulgarização da experiência do massacre no México,¹³ e na América Latina, em detrimento do poder simbólico da ritualização da morte compreendido

¹⁴ Sobre a discussão da perda do referencial simbólico da morte com a implementação do massacre como forma de estratégia de colonização da América empreendida pelos espanhóis, ver Tzvetan TODOROV, 1983.

pelas antigas culturas pré-hispânicas¹⁴ (referenciado na canção pelo gesto, encenado no clipe, de degustação antropofágica do coração).

Vale a pena enfatizar que a lembrança das históricas práticas de violência contra os povos indígenas na América – seja durante o projeto da Conquista, seja no exercício das relações políticas que se estabelecem no interior das relações de poder na sociedade mexicana até hoje – é recorrente na performance da *cabaretera*. No mesmo álbum *Corazón Sangrante*, ela gravou a música *Mata que Dios perdona*, de autoria do cubano Miguel Matamoros, que diz em uma de suas estrofes:

A un gran conquistador
Le dijo su confesor
Mata indio por matar
Dios perdona al confesar
En nombre de la justicia
Todos podemos matar
Matémonos entre todos
Demos paso a la impudicia

Mata que Dios perdona
Mata que Dios perdona
Mata que Dios perdona
Mata que Dios perdona

¹⁵ Impossível não trazer à discussão o clássico e polêmico capítulo de *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, em que o autor esboça sua idéia acerca do "homem cordial", espécie de registro das relações brasileiras herdadas do projeto colonial português. Aqui também as relações marcadas pelo coração, pela intimidade e pela domesticidade permeiam a construção de uma sociabilidade brasileira, segundo o autor: "E um dos efeitos decisivos da supremacia incontestável, absorvente, do núcleo familiar – a esfera, por excelência dos chamados 'contatos primários', dos laços de sangue e de coração – está em que as relações que se criam na vida doméstica sempre forneceram o modelo obrigatório de qualquer composição social entre nós. Isso ocorre mesmo onde as instituições democráticas, fundadas em princípios neutros e abstratos, pretendem assentar a sociedade em normas antiparticularistas" (HOLANDA, 1977, p. 106).

¹⁶ BLOCH, 1995.

O discurso de Astrid Hadad é focado na inscrição de um imaginário acerca do coração na cultura mexicana (e seguramente podemos ampliar tal reflexão para toda a América Latina, já que as estratégias de assimilação e mobilização política na esfera cultural foram bastante semelhantes por todo o continente).¹⁵

Em uma entrevista de lançamento do álbum, a própria cantora, que ironicamente se autointitula uma "cabaretera ilustrada", dá a dica de por onde deve ser encaminhada a discussão, reforçando o potencial crítico da canção: "El Corazón sangrante es resultado de una exploración sobre el órgano sincrético por excelencia con el cual los españoles domesticaron a los indios, es un icono inserto en el corazón del pueblo mexicano y en el mío propio."

A ideia de domesticação das relações travadas entre os colonizadores e os povos nativos da América através de um discurso subsidiado pelo coração (segundo a própria artista, um órgão que acabou por abrigar todas as formas de sincretismo possíveis no projeto colonial) pode alinhar-se com os argumentos defendidos por Howard Bloch¹⁶ em seu estudo acerca da formação do amor romântico a partir da história da misoginia na Idade Média, que vai desembocar na dualidade amor romântico/domesticidade.

Segundo sua tese, a construção cristã dos gêneros sexuais está relacionada a três ideias principais: uma feminização da carne (que vai ser responsável por uma dicotomia básica que opõe homem/mente x mulher/corpo); a estetização da feminilidade (numa associação da noção de mulher com o cosmético, com aquilo que é superveniente, decorativo, uma espécie de máscara/dissimulação); a teologização da estética, nas palavras do próprio Bloch,¹⁷ “a condenação em termos ontológicos não só da esfera da simulação ou das representações [...] mas também de praticamente tudo o que é prazeroso ligado à corporificação material”.

¹⁷ BLOCH, 1995, p. 17.

Assim, opera-se uma organização intelectual do projeto ideológico medieval baseado na desautorização da mulher como imagem degradada de segunda natureza, numa lógica misógina em que o homem é concebido como unidade e a mulher como diferença, corporificando “a corrupção material associada à carne, onde se fundem o teológico e o ginecológico”.¹⁸

¹⁸ BLOCH, 1995, p. 36.

Dessa forma, uma espécie de “misoginia cósmica”, que perpassa as transformações nas formas de propriedade no mundo moderno e que deve estabelecer os operadores das tecnologias de gênero garantidoras de uma organização econômica e social, inverte a figura da mulher num outro polo, através da idealização do amor romântico. Assim, o desejo, secularizado, converteu-se numa espécie de amor impossível e infeliz, tornando o sofrimento decorrente dessa impossibilidade algo nobre e marca de distinção social.

O século XVIII veio reforçar o processo de domesticação da figura feminina, em textos fundamentais como *Émile*, de Rousseau, que inaugurou um novo discurso sobre a maternidade a fim de reacomodar os papéis femininos e masculinos à emergência de uma nova classe social, a burguesia. Essa divisão social dos papéis por gênero era exigida pelo próprio desenvolvimento do capitalismo moderno, estruturando a divisão entre o público (homem)/privado (mulher) e reforçando as quatro qualidades do que constituía, segundo E. Ann Kaplan, “o culto à verdadeira maternidade” – piedade, pureza, domesticidade e submissão.¹⁹ Dessa forma, uma espécie de opressão sistemática ganha consistência ao recompor estratégias de submissão feminina sob a rubrica dos “deveres” da mulher/mãe/esposa.

¹⁹ KAPLAN, 1987, p. 116.

Jean Franco²⁰ afirma que, no México, a *intelligentsia* logo reconheceu a importância de realocação da mulher no novo cenário após a independência, dentro do qual, como guardiãs da vida privada, tinham um papel fundamental, como mães, na readequação de determinadas práticas

²⁰ FRANCO, 1994.

sociais no âmbito doméstico que garantissem a hegemonia de uma elite *criolla*.

Dois aspectos da recodificação de gênero merecem atenção especial: a elaboração de um território de decência e estabilidade doméstica, do qual foram expulsos todos os elementos baixos, e o deslocamento do religioso para o nacional, que uma vez mais fez da “pureza” uma responsabilidade das mulheres.²¹

²¹ FRANCO, 1994, p. 101.

Esses mecanismos de opressão se sofisticaram ao se “naturalizarem” a partir dos discursos sociais sobre os gêneros difundidos através do desenvolvimento da indústria cultural, sobretudo em contextos marcados por uma modernidade periférica, como a América Latina, onde tais imagens alcançaram status nacional na cultura de massa.

É inevitável, portanto, que as reflexões de Hadad na canção citada sejam atravessadas pela experiência do corpo feminino como uma espécie de território de enfrentamentos, de disputas e de resistências, ao estabelecer estratégias de permanência de uma memória social configurada nesse corpo-testemunho, tradutor de uma perspectiva pós-colonial. “Na configuração do sexo da mulher, constitucional e radical, na *rachadura* feminina, não está a metáfora justa que apreende e descreve a profundidade da identidade latino-americana pós-colonial, a de uma mulher/homem *rajada*, oca, figura abjeta por excelência?”, pergunta Silvano Santiago²² a partir da célebre e polêmica análise sobre os códigos de mexicanidade feita por Octavio Paz a partir de um imaginário coletivo sobre a Malinche, a América deflorada e violentada pela experiência da Conquista, em seu *El laberinto de la soledad*. No clipe de Astrid Hadad, a denúncia do projeto colonial de domesticação da América pelos discursos do coração mescla imagens nacionalistas a uma iconografia religiosa projetada sobre o corpo da mulher.

²² SANTIAGO, 2006, p. 150.

Corpo, fronteira, gênero e nacional apresentam-se como termos de grande potência conceitual no texto do cabaré de Hadad para problematizar os horizontes políticos no debate contemporâneo. Por meio do corpo em performance de Astrid Hadad, a ironia aponta a suspeita acerca dos relatos de coesão oferecidos pelas narrativas do nacional. Apesar de tomá-lo como referência, sua performance supera os limites nacionais pela crítica àquilo que Walter Mignolo²³ identifica como a “colonialidade do poder”. O gesto de Hadad sugere a necessidade de se pensar para além da nação. Se reconhecemos, como Benedict Anderson,²⁴ que a nação é algo imaginado, também devemos reconhecer a crítica recíproca dessa ideia: a imaginação poderá levar-nos para além da nação.

²³ MIGNOLO, 2003.

²⁴ ANDERSON, 1989.

²⁵ APPADURAI, 1997.

É nesse aspecto que Arjun Appadurai²⁵ identifica no hífen que ajusta Estado a Nação o verdadeiro lugar da crise contemporânea decorrente dos deslocamentos do papel dos Estados-nações modernos. Essa perspectiva chamada por Appadurai de pós-nacional aponta novas cartografias relacionadas a contra-histórias e contraidentidades.

Esse pós, então, não corresponde apenas a um pós de superação de etapas, mas a um gesto de “abrir espaços”, por ser posterior a algo mas, sobretudo, por rejeitar os aspectos e os sentidos de algo. Significa uma condição de postura intelectual, estética e política marcada pela deslegitimação da Nação como autoridade, como poder e como significado. É um pós que contesta narrativas nacionais anteriores, legitimadoras de dominação e poder, produzindo uma reescritura descentrada das grandes narrativas do passado, ancoradas na Nação. É um discurso epistêmico que vai além da Nação, operando sob a rasura dos códigos nacionais.

²⁶ BHABHA, 1998.

Seguindo os passos de Homi Bhabha,²⁶ a significação mais ampla da condição pós-moderna reside na consciência de que os “limites” epistemológicos daquelas ideias etnocêntricas são também as fronteiras enunciativas de uma gama de outras vozes e histórias dissonantes, até dissidentes – mulheres, colonizados, grupos minoritários, os portadores de sexualidades policiadas. Nesse aspecto, essas culturas representativas de uma suspeita da modernidade pós-colonial apresentam-se como uma contingência da própria modernidade, deslocadas de sua lógica, oferecendo uma resistência aos processos culturais hegemônicos, em que o hibridismo e as manifestações fronteiriças acabam por “traduzir” o imaginário social referente ao modelo metropolitano e à modernidade.

A marca da violência forja definitivamente a memória cultural deste corpo subalterno. O conceito de fronteira carrega, então, o sinal de morte e de vida, a possibilidade de fim e a esperança de um reinício, traduzindo os paradoxos e contradições que estão presentes no projeto de Hadad.²⁷

²⁷ BRAGANÇA, 2007, p. 114.

No hiperdimensionamento de um gestual ironizado pelas regras do excesso melodramático, a *mise-en-scène* da *cabaretera* traz à tona um imenso repertório de imagens relacionadas ao projeto nacional de mexicanidade (o revolucionário, o religioso, o melodrama, o indigenismo). A recuperação do potencial simbólico dessa iconografia alcança o argumento de Serge Gruzinski²⁸ de que a imagem exerceu, desde o século XVI, uma função primordial no descobrimento, conquista e colonização do Novo Mundo. Por razões espirituais, linguísticas e técnicas, a iconografia

²⁸ GRUZINSKI, 1995.

²⁹ A Televisa já concentrava no México 62% da produção televisiva comercial e é a companhia produtora de mídia televisiva em espanhol mais poderosa do mundo, além de ser a principal cadeia produtora e exportadora de programas a países da Europa, Ásia e África. Em 2006, último ano do governo Vicente Fox, foram votadas, no México, reformas à lei federal de rádio e televisão e à lei federal de telecomunicações do país, que asseguravam ao Grupo Televisa um maior monopólio sobre os meios de informação, estabelecendo um regime especial para que a Televisa pudesse prestar serviços de telecomunicações, ampliando assim seu controle sobre esse setor estratégico. Segundo essa lei, que ficou conhecida como Ley Televisa, seria permitido aos meios privados agregar novos sinais aos já existentes sem passar por um processo de licitação, desconfigurando o estatuto de concessão do espaço radioelétrico pelo Estado. A consequência imediata da implementação dessa lei seria o enfraquecimento, tendendo a um desaparecimento, das rádios comunitárias e educativas, as redes de rádio e canais de televisão estatais, os meios universitários e as rádios indígenas, o que significaria um aniquilamento do compromisso social do poder público diante dos privilégios do poder econômico das grandes corporações midiáticas.

³⁰ É importante ressaltar o potencial de ambiguidade que o título apresenta que, em espanhol, pode ser lido tanto como *Oh deusas!* quanto *Odiosas!*

assumiu um lugar de destaque em um processo que tem permanência, até hoje, no domínio das imagens da Televisa, configurada como um capital simbólico hegemônico nas discussões nacionais e internacionais.²⁹

Tais argumentos, porém, não assumem de forma alguma a feição de uma crítica iluminista do caráter “degenerador e manipulador” do fluxo de imagens formatador de uma consciência popular. Antes, contudo, a apropriação simbólica efetuada pela recepção popular dos produtos do *Canal de las Estrellas* pode indicar caminhos de resistência que coloquem em xeque, inclusive, os próprios limites da hegemonia desse discurso. Hadad, em 2006, encenava um espetáculo chamado *¡Oh diosas!*³⁰ em que ironizava o culto às divas e às estrelas, desde a representação do nascimento de Vênus em uma bacia de roupa, até a ironia em torno do culto a Frida Khalo como celebridade, passando por um número em que a Virgem de Guadalupe, qual uma diva, cantava uma música do cômico Tin Tan, “Cantando en el baño”. Tudo isso vinha reforçar de forma crítica o papel da indústria cultural mexicana, na qual a participação do Grupo Televisa é fundamental.

O que Gruzinski apresenta, e que nos interessa trazer à reflexão ao pensarmos a obra de Astrid Hadad, é uma espécie de “política da imagem” que foi utilizada como estratégia desde a colonização da América, e da qual o emblema da Virgem de Guadalupe, por exemplo, é um de seus instrumentos mais bem acabados. Essa “política da imagem” encena os meios pelos quais se articulam os processos de representação social, fundamentais para a manutenção do controle ideológico necessário para assegurar o êxito daquele projeto político. É no fluxo dessa argumentação que Gruzinski introduz a permanência dessa política do controle pelo surgimento da Televisa nos anos 1950 e seu acelerado crescimento a partir da década de 1970.

No clipe de Astrid Hadad, as imagens religiosas estão a serviço de um modelo de representação excessivamente pautado pela histeria, associada psicanaliticamente à mulher (e à figura da diva). O corpo da atriz se oferece como suporte para encaminhar tais discussões, atuando como uma espécie de cenário *camp* onde são depositados os elementos necessários para denunciar as estratégias discursivas que vinculam a mulher a um sentimentalismo apassivador (aqui recuperando as discussões de Bloch sobre a “estetização da feminilidade”, encaminhadas mais acima). Uma espécie de “estética pop-camp-kitsch-barroca” inspira a composição das imagens e, nesse sentido, a *cabaretera* recupera o potencial de ambiguidade próprio ao barroco latino-americano.

³¹ Sobre a disputa ideológica travada no interior das imagens barrocas latino-americanas, recuperamos o fundamental ensaio de José Lezama Lima *A expressão americana* (LEZAMA LIMA, 1988), para quem a figura do Aleijadinho é uma perfeita tradução do potencial contestatório do barroco na América Latina. É nessa fantástica imagem de Aleijadinho e seu “espírito do mal”, em seu corpo em decomposição pela lepra, metáfora dolorosa de um devir, que Lezama problematiza seu barroco latino-americano.

³² GRUZINSKI, 1995, p. 197.

As imagens do barroco latino-americano, transfiguradas pelo projeto sincrético que tomou corpo no continente, foram imprescindíveis para abrir espaço para o processo de transculturação que se operava por aqui.³¹ Mais uma vez, as emblemáticas imagens guadalupanas entram em cena fazendo ressoar, nas disputas internas presentes na própria concepção do mito mexicano, os ecos da idolatria pagã das divindades pré-hispânicas como forma de abrir espaço na cultura popular para as liturgias do processo colonial. A “guerra das imagens”, como qualifica Gruzinski tal processo, converte-se de evangelizadora em integradora:

El viaje a través de las imágenes barrocas podría proseguirse, así, al infinito: de los indios a los negros, de los negros a los mestizos y de los mestizos a los blancos humildes, de las solemnidades urbanas a los sincretismos de las sierras del Sur y de los desiertos del Norte. [...] Por doquier, en torno de las imágenes, las iniciativas se cruzaban, y las expectativas se mezclaban y chocaban. Inextricablemente. Imaginarios individuales e imaginarios colectivos sobreponían sus tramas de imágenes y de interpretaciones al ritmo de las oscilaciones incesantes entre un consumo de masas y una pléyade de intervenciones personales y colectivas [...]³²

É nessa transumância de imagens corporificadas pelos ecos de um discurso colonial que Astrid Hadad constrói sua crítica no clipe de *Corazón Sangrante*. Em seu figurino, combina a religiosidade barroca com o erotismo da música popular do bolero, este também um instrumento imprescindível na veiculação de um discurso alegórico sobre o coração a inspirar novas subjetividades e práticas sociais na configuração de uma nação periféricamente moderna e urbana. A encenação do sofrimento vincula a uma tradição religiosa o viés nacionalista de forma extremada, grotesca e irônica, em que o sempre presente coração se oferece como o centro do amor numa visão pós-apocalíptica na qual se misturam as marcas do amor sagrado e do amor profano.

Por fim, qual num confessionário, a *performer*, numa ironia entre mística e histórica, questiona: “Dónde pondré este corazón?”. O coração, em suas múltiplas adjetivações no trecho final da letra da canção, assume-se como uma espécie de inventário das práticas coloniais que ainda se atualizam nos registros de uma matriz popular: Sangrento, picante, ardente. Conquistado, espremido, espetado, queimado, desgarrado, maltratado, apimentado, esfregado, ferido, perdido, fervido, enjoado, negado, chutado, torcido, moído, batido, tostado, esticado,

destroçado, pisoteado, humilhado, enganado, adubado, entupido, dolorido, arrebatado, rechaçado, fodido, despedaçado, sufocado, e, além disso, manuseado.

Referências bibliográficas

- AINSA, Fernando. *De la edad de Oro a El Dorado – gênesis del discurso utópico americano*. 2. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.
- ANDERSON, Perry. "Balanço do neo-liberalismo". In: SADER, Emir; GENTILI, Pablo (Orgs.). *Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o Estado democrático*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. p. 9-23.
- APPADURAI, Arjun. "Notas para uma geografia pós-nacional". *Novos Estudos Cebrap*, n. 49, p. 7-32, nov. 1997.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: EdUFMG, 1998.
- BLOCH, R. Howard. *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995.
- BRAGANÇA, Maurício de. "Performance, política e multiculturalismo no cabaré popular de Astrid Hadad". *Revista de Letras*, São Paulo, v. 47, n. 2, p. 99-120, jul./dez. 2007.
- CONSTANTINO, Roselyn. *Memoria colectiva y cuerpo individual: política y performance de Astrid Hadad (fragmento)*. [s/d]. Disponível em: <<http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/121/memorias.htm>> Acesso em: 8 jul. 2007. Não paginado.
- DÁVILA, Arlene. *Latinos Inc.: The Marketing and Making of a People*. Berkeley: University of California Press, 2001.
- DE LA MORA, Sergio. *Cinemachismo – Masculinities and Sexuality in Mexican Film*. Austin: University of Texas Press, 2006.
- FRANCO, Jean. "Sentido e sensualidade: notas sobre a formação nacional". In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 99-126.
- GRUZINSKI, Serge. *La guerra de las imágenes – de Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- KAPLAN, E. Ann. "Mothering, Feminism and Representation – The Maternal in Melodrama and the Woman's Film 1910-40." In: GLEDHILL, Christine (ed.). *Home is where the Heart is – Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: British Film Institute, 1987. p. 113-137.

- LEZAMA LIMA, José. *A expressão americana*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/projetos globais – colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2003.
- NAVARRO, Zaida Godoy. *Transnationalism and performance: mexican Astrid Hadad, chicana Mónica Palacios, and strategies of the oppressed*. [s/d]. Disponível em: <<http://dc.lib.unc.edu/cgi-bin/showfile.exe?CISOROOT=/etd&CISOPTR=137>>. Acesso em: 26 maio 2009.
- PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império – relatos de viagem e transculturação*. Bauru, SP: EDUSC, 1999.
- RODRÍGUEZ, Clara E. (ed.). *Latin Looks – Images of Latinas and Latinos in the US Media*. Boulder: Westview Press, 1997.
- SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SANTIAGO, Silvano. *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- TODOROV, Tzvetan. *A Conquista da América – A questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

[Recebido em 14 de abril de 2010 e aceito para publicação em 6 de outubro de 2010]

Body, Image, Colonial Signs in Astrid Hadad's Corazón Sangrante

Abstract: *In this article, we present a discussion about the use of the heart as an important allegorical element of recognition of a collective identity in Latin America. The work of Astrid Hadad, a Mexican performer-cabaretera, of Maya-Lebanese origin, points to the criticism of a control policy that organizes gender models in Mexico. The experience of colonization in Latin America was guided by discursive strategies which employed the heart as an important allegory of subordination, especially that of women. In her video clip Corazón Sangrante, using the linguistic strategies of the melodrama, Hadad uses the ambiguity of irony to approach this issue, pointing to colonial marks in the contemporary Mexican culture.*

Key Words: *Body; Image; Colonial Signs; Performance; Astrid Hadad.*