

# A performance da masculinidade portenha no churrasco\*

Jeffrey Tobin\*\*

## Resumo

As teorias da performatividade *queer*, bem como as da performance ritual e da performance teatral, contribuem para o entendimento do gênero e da sexualidade. Cada um desses corpos de teoria, no entanto, sofre limitações que os outros corpos de teoria podem corrigir. Essas correções não têm aparecido mais porque poucos acadêmicos atravessam as fronteiras disciplinares. Os teóricos da performatividade *queer* concluem que a performance de gênero enquanto tal é paródica, camavalesca ou de outra forma subversiva. Este artigo, baseado numa pesquisa etnográfica sobre a performance culinária da masculinidade na Argentina, questiona a performance de gênero enquanto ato subversivo, colocando-a, muitas vezes, como uma representação do privilégio.

**Palavras-chave:** Gênero, Performance, Masculinidade.

---

\* Recebido para publicação em julho de 1999. (Tradução: Plinio Dentzien. Revisão: Adriana Piscitelli.)

\*\* Occidental College, Los Angeles, California, U. S. A.

A performance da masculinidade portenha

Asado and the Culinary Performance of Porteño  
Masculinity

**Abstract**

Theories of queer performativity, ritual performance, and staged performance all contribute to our understanding of gender and sexuality. Each body of theory, however, is limited in ways that the other bodies of theory can correct. These corrections have not been forthcoming because too few scholars read across disciplines. Queer performativity theorists have concluded that gender performance as such is parodic, carnivalesque, or otherwise subversive. I use ethnographic research on a culinary performance of masculinity in Argentina to argue that gender performance is not always a subversive act; sometimes it is an enactment of privilege.

**Key words:** Gender, Performance, Masculinity.

Como se faz a performance de gênero? Para responder a essa questão, me concentro mais em como homens heterossexuais fazem a performance de gênero, e depois em como *gays*, lésbicas e mulheres heterossexuais o fazem. Muitas teorias recentes sobre a performance – ou performatividade – tem se centrado na *queerness*, nas mulheres e na feminilidade ao ponto de quase excluir a masculinidade dos homens heterossexuais, e se dedicam quase exclusivamente ao estudo de norte-americanos brancos de classe média.<sup>1</sup> Essas exclusões produziram alguns resultados lamentáveis. Primeiro, o foco sobre outros gêneros e outras sexualidades levou à conclusão de que a performance de gênero como tal é paródica, carnavalesca ou, de alguma forma, subversiva.<sup>2</sup> Por contraste, argumento que o subversivo na performance de gênero depende da posição de quem faz a performance num sistema de relações desiguais de poder. Centrar a atenção nos homens heterossexuais revela que a performance de gênero nem sempre é um ato subversivo; às vezes é uma representação de privilégio. Segundo, o foco sobre a sociedade norte-americana branca de classe média tem o efeito paradoxal de universalizar e, assim, naturalizar as performances norte-americanas de gênero, ainda que essas performances sejam expostas como construídas e não naturais. Como os antropólogos chegaram tarde, quando chegaram, às discussões sobre a performatividade de gênero, essas discussões carecem de uma perspectiva trans-cultural. Como resultado, apreendemos muito sobre como gêneros e sexualidades foram inventados no curso da história européia, mas muito pouco sobre as histórias de gêneros e sexualidades não européias.

---

<sup>1</sup> Ver BUTLER, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York, Routledge, 1993; e SEDGWICK, Eve Kosofsky. Queer performativity: Henry James's *The Art of the Novel*. *GLQ* 1(1): 1-16, 1993.

<sup>2</sup> Ver BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London, Routledge, 1990.

## A performance da masculinidade portenha

“Performativa” é uma palavra cunhada pelo filósofo da linguagem inglês J. L. Austin para referir uma classe de elocuições que não são “constativas”.<sup>3</sup> Uma elocução constativa é uma proposição sobre o mundo. Um exemplo seria se eu segurasse um objeto e dissesse “isto é uma boneca baiana”. Essa elocução poderia ser considerada verdadeira ou falsa, dependendo de o objeto ser uma boneca baiana ou não. Em vez de descrever o mundo, uma elocução performativa tem impacto sobre o mundo. Exemplo de uma elocução performativa seria se eu segurasse uma boneca baiana e dissesse “eu a chamo de Riselia”. Essa elocução não poderia ser considerada verdadeira ou falsa. Nas palavras de Austin, ela seria feliz ou infeliz. Se a boneca me pertencesse, nomeá-la seria feliz. Se pertencesse a outra pessoa, que não me tivesse autorizado a nomeá-la, seria infeliz, mas não falsa. Através do trabalho das teóricas feministas Shoshana Felman, Tania Modleski e de Jacques Derrida<sup>4</sup> a análise de Austin sobre as elocuições performativas desenvolveu-se como uma teoria da performatividade em geral e da performatividade de gênero em particular. Na última década, teóricas do *queer* incluindo Judith Butler, Eve Sedgwick, Peggy Phelan e Linda Hart<sup>5</sup> se basearam na leitura que Derrida fez de Austin para desenvolver uma teoria da performatividade *queer*. A título de apresentação, quero apenas mencionar que a performatividade *queer* é usualmente

---

<sup>3</sup> AUSTIN, J. L. *How to Do Things with Words*. Second Edition, Cambridge, Harvard University Press, 1961.

<sup>4</sup> FELMAN, Shoshana. *The Literary Speech Act*. Ithaca, Cornell University Press, 1983. (Translated by Catherine Porter.); MODLESKI, Tania. *Feminism Without Women: Culture and Criticism in a “Postfeminist” Age*. New York, Routledge, 1991; DERRIDA, Jacques. *Limited Inc*. Evanston, Northwestern University Press, 1988.

<sup>5</sup> BUTLER, Judith. Critically queer. *GLQ* 1(1): 17-32, 1993b; SEDGWICK, Eve Kosofsky. Queer performativity... Op.cit.; PHELAN, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. New York, Routledge, 1993; e HART, Lynda. Identity and seduction: lesbians in the mainstream. In: HART, Lynda and PHELAN, Peggy. (eds.) *Acting Out: Feminist Performances*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 1993.

caracterizada – ou talvez fosse melhor dizer caricaturada – como a teoria de que gênero e sexualidade são usadas ou descartadas como se usa ou se descarta uma peça de roupa. Para as teóricas do *queer*, as identidades de gênero certamente não são essenciais nem estáveis. Gêneros e sexualidades, de acordo com as teóricas do *queer*, podem ser trocadas tão facilmente quanto eu posso mudar o nome da minha boneca baiana dizendo, “agora eu passo a chamá-la de Gabriela”.

Enquanto os estudiosos da literatura trabalhavam sobre a performatividade *queer*, nas ciências sociais se construía nossas teorias da performance de gênero. Para os antropólogos em particular, “performance” é quase um sinônimo de “performance ritual”.<sup>6</sup> Nossos interesses são os ritos através dos quais uma sociedade faz os homens masculinos e as mulheres femininas. Ainda que o tópico seja a inseminação dos meninos pelos homens sambia<sup>7</sup> ou a circuncisão das meninas pelas mulheres hofriati<sup>8</sup>, o argumento é de que a performance ritual reproduz as sociedades e seus gêneros. Nós antropólogos concebemos o gênero como culturalmente atribuído ou intensificado, e não como individualmente escolhido ou mudado. Também quando mencionamos a performance nos referimos a uma atividade que acontece fora da prática da vida cotidiana. Para os antropólogos, diferentemente dos teóricos do *queer*, vestir-se e comportar-se de modo culturalmente apropriado são práticas e não performances. Entretanto, nas artes, os estudiosos do teatro, da dança e da música se perguntam o que teria acontecido com sua palavra. Afinal, “performance” – é o que eles dizem – pertence às artes

---

<sup>6</sup> Ver TURNER, Victor. *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca, Cornell University Press, 1974.

<sup>7</sup> HERDT, Gilbert. Sambia boys' ritual initiation. In: *Same Sex, Different Cultures: Exploring Gay and Lesbian Lives*. Boulder, Westview Press, 1997.

<sup>8</sup> BODDY, Janice. Womb as oasis: the symbolic context of pharaonic circumcision in rural Northern Sudan. In: LANCASTER, Roger N. and DI LEONARDO, Micaela. (eds.) *The Gender/Sexuality Reader: Culture, History, Political Economy*. New York, Routledge, 1997.

## A performance da masculinidade portenha

performáticas.<sup>9</sup> Da mesma forma que os antropólogos culturais viram sua palavra – “cultura” – fugir do controle e vagar desordenadamente no campo dos estudos culturais, os estudiosos das artes performáticas viram a palavra “performance” manejada de maneira travessa pelos teóricos do *queer*, que talvez não fossem capazes de distinguir um procênio de uma *persona*. Os estudiosos das artes performáticas concordam com os antropólogos culturais em que os teóricos do *queer* estão enganados quando misturam performance com práticas cotidianas, mas também discordam da redução, praticada pelos antropólogos culturais, da performance a uma reprodução cultural, ao custo do desconhecimento das capacidades criativas dos indivíduos. Acima de tudo, porém, os estudiosos das artes performáticas criticam os humanistas e cientistas sociais por se centrarem tanto na performance que acabam por esquecer os que fazem as performances.<sup>10</sup> A performance, dizem, não pode ser compreendida como um gesto sem corpo ou como um ato supracorporal de reprodução cultural. Para os que estudam a performance de palco, os corpos dos atores fazem diferença. Para tomar um exemplo óbvio, *As You Like It* não pode ser compreendida como um simples texto performativo, nem a performance da peça ser compreendida como apenas um ato de reprodução cultural em que papéis de gênero são simplesmente reforçados. Faz diferença para os estudiosos do teatro se os atores que desempenham os papéis de homens e mulheres são machos ou fêmeas.

Tanto as teorias da performatividade *queer*, quanto as da performance ritual e da performance de palco contribuem para nosso entendimento de gênero e da sexualidade. Cada corpo de teoria, porém, tem limitações que as outras podem corrigir. Essas

---

<sup>9</sup> Ver CASE, Sue-Ellen. *The Domain Matrix: Performing Lesbian and the End of Print Culture*. Bloomington, University of Indiana Press, 1996.

<sup>10</sup> REINELT, Janelle. Staging the invisible: the crisis of visibility in theatrical representation. *Text and Performance Quarterly*, 14: 1-11, 1994.

correções não têm aparecido porque são muito poucos os estudiosos capazes de ultrapassar as fronteiras disciplinares. A maioria dos acadêmicos interessados na performance de gênero é muito informada sobre seu ângulo da teoria da performance e muito desinformada sobre os outros ângulos. Em minha pesquisa, tento distinguir como os estudiosos das diferentes disciplinas usam os conceitos de “performance” para teorizar o gênero e a sexualidade. Neste trabalho, ofereço uma correção antropológica às teorias humanistas da performatividade de gênero. O resultado, espero, será uma compreensão mais nuançada e refinada de como se faz a performance de gênero.

### O Churrasco

*Conheci Enrique no mundo do tango em Buenos Aires. De dia, ele trabalha como carpinteiro. De noite, ele e sua mulher, Ana, dançam tango. São reconhecidos em todos os salões de tango, de San Telmo até Almagro, e ensinam a dançar o tango na sala de seu apartamento em Palermo Viejo. O apartamento tem um pátio e o pátio tem uma churrasqueira. Em minha primeira visita, notei a churrasqueira e mencionei a Enrique que gosto muito de churrasco. Por experiência, sabia que ele não só me convidaria para um churrasco como se ofereceria para me ensinar, a um gringo, como se faz o churrasco.*

*De fato, me fiz convidar para um churrasco. Eu tinha voltado apenas recentemente a Buenos Aires quando mencionei a Enrique meu interesse pelo churrasco. Dessa forma, ele me perguntou se já tinha ido a um churrasco nesta passagem pela Argentina.*

*“Sim,” respondi, “fui a um churrasco feito por uma amiga.”*

*Enrique perguntou se eu realmente queria dizer que o churrasco tinha sido preparado por “uma mina.” Imagino que ele achava que eu estava confundindo os gêneros, como faço muitas vezes quando estou falando espanhol. Mas assegurei a ele que a amiga em questão não é um amigo. Previsivelmente, ele disse que,*

A performance da masculinidade portenha

*nesse caso, eu não tinha ido a um churrasco, e me convidou para “um churrasco de verdade, feito por um macho argentino.”*

Historicamente, o churrasco – assim como o bife – se relaciona com a indústria da carne e, mais especificamente, com os gaúchos que no século dezenove vagavam pelo Uruguai, sul do Brasil e Argentina central. De qualquer modo, o churrasco veio a ser mais identificado com a Argentina que com o Uruguai ou o Brasil, e a associar-se com a Argentina inteira, incluindo as regiões tropicais, montanhosas e áridas, que não têm uma história de produção de carne nem gaúchos. Assim, como símbolo da identidade nacional argentina, o churrasco privilegia uma região sobre o resto. Também privilegia os homens em relação às mulheres. Comi um churrasco excelente preparado por uma mulher, mas significativamente sua casa não tinha homem. Seis noites por semana, as mulheres são responsáveis por servir jantares freqüentemente elaborados, mas é o churrasco do domingo à tarde – a única refeição tipicamente feita por um homem – que representa a nação argentina, tanto lá como no exterior. Acho esse tipo de desequilíbrio de gênero especialmente notável porque, como *ex-chef*, não creio que o churrasco mereça toda essa atenção. O churrasco é um prato singularmente simples, cujos únicos ingredientes são carne e sal, e cujos únicos utensílios são uma grelha e uma faca.

Muitos homens sustentam que os melhores churrascos são não só preparados por homens como também comidos apenas por homens. Segundo Raul Mirad, as mulheres não sabem comer churrasco porque não sabem fazê-lo.

O churrasqueiro crioulo, reconhecidamente “machista”, (...) sofre quando alguma dama corta em pedacinhos insignificantes um pedaço suculento do churrasco, que merece ser saboreado em suas justas proporções.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> MIRAD, Raúl. *Manual del Asado-maker Argentino*. Montevideo, New Sisley S.A., 1991, p.67.



Por contraste, “o verdadeiro e típico churrasco crioulo (...) só pode ser apreciado em reuniões masculinas”.<sup>12</sup> Mirad explica que isso se dá porque “o grupo de comensais paga tributo não apenas à comida mas, acima de tudo, à AMIZADE”.<sup>13</sup> “AMIZADE,” pelo menos quando em maiúsculas, como em Mirad, não inclui mulheres. Assim, o lugar privilegiado do churrasco na construção culinária da nação Argentina é consistente com a observação de George Mosse sobre o nacionalismo europeu moderno, segundo a qual ele “tem uma afinidade especial com a sociedade masculina”.<sup>14</sup> Quando Mirad se refere ao churrasco como “essa cerimônia máscula tão argentina”<sup>15</sup> ele confirma que o churrasco é ao mesmo tempo másculo de uma maneira nacionalisticamente argentina e argentino de uma maneira chauvinisticamente máscula.

### Citacionalidade

*A resposta de Enrique sobre o churrasco feito por mulher era previsível porque ele costuma fazer comentários machistas ou de outra forma socialmente conservadores. Por exemplo, quando alguém menciona Astor Piazzolla – o bandoneonista de vanguarda e compositor de tango – Enrique diz “Piazzolla! O homem que matou o tango.” Os comentários conservadores de Enrique são complicados, porém, por diversas observações. Primeiro: ele diz a mesma coisa sobre Juan Carlos Copes – um dançarino e coreógrafo modernista do tango. Copes é também “o homem que matou o tango.” Segundo: ele às vezes confessa amar a música de Piazzolla e chega a dizer que foi ouvindo Piazzolla que começou a*

---

<sup>12</sup> Id., ib., p.120.

<sup>13</sup> Id., ib., p.113.

<sup>14</sup> MOSSE, George L. *Nationalism and Sexuality: Middle-Class Morality and Sexual Norms in Modern Europe*. Madison, University of Wisconsin Press, 1985, p.67.

<sup>15</sup> MIRAD, Raúl. *Manual del Asado-maker Argentino*. Op.cit., p.120.

A performance da masculinidade portenha

*se interessar pelo tango. Terceiro: às vezes pisca o olho ao fazer essas declarações. Quarto: Enrique foi montonero – um opositor de esquerda do regime militar de 1976 a 1983 – e desdenha os velhos reacionários que dizem que as mulheres não podem fazer churrasco e que Piazzolla matou o tango.*

*É claro que é comum tanto na Argentina como em qualquer outro lugar encontrar homens progressistas em relação à classe e conservadores em relação ao gênero. Mas se se pode dizer que, quando ele diz que um churrasco feito por mulher “é um desperdício” de boa carne, ele está desempenhando um papel, é preciso notar que é um papel que ele desempenha muito à vontade e com prazer. Como o ator que fez um comercial dizendo “eu não sou um médico, mas faço um médico na TV”, Enrique poderia dizer “eu não sou um machista velho e tonto, mas faço esse papel vinte e quatro horas por dia.”*

Ernesto Sábato observa que o macho portenho “se sente obrigado a comportar-se como um macho ao quadrado ou ao cubo”.<sup>16</sup> Talvez porque os modelos do macho portenho sejam heróis literários maiores que a vida. Os textos canônicos da masculinidade portenha são o épico gaúcho Martin Fierro e as letras de quase qualquer tango. Por exemplo, quando alguém se atreve a sugerir que está na hora de virar um pedaço de carne, Enrique responde com “sou o touro em minha arena, e o maior touro na alheia”, e quando termina de dançar um tango que considera especialmente bem dançado, informa a um grupo próximo de homens que “assim se dança o tango.” A primeira frase é do Martin Fierro<sup>17</sup> e é tão conhecida que um portenho mal começa a recitá-la e é acompanhado por outros ávidos por completá-la. A segunda é o título e refrão de um tango de 1942 com letra de Marvil (Elizardo Martinez Vilas) e música de Elias

---

<sup>16</sup> SÁBATO, Ernesto. *Tango: Discusión y clave*. Third Edition, Buenos Aires, Editorial Losada, 1963, p.15.

<sup>17</sup> HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro*. Buenos Aires, Editorial Altamira, 1992, p.15.

Randal.<sup>18</sup> O roteiro não é específico. Não é incomum que um tanguista cite o Martin Fierro ou que um churrasqueiro cite um jogador de futebol. Eduardo Archetti conta que Diego Maradona apareceu num programa de televisão cantando o tango *El Sueño del Pibe*, sobre um menino que sonha em se tornar um jogador profissional de futebol. De acordo com Archetti, o fato de existir um tango que descreve o sonho do menino permite aos torcedores “afirmar que é o destino, quase um desenvolvimento natural, ou que ‘estava escrito’, como muitos (argentinos) diriam”.<sup>19</sup>

A escritura a que alude Archetti é consistente com o fato de que Buenos Aires está entre as sociedades mais letradas do mundo. Se as palavras do macho portenho são “identificáveis como conformando-se a um modelo repetível”<sup>20</sup> isso acontece porque seu modelo é freqüentemente um texto escrito muito conhecido. Na maioria das leituras de Derrida, um modelo é identificado como “repetível” por ser graphemético – o que é uma das maneiras que Derrida tem de dizer que o falar é tão mediado quanto o escrever. Aqui estou lendo Derrida mais literalmente ao observar que o modelo do macho portenho é não só tão mediado como se fosse escrito: ele é escrito. Mais que mergulhar num papel e tentar desempenhá-lo de modo transparente, o macho portenho literalmente cita o roteiro que está lendo, chamando atenção para o fato de que ele está escrito.

---

<sup>18</sup> ROMANO, Eduardo. (editor) *Las Letras del Tango: Antología Cronológica, 1900-1980*. Buenos Aires, Editorial Fundación Ross, 1990, pp.301-302.

<sup>19</sup> ARCHETTI, Eduardo P. The potrero and the pibe: territory and belonging in the mythical account of Argentinian football. Paper presented at the Encuentro Internacional de la Articulación Social a la Globalización en la Antropología Latinoamericana, Buenos Aires, 15 August, 1996, p.10.

<sup>20</sup> DERRIDA, Jacques. *Of Grammatology*. Baltimore, Johns Hopkins Press, 1976, p.326. (Translated by Gayatri Chakravorty Spivak.)

A performance da masculinidade portenha

### *Différance*

*Enrique começa rotineiramente, fazendo fogo com jornais amarrotados e carvão. Não me surpreendo de que use carvão e não lenha. Churrasco com lenha é uso da classe alta na capital, e Enrique não é classe alta. Noto também que ele usa o carvão mais barato, feito de sobras de madeira de demolições, e não o carvão feito de madeira não processada de árvores e arbustos.*

*Enrique apara gordura da carne e me explica que está fazendo “querosene crioulo”. Estrategicamente põe algumas das tiras de gordura nas fendas da pilha de carvões em brasa, o que faz com que rompam em chamas. Duvido que as chamas superficiais produzidas pela gordura ajudem a acender o carvão, mas, funcione ou não o truque, é novo para mim e me alegro por ter mais uma entrada em meu repertório de técnicas do churrasco. Mas Enrique ri e explica que a gordura não funciona, é claro, como querosene de verdade para começar o fogo. Em vez disso, ele aponta para a fumaça que sai da chaminé e diz que o propósito de queimar a gordura é “provocar inveja nos vizinhos.”*

*À medida que o carvão queima e vira brasa, cai através da grade inferior, sobre a placa de cimento. Enrique joga as brasas para o outro lado da mureta de tijolos, embaixo da grelha em que a carne será assada. Quando a grelha esquenta, Enrique amassa a gordura restante formando uma bola e a esfrega na grelha para que a carne não grude e, presumivelmente, para provocar mais um pouco de inveja nos vizinhos.*

A citacionalidade da masculinidade portenha é um reflexo do que Derrida chama de *différance* – isto é, tanto uma diferença quanto um distanciamento no tempo.<sup>21</sup> Outra vez leio Derrida mais literalmente do que ele talvez preferisse. A diferença, pelo menos entre meus informantes, se enraiza na classe. O modelo de masculinidade que os churrasqueiros de classe média citam é ao

---

<sup>21</sup>Id., ib.

mesmo tempo o do gaúcho pobre e do estancieiro rico. O distanciamento no tempo é o lapso inevitável entre o agora e a época em que os homens eram homens: a época dos gaúchos e dos barões do gado, dos malandros do tango e dos meliantes com punhais. Por exemplo, um professor de tango em Buenos Aires tentou me explicar a importância de manter baixo o centro de gravidade dizendo que “dançar o tango é como lutar com faca.” Tenho certeza, porém de que o professor nunca esteve mais perto de uma luta de facas do que eu. Ele estava me convidando a desempenhar com ele um papel que corresponde a outra classe, mais baixa, e a outro tempo, mais áspero.

A *différance* entre o macho portenho e os escritos que cita é nostálgica. Como diz Savigliano, “o machismo é um culto da ‘virilidade autêntica’ alimentada por uma sensação de perda ...produzida pela civilização”<sup>22</sup>, um lamento pela masculinidade perdida.<sup>23</sup> Os machos portenhos choram o desaparecimento de uma masculinidade mais verdadeira, de uma classe inferior e mais obscura, dos infames subúrbios da Buenos Aires da virada do século, e do amplo espaço rural do Martín Fierro. Jorge Salessi observa que já em 1908,

[Carlos Octavio] Bunge situava a masculinização dos homens no campo, o espaço que – quando a grande imigração se instalava nas cidades – trocava de sinais, e deixava de representar o barbarismo de Sarmiento, transformando-se no repositório dos ‘verdadeiros’ valores argentinos, que eram os da classe proprietária de terras.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> SAVIGLIANO, Marta E. *Tango and the Political Economy of Passion*. Boulder, Westview Press, 1995, p.43.

<sup>23</sup> SAVIGLIANO, Marta E. Malevos llorones y percantas retobadas: el tango como espectáculo de razas, clases e imperialismo. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 19, 1994, p.85.

<sup>24</sup> SALESSI, Jorge. *Médicos, Maleantes y Maricas: Higiene, Criminología y Homosexualidad en la Construcción de la Nación Argentina (Buenos Aires 1871-1914)*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1995, p.196.

## A performance da masculinidade portenha

Em minha leitura, os churrasqueiros portenhos continuam a situar a verdadeira masculinidade no campo. A localização da cultura argentina autêntica e em vias de desaparecimento no campo é consistente com o estudo de Raymond Williams da construção inglesa do campo como o nosso modo antigo de ser.<sup>25</sup> Supervisionando churrasqueiras em sacadas ou pátios em Buenos Aires, os churrasqueiros urbanos evocam tanto os senhores de terras quanto os gaúchos nômades de outrora. O que muitas vezes era uma relação conflituosa no século dezenove – entre estancieiros e gaúchos – é hoje compactado numa única categoria de masculinidade rural idealizada.

O desempenho por homens de classe média de papéis de classe baixa é complicado pela mobilidade descendente da maioria dos membros da classe média argentina. Meus informantes refletem a tragédia econômica da Argentina, na medida em que muitos deles correm o risco de cair abaixo da classe média, dependendo de como a pertinência a classe for definida. É comum entre os portenhos encontrar quarentões que foram filhos de famílias que possuíam casa e automóvel e que hoje são adultos em famílias que alugam um apartamento e andam de ônibus e de metrô. Poder-se-ia argumentar que o desempenho por esses homens de papéis de classe baixa marca uma transição para uma consciência de classe mais baixa ou trabalhadora, mas observo que não há modelos de classe média da masculinidade portenha. Os gaúchos são figuras pré-capitalistas, sem terra e pastoris, e os malandros figuras sub-empregadas e marginais (sub)urbanas, enquanto que os estancieiros são figuras de classe alta. Essa observação poderia ser tomada como apoio ao argumento de Wallerstein, segundo o qual “facções múltiplas tendem a reduzir-se a duas [classes] em virtude

---

<sup>25</sup> WILLIAMS, Raymond. *The Country and the City*. New York, Oxford University Press, 1973.

da realização de alianças”.<sup>26</sup> A Argentina é citada rotineiramente como uma das poucas nações do terceiro mundo com uma forte classe média, mas mesmo na Argentina a classe média parece mais uma abstração de economista que uma consciência dos cidadãos. Quando os argentinos buscam um modelo de masculinidade, olham para baixo, para as margens rurais e suburbanas, ou para cima, para o núcleo cosmopolita do sistema mundial.

Eu chamaria a atenção, alternativamente, para a distância intrínseca à performatividade citacional. Talvez os portenhos móveis descendentes reafirmem a distância que ainda os separa dos verdadeiros descamisados ao desempenhar auto-conscientemente papéis de classe baixa. Afinal, “passear na favela” é uma atividade só possível aos que não vivem em favelas. Desempenhar a marginalidade pode ser um modo de reafirmar que não se é marginal, porque se está desempenhando como tal, e não sendo. Se na cena do tango na Buenos Aires contemporânea os homens cuidadosamente evitam mencionar assuntos corriqueiros como a existência de mulheres, crianças e empregos regulares, isso pode ser para facilitar suas performances da masculinidade milongueira. Enquanto o milongueiro não menciona que ganha seu pão – e seu mate – de cada dia – trabalhando como funcionário ou joalheiro é possível manter a frágil ilusão de que é um compadrito que vive de intimidar outros homens e seduzir mulheres, ou que é um aristocrata fingindo ser compadrito.

---

<sup>26</sup> WALLERSTEIN, Immanuel. *The Modern World-System I: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century*. San Diego, Academic Press, 1974, p.351.

## Performatividade

*Enrique põe os miúdos e a carne na grelha. Põe a tripa no fundo da seção dos miúdos e as animelas (mollejas) na frente. Chouriços e lingüiças são enfiados em longos espetos duplos que Enrique trouxe do Brasil. (Enrique foi para o exílio no Rio de Janeiro logo depois do golpe militar em março de 1976 e só recentemente voltou para Buenos Aires). As costelas vão para o fundo da seção das carnes, com o osso para baixo, e a fraldinha fica à frente, com o lado mais gordo voltado para o calor.*

*Enrique rearranja as brasas. O propósito, vejo, é começar a assar os miúdos e carnes ao mesmo tempo, mas fazer com que cada item termine de assar exatamente quando chegar sua vez de ser servido. Uma alternativa seria fazer uma camada igual de brasas e começar a assar alguns itens primeiro e outros depois. Foi como minha amiga Cristina fez seu churrasco. Enrique, porém, enfrenta o desafio maior de arranjar as brasas de tal modo que partes inteiramente diferentes do boi levem aproximadamente o mesmo tempo para assar.*

Em sua leitura de *How To Do Things With Words* de Austin, Derrida critica a distinção de Austin entre palavras pronunciadas “em circunstâncias ordinárias” e palavras “ditas por um ator no palco.” Austin diz que um “pronunciamento (como ‘eu faço’) é performativo a menos que seja teatral (tal como [as palavras] ‘eu faço’ ditas no palco).” Isto é, um pronunciamento é performativo a menos que seja uma performance. O centro da crítica de Derrida a Austin é a observação de que todas as elocuições são teatrais e citacionais, sejam ditas no palco, no altar ou na rua.

Com base em Derrida, Judith Butler argumenta que “um performativo ‘funciona’ na medida em que absorve e cobre as convenções constitutivas pelas quais é mobilizado”.<sup>27</sup> Butler pode

---

<sup>27</sup> BUTLER, Judith. *Bodies That Matter...* Op.cit., pp.226-227. (ênfase no original.)



estar certa em que os performativos de gênero na sociedade norte-americana de classe média só funcionam se desempenhados de modo direto, mas na masculinidade portenha de classe média as convenções constitutivas são antes alardeadas que escondidas. Como na leitura do homem-que-se-veste-de-mulher feita pelo psicanalista argentino Oscar Masotta, a masculinidade portenha ostenta “o desejo de revelar o truque no próprio momento em que ele funciona”.<sup>28</sup> Ao mesmo tempo em que afirma sua masculinidade citando um tango, o macho portenho chama a atenção para a construção dessa masculinidade ao confirmar que ela faz parte do roteiro. Se, por exemplo, um marido é flagrado por sua mulher flertando com outra, ele pode dizer, “se sou assim, que vou fazer? Com as mulheres não posso me conter.” Nesse caso, ambos sabem que ele está citando um verso do tango *Si Soy Así*.<sup>29</sup> Eles provavelmente conhecem tanto a versão séria original do famoso cantor de tangos Carlos Gardel, quanto a versão cômica posterior de Fidel Pintos. Pintos era um comediante com um nariz enorme que provocava gargalhadas com outro verso do mesmo tango: “se sou assim, que vou fazer? Nasci belo e feito para o amor.” O portenho contemporâneo que cita um fragmento de *Si Soy Así* evoca tanto o herói romântico gardeliano quanto uma zombaria desse heroísmo. A maioria dos tangos não tem versões burlescas específicas na consciência coletiva, mas o tango como gênero contemporâneo sempre beira o burlesco. Quando um portenho contemporâneo recita um verso de tango, o potencial para uma versão burlesca intervém entre a masculinidade desempenhada e o homem que a desempenha.

O paradoxo da masculinidade portenha é que a sempre implicada versão burlesca não contradiz a autenticidade da

---

<sup>28</sup> MASOTTA, Oscar. *Edipo, castración, perversión. Ensayos Lacanianos*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1976, p.185.

<sup>29</sup> 1931, letra de Antonio Botta e música de Francisco Lomuto. ROMANO, Eduardo. (editor) *Las Letras del Tango...* Op.cit., pp.226-227.

performance. Butler faz uma observação parecida sobre a identidade *queer*.

Paradoxalmente, mas também promissoramente, o sujeito tornado “*queer*” no discurso público através de interpelações homofóbicas de vários tipos assume ou cita aquele próprio termo como base discursiva para uma oposição. Esse tipo de citação emergirá como teatral na medida em que imita e torna hiperbólica a convenção discursiva que também inverte. O gesto hiperbólico é crucial para a exposição da “lei” homofóbica que não mais pode controlar os termos de suas próprias estratégias de abjeção.<sup>30</sup>

Butler argumenta que a *queerness* crítica subverte o rótulo “*queer*” ao converter a interpelação homofóbica numa identidade homofílica. A *queerness* é simultaneamente exposta como um estigma anti-lésbico-e-gay e exibida como bandeira do orgulho lésbico e *gay*. De modo semelhante, o macho portenho faz troça do machismo no mesmo momento em que o afirma. Parafraseando Butler, o sujeito que é “machificado” no discurso público através de interpelações colonialistas cita o próprio termo como base discursiva para uma oposição. O macho assume o que considero um rótulo da masculinidade colonizada e a converte numa identidade positiva.

### Teatralidade

*Uma vez que as brasas estão colocadas corretamente, Enrique começa a salgar a carne. A maior controvérsia no mundo do churrasco talvez seja a de quando por o sal. Num extremo estão os que esfregam o sal na carne até uma hora antes de levá-la à grelha “para que o sal penetre na carne.” No outro, os que esperam que a carne esteja assada de um lado e, apenas ao virá-la, salgam o lado assado. Seu raciocínio é de que o sal na carne crua “puxa o sangue e a deixa seca.” Enrique é de uma escola*

---

<sup>30</sup> BUTLER, Judith. *Bodies That Matter...* Op.cit., p. 232. (ênfase no original.)

*moderada que põe o sal no começo, antes que a carne esteja assada, mas depois que ela já foi à grelha.*

*O ritmo de seu trabalho diminui e Enrique pede a Ana uma garrafa de vinho e copos. Ela estava dentro da casa, na atividade usual das mulheres no churrasco: fazendo as saladas que acompanham a carne.*

Considero a leitura de Butler da performatividade citacional útil para apanhar o caráter simultaneamente convencional e subversivo da performatividade masculina argentina, mas discordo de seu uso frouxo da palavra “teatral.” Austin diz que uma elocução particular é performativa a menos que seja teatral (dita no palco), caso em que é “de uma maneira peculiar, oca ou vazia”.<sup>31</sup> O centro da crítica de Derrida a Austin é de que todas as elocuições são teatrais, sejam ditas no palco, na rua ou no altar. Butler segue Derrida ao reconhecer que todas as elocuições performativas são teatrais, mas acrescenta que algumas são mais teatrais que outras. Assim, ela apressadamente reinscreve a oposição que Derrida trabalhou para por “entre parenteses.” Em *Gender Trouble* e em *Bodies That Matter*, um ato é “teatral” na medida em que é uma “hipérbole.” Como Eve Kosofsky Sedgwick, Butler usa repetidamente “hiperbólico” como sinônimo de performance teatral.<sup>32</sup> Para Butler, atuar é sobre-atuar; a performance teatral é falsa, exagerada e distorcida. Performances de gênero cotidianas são portanto identificadas como verdadeiramente performativas, enquanto que as performances teatrais são identificadas como falsas, exageradas e distorcidas. Considero as repetidas referências de Butler a uma “teatralidade hiperbólica” um lamentável recuo em relação à desconstrução operada por Derrida da distinção de Austin entre o “cotidiano” e o “teatral.”

---

<sup>31</sup> AUSTIN, J. L. *How to Do Things with Words*. Op.cit., p.22. (ênfase no original).

<sup>32</sup> Ver BUTLER, Judith. *Bodies That Matter...* Op.cit., pp.232, 233 e 237; SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Queer performativity...* Op.cit., pp.8 e 11.

## A performance da masculinidade portenha

Umberto Eco e Sue-Ellen Case, cada um por seu lado, retêm o teatral como categoria especial sem uma metafísica da presença.<sup>33</sup> Ambos consideram que o corpo em performance ao vivo é semiótico, mas não grafemético. Faz sentido que, numa crítica da oralidade, Derrida chame atenção para a escritura da fala, mas é errado derivar da crítica da oralidade de Derrida o privilégio da escrita sobre todos os sistemas semióticos. Segundo Case, esse privilegiamento do grafemético é o que Butler e Sedgwick fazem quando usam a escrita performativa como modelo da performance, em vez de reconhecerem a especialidade – mas não a essencialidade – da performance teatral. De modo semelhante, Eco adverte contra a leitura da performance teatral de acordo com a semiótica literária. O corpo no palco, para Eco, é um dispositivo semiótico que deriva seu significativo efeito peculiarmente teatral de pretender não ser um dispositivo semiótico. “Para ser aceito como signo, [o corpo exposto] tem que ser reconhecido como um evento espaço-temporal ‘real’, um corpo humano real”.<sup>34</sup> Eco toma de C.S. Peirce o exemplo de “um bêbado exposto em praça pública pelo Exército da Salvação como propaganda das vantagens da temperança”.<sup>35</sup> Neste exemplo, um bêbado desempenha (talvez involuntariamente devido a seu estado de embriaguez) um papel numa peça moral cuja moralidade ele poderia não aceitar como sua. Em outro exemplo, citado por Case, uma lésbica como Lois Weaver ou Peggy Shaw desempenha um papel de lésbica numa peça política cuja política ela aceita pessoalmente. Como parte de sua opção de “por carne nos ossos”, Case argumenta que tal corpo ao vivo na performance é um ato político que faz diferença a despeito da desconstrução da metafísica da presença. Quando Lois Weaver ou Peggy Shaw desempenha um papel de lésbica numa peça, seu

---

<sup>33</sup> ECO, Umberto. *Semiotics of theatrical performance*. *TDR* 21:107-117, 1977; e CASE, Sue-Ellen. *The Domain Matrix...* Op.cit.

<sup>34</sup> ECO, Umberto. *Semiotics of theatrical performance*. Op.cit., p.111.

<sup>35</sup> Id., ib., p.109.

corpo exposto como lésbico é certamente um dispositivo semiótico, mas é também um dispositivo político. O corpo lésbico essencial pode ser logicamente insustentável, mas é politicamente efetivo porque não existe apenas uma metafísica da presença, existe também uma política da presença. Considere-se a declaração “estamos aqui e somos *queer*”. Nem “aqui” nem “*queer*” podem enfrentar as críticas pós-estruturalistas ao essencialismo, mas *queers* podem enfrentar e de fato enfrentam a homofobia e a heteronormatividade, sejam ou não as/os “*queers*” reais e estejam ou não “aqui.” Em outras palavras, uma lésbica em performance difere politicamente e teatralmente de um homem desempenhando o papel de mulher (*drag* a la Butler) e de uma mulher heterossexual desempenhando o papel de bofe (lésbica *chic* a la Sedgwick).

### **Patriarcado**

*Enrique e eu nos acomodamos bebendo vinho e olhando a carne que assa. Uso a situação para perguntar sobre os “churrascos para 200 pessoas” que o ouvi mencionar uma vez. Ele confirma que esses churrascos aconteciam em centros sociais peronistas. Cada um trazia carne ou salada. Enrique e outros jovens construíam uma grelha enorme com quatro estrados de camas de metal. Mais tarde – diz Enrique – militares torturadores utilizaram estrados de camas metálicos onde amarravam suas vítimas. Os torturadores se referiam aos lastros como “grelhas” a fim de fazer troça dos churrascos populistas que, suspeitavam, suas vítimas tinham freqüentado.*

*Enrique vira os vários miúdos e cortes de carne, e põe mais sal. Explica que a carne deve ser virada uma vez e só uma vez. Pergunto por que, mas sua explicação me deixa confuso.*

O churrasco é a cozinha em seu nível mais simples, mais primitivo até. Como diz *El Gran Libro de la Cocina* Argentina:

## A performance da masculinidade portenha

[É] certamente um tema paradoxal, o de uma arte culinária que tenta conhecer todos os segredos da mais antiga e mais elementar forma de cozinhar, que ocorreu ao homem no momento mesmo em que inventou o fogo.<sup>36</sup>

Que segredos pode ocultar uma forma tão primitiva e elementar? O que há para saber sobre jogar carne numa grelha? O que ouvi dos argentinos que tentavam me ensinar os segredos do churrasco é o que Mirad também explica:

Para o churrasqueiro crioulo argentino não há nada pior do que encontrar-se diante de um ocasional churrasqueiro falastrão que “joga a carne na grelha”, um homem que, sem o respeito necessário pela arte do churrasco, acredita que a disposição do fogo, o tempo de cozimento ou a forma de por a carne sobre a grelha não fazem diferença. Mas não: cada um desses detalhes merece a maior atenção daquele que quer fazer um bom churrasco.<sup>37</sup>

Detalhes. O mundo do churrasco está cheio de debates apaixonados sobre detalhes que vão desde o desenho e construção da churrasqueira e a seleção da madeira própria para lenha até a eterna questão sobre quando salgar a carne, antes ou depois de assada, passando por como e onde comprar a carne. Cada argentino a quem expressei meu interesse em estudar o churrasco tinha pelo menos uma dica para mim, e cada dica era mais esotérica que a anterior. Um até me mostrou o método adequado de lascar a madeira de modo a fazê-la produzir as brasas ótimas para assar a carne. Não contesto o possível impacto do corte da madeira sobre o churrasco resultante. Cada cozinha que estudei tem regras e dicas que parecem sumir diante da explicação científica. Como antropólogo e como cozinheiro

---

<sup>36</sup> MAGNE, Claudia. (producer.) *El Gran Libro de la Cocina Argentina*. Buenos Aires, Emecé, 1991, p.8.

<sup>37</sup> MIRAD, Raúl. *Manual del Asado-maker Argentino*. Op.cit., p.9.

aprendi a aceitar os detalhes que não consigo explicar. O que é importante – para mim como pesquisador e acredito que também para o cozinheiro – é a sensação de que um truque específico funciona. Qual é então a origem da sensação do churrasqueiro de que determinado truque funciona, de que “assim é que se faz o churrasco?”

Um contribuinte anônimo de *El Gran Libro de la Cocina Argentina* ecoa Mirad e meus informantes ao referir-se ao

“quê de indescritível de ser um churrasqueiro nato” e ao mistério da arte [que inclui] o amor ao fogo, (...) o prazer de distribuir o calor às peças que mais precisam dele, o gozo profundo da paisagem ou do céu, o direito feudal à noiva que tem cada churrasqueiro, de provar e oferecer os melhores pedaços e a sabedoria de cortar e distribuí-los num ritual não explicitamente prescrito, mas bem conhecido. Não é demais confirmar que o papel de churrasqueiro devolve ao homem argentino a lei do pai, o papel de distribuidor dos bens e intérprete dos códigos, em geral esquecido em nossa sociedade urbana.<sup>38</sup>

Note-se que o “direito feudal à noiva” – *el derecho de pernada* no original em espanhol, literalmente o “direito de meter a perna” – se refere ao direito de o senhor ser o primeiro a penetrar a nova mulher de seu vassalo. Ao lado de sua grelha, o churrasqueiro é, se não o rei do castelo, ao menos o senhor de sua mansão.

Como o mexicano-americano que José Limón descreve a assar sua carne num “rancho” de “menos de mil metros”<sup>39</sup>, o churrasqueiro que exerce direitos feudais do alto de seu apartamento – ou mesmo em sua chacinha no campo – é

---

<sup>38</sup> MAGNE, Claudia. (producer.) *El Gran Libro de la Cocina Argentina*. Op.cit., p.11. (ênfase no original.)

<sup>39</sup> LIMÓN, José E. *Dancing with the Devil: Society and Cultural Poetics in Mexican-American South Texas*. Madison, University of Wisconsin Press, 1994, p.127.

## A performance da masculinidade portenha

sabedor das incongruências subversivas. Há porém diferenças vitais entre a carnavalesca carne assada compartilhada por trabalhadores pertencentes a uma minoria oprimida nos Estados Unidos<sup>40</sup> e o churrasco compartilhado por homens de classe média em Buenos Aires. Não vejo nenhum dos churrascos de que participei como carnavalesco. Mesmo que o churrasco de Enrique fosse *camp* ou paródico, não era uma inversão subversiva dos valores burgueses. Não excluo a possibilidade de que os operários churrasqueiros estejam fazendo troça dos estancieiros, mas não tive oportunidade de descobrir. Nem os profissionais nem os trabalhadores manuais de minha amostra fazem troça dos estancieiros na mesma medida em que afirmam uma afinidade patriarcal com eles. O churrasco argentino não é democrático como a carne assada mexicana. Na carne assada mexicana estudada por Limón:

Cada um traz sua carne barata – um símbolo de agressão social – e contribui para uma pilha central; cada um por sua vez ajuda a espantar as moscas, a assar e cortar a carne, a fazer o molho.<sup>41</sup>

Os churrascos que estudei em Buenos Aires raramente envolvem cada um trazendo carne, e mesmo aqueles que envolvem têm apenas um churrasqueiro. Mirad escreve o que ouvi muitas vezes: “um churrasco, como um barco, deve estar em mãos de só um capitão. Nenhum churrasqueiro aceita a ajuda de outro” e “o churrasqueiro é quase sempre o chefe da família, ou o filho mais velho”.<sup>42</sup> Ou, como os churrasqueiros costumam dizer, “sou o touro em minha arena ...” O churrasco portenho de classe média, por oposição à carne assada dos trabalhadores do sul do Texas, é patriarcal, não fraternal. O churrasqueiro portenho participa da sociedade burguesa ao afirmar sua primazia em relação às mulheres e outros homens, mais jovens.

---

<sup>40</sup> Id., ib.

<sup>41</sup> LIMÓN, José E. *Dancing with the Devil...* Op.cit., p. 137.

<sup>42</sup> MIRAD, Raúl. *Manual del Asado-maker Argentino*. Op.cit., p.7.



## Disfarce

*O churrasco de hoje é ao meio-dia, o que significa que os convidados chegam entre 12:00 e 1:00 da tarde. As mulheres vão para dentro da casa, para ajudar Ana com as saladas. Os homens vêm diretamente para a churrasqueira, para admirar a carne e tomar vinho. Logo, Ana e as outras mulheres aparecem com as saladas e os pratos e talheres para a mesa, que é posta ao ar livre, no pátio. Enrique e eu somos os únicos que permanecemos junto à churrasqueira; os demais se sentam e começam com as saladas. Enrique chama minha atenção para uma lasca da fraldinha que já está assada, antes do resto da carne. Explica que é “direito do churrasqueiro” comê-la. Corta-a e generosamente a compartilha comigo. Há um e só um churrasqueiro, mas Enrique faz de conta que nós dois – e não apenas ele – controlamos a churrasqueira.*

*Enrique começa a servir a linguiça, o chouriço e o pão. Depois é a vez da tripa e das animelas. Às 2:00 cada um já consumiu um quarto de quilo dos miudos, mas foram só os preliminares. Enrique serve então a costela e, depois dela, a fraldinha. Às 4:00 estamos terminando e a churrasqueira ainda está pela metade. Os homens se sentam para discutir futebol na roda do mate. Enquanto isso, as mulheres limpam a mesa e lavam a louça. Enrique me diz, ao antropólogo gringo que estuda os homens latino-americanos, “vê como somos machistas, tomando mate enquanto as mulheres trabalham?”*

A masculinidade portenha – de fato, a masculinidade em geral – pode ser lida como disfarce<sup>43</sup>, mas diferentemente do *Womanliness as Masquerade* de Joan Riviere<sup>44</sup>, a masculinidade

---

<sup>43</sup> Ver HOLMLUND, Chris. Masculinity as multiple masquerade: the “mature” Stallone and the Stallone clone. In: COHAN, Steven and ERA, Ina. (eds.) *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. HarkLondon, Routledge, 1993.

<sup>44</sup> RIVIERE, Joan. Womanliness as masquerade. In: BURGIN, Victor; DONALD, James and KAPLAN, Cora. *Formations of Fantasy*. London, Methuen, 1986.

## A performance da masculinidade portenha

desempenhada por homens não esconde a ausência de um pênis; ela antes esconde que um pênis não é o falo. Masotta, seguindo Lacan, argumenta que a função da roupa em geral é “esconder tanto o que se tem quanto o que não se tem”.<sup>45</sup> No caso de um homem se disfarçando de masculino o que ele esconde que tem é um pênis e o que esconde que não tem é o falo. Como diz Eugenie Lemoine-Luccioni, “se o pênis fosse o falo, os homens não teriam necessidade de penas, gravatas ou medalhas”.<sup>46</sup> Os adornos da masculinidade portenha podem ser diferentes – incluindo, por exemplo, um cinto gaúcho ou um lenço gardeliano – mas o motivo compensatório é o mesmo. De outro ponto de vista, filhos podem crescer e se tornar pais, mas a seus próprios olhos nenhum homem jamais será o Pai, mesmo que seus próprios filhos possam vê-lo como tal. O Pai é antes um papel que os homens desempenham de modo auto-consciente, sabendo sempre o que lhes falta para fazerem justiça ao papel. De maneira semelhante os homens portenhos de classe média contemporâneos desempenham os papéis masculinos de que estão separados sem remissão. Os tangueros contemporâneos podem citacionalmente desempenhar Gardel – que citacionalmente desempenhou uma geração ainda mais antiga de tangueros – mas sempre como disfarce.

A masculinidade pode ser, como a feminilidade, um disfarce, mas a política de um disfarce é diferente da do outro. A performance da docilidade feminina difere da performance da dominação masculina. Considere-se o homem que faz troça de si mesmo como machista porque não faz o trabalho doméstico, embora sua mulher trabalhe fora como ele. Por mais ocultadores que sejam seus comentários, o fato é que ele fica sentado bebericando seu vinho, enquanto sua mulher lava a louça.

---

<sup>45</sup> MASOTTA, Oscar. *Edipo, castración, perversion*. Op.cit., p.186.

<sup>46</sup> Lemoine-Luccioni citada por HOLMLUND, Chris. *Masculinity as multiple masquerade...* Op.cit., p.226, nota 1.

Escrevendo sobre a “inversão cultural de trajés” na Inglaterra e América do Norte do século dezoito, Beth Fowkes Tobin observa:

Muito da discussão teórica sobre a mímica, o disfarce e a paródia nas formulações de Homi Bhabha e no trabalho de teóricas/os feministas e do *queer* supõe que aquele que faz a mímica ou a paródia está na posição oprimida e tenta subverter o discurso dominante.<sup>47</sup>

Tobin diz ainda:

a posição sexual, racial, étnica e de classe de quem inverte os trajés dá forma à performance de tal modo que a inversão dos trajés pode subverter ou reinscrever os códigos dominantes, ou fazer um pouco de cada uma das duas coisas.<sup>48</sup>

Mesmo que o macho portenho de classe média subverta alguns códigos dominantes, ele certamente reinscreve outros. Há estranhas semelhanças entre a representação do gaúcho, do estancieiro, do general e do malandro pelo macho portenho, de um lado, e um concerto do Village People, de outro, mas há também diferenças políticas significativas. No caso de homens heterossexuais desempenhando a masculinidade heterossexual, Yvonne Tasker sabiamente escolhe “duvidar da possibilidade de distinguir entre a performance paródica da masculinidade e uma encenação opressiva dessa performance”.<sup>49</sup> A performance da masculinidade por Enrique contem pistas que podem apoiar sua

---

<sup>47</sup> TOBIN, Beth Fowkes. *Picturing Imperial Power: Colonial Subjects in Eighteenth-Century British Painting*. Durham, Duke University Press, 1999, p.90.

<sup>48</sup> Id., ib.

<sup>49</sup> TASKER, Yvonne. Dumb movies for dumb people: masculinity, the body, and the voice in contemporary action cinema. In: COHAN, Steven and HARK, Ina Era. (eds.) *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. London, Routledge, 1993, pp.243.

## A performance da masculinidade portenha

leitura como paródica, mas ao mesmo tempo em que faz troça da masculinidade portenha, Enrique se vale de seus privilégios. Quando digo a Enrique que ele é um personagem, ele o nega, mas sua negativa está inteiramente de acordo com o personagem.

### Conclusão

Creio ter demonstrado que a teoria da performatividade *queer* pode contribuir para a compreensão da performance de gênero heterossexual em geral e da performance culinária da masculinidade argentina em particular. O trabalho de Butler me ajuda a reconhecer a citacionalidade teatral das performances cotidianas da masculinidade por Enrique. Como antropólogo treinado a ver performances em rituais e não na vida cotidiana, posso ter perdido a teatralidade de Enrique. Os teóricos do *queer*, por outro lado, treinados na análise literária, rotineiramente deixam de atentar para a significação política do corpo que faz a performance. Essa falha os deixa sem ferramentas para reconhecer que a performance culinária de Enrique pode ser patriarcal mesmo quando é paródica. Teorias da performance *gay* e lésbica de palco complementam a performatividade *queer* ao chamar atenção para os corpos em performance. É a teoria da performance no palco que me ajuda a reconhecer o significado político de Enrique ser um homem heterossexual. Mas a teoria da performance de palco precisa também ser complementada. Reconhecer que Enrique é heterossexual e macho seria essencialista e etnocêntrico se não localizasse sua macheza heterossexual etnograficamente no contexto da cultura argentina em que a macheza heterossexual é privilegiada e em que a masculinidade é contestada de maneiras especiais. O corpo exposto de Enrique é politicamente significativo apenas em um contexto cultural específico, que os etnógrafos são capazes de reconhecer. Abordagens etnográficas à performance ritual acrescentam uma apreciação necessária do contexto cultural, mas são também limitadas. A teoria da performance ritual me ajuda a

Jeffrey Tobin

compreender como o churrasco de Enrique contribui para a reprodução das identidades argentinas de gênero, mas a teoria da performance ritual sem a performatividade *queer* me deixaria sem meios de reconhecer a sutil subversividade que solapa a encenação do privilégio patriarcal por Enrique. Assim, só se atinge uma apreciação adequada da performance de gênero buscando apoio em teorias geradas nas ciências sociais, nos estudos literários e nas artes.