

CORPOS EM DIVERGÊNCIA

organizadores

Afonso Medeiros

Otto Vasconcelos





“Ter um corpo consiste em aprender a ser afetado . O antônimo de ‘corpo’ não é ‘alma’, ‘espírito’, ‘consciência’ ou ‘pensamento’, mas sim ‘morte’”.

Bruno Latour, “Onde estou?: Lições do confinamento para uso dos terrestres”.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Emmanuel Zagury Tourinho (Reitor)

Gilmar Pereira da Silva (Vice-Reitor)

PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO (PROPESP)

Maria Iracilda da Cunha Sampaio (Pró-Reitora)

INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE (ICA)

Adriana Valente Azulay (Diretora-Geral)

Joel Cardoso da Silva (Diretor-Adjunto)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES (PPGARTES)

José Denis de Oliveira Bezerra (Coordenador)

Alexandre Romariz Sequeira (Vice-Coordenadora)

EDITORA PPGARTES*

Maria dos Remédios de Brito e Ana Claudia do Amaral Leão (Coordenadoras)

Larissa Lima da Silva (Assistente Editorial)

COMITÊ CIENTÍFICO

Profa. Dra. Maria dos Remédios de Brito (Presidente)

Profa. Dra. Ana Claudia do Amaral Leão (ICA, Universidade Federal do Pará)

Profa. Dra. Ana Flávia Mendes Sapucaí (ICA, Universidade Federal do Pará)

Prof^a. Dr^a. Ana Mae Tavares Bastos Barbosa (ECA, Universidade de São Paulo; Universidade Anhembi-Morumbi)

Prof. Dr. Áureo Deo de Freitas Júnior (ICA, Universidade Federal do Pará)

Prof^a. Dr^a. Giselle Guilhon Antunes Camargo (ICA, Universidade Federal do Pará)

Prof. Dr. José Carlos de Paiva (FBA, Universidade do Porto)

Prof^a. Dr^a. Laura Malosetti Costa (IA, Universidad Nacional San Martin)

Prof^a. Dr^a. Maria das Vitórias Negreiros do Amaral (CAC, Universidade Federal de Pernambuco)

Prof. Dr. Orlando Franco Maneschy (ICA, Universidade Federal do Pará)

Prof^a. Dr^a. Rejane Coutinho (IA, Universidade Estadual Paulista)

Prof^a. Dr^a. Valzeli Figueira Sampaio (ICA, Universidade Federal do Pará)

FICHA TÉCNICA DESTA EDIÇÃO:

Projeto Gráfico: Lucas Negrão

Editoração Eletrônica: Larissa Silva

Capa: Lucas Negrão, com ilustrações de Lucas Negrão e Rosíria Reis.

Revisão Textual: os autores.

Ficha Catalográfica: Larissa Silva

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD Biblioteca do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA

C822c Corpos em divergência [recurso eletrônico] / Organizadores: Afonso Medeiros [e] Otto Vasconcelos. — Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA, 2022. — Dados eletrônicos (1 arquivo: PDF).

Vários autores

Inclui bibliografias

Modo de acesso: Internet

<http://ppgartes.propesp.ufpa.br/index.php/br/>

ISBN 978-65-88455-37-1

1. Corpo humano (Filosofia). 2. Corpo humano - Aspectos sociais 3. Corpo humano - Aspectos eróticos. 4. Corpo humano - Aspectos simbólicos. 5. Corpo como suporte da arte. 6. Poética. I. Medeiros, Afonso, org. II. Vasconcelos, Otto, org. III. Título.

CDD 23. ed. – 128.6

Elaborado por Larissa Silva – CRB-2/1585

*A Editora do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA pratica a avaliação por pares (preferencialmente externos) e seu eixo editorial refere-se às linhas de pesquisa deste programa.

Sumário

7 Apresentação

11 “Corpos em corrupção”: Epidemias, controle e desigualdades na capitania do Grão-Pará setecentista

Roberta Sauaia Martins

32 Monstruosidade ambulante: O belo e o grotesco num corpo que cai.

Otto Vasconcelos

47 Corpos, Decolonialidades e Feminismos uma brevíssima reflexão.

Larissa Pelúcio

60 “Meu cu é revolucionário”.

As representações do sexo anal nas artes e na poesia

Kauan Amora Nunes

73 Entre o corpo e a prática repensando o crime nefando a partir da matriz de inteligibilidade de gênero.

Filipe Santos das Mercês

94 Desassossegos do corpo: metamorfoses, percepções e sentidos do adoecer em períodos epidêmicos no Grão-Pará.

Roberta Sauaia Martins e Diego Santos da Silva

112 Poéticas e políticas do corpo insurgente amazônico - ou quatro artistas themônias criam um megazord

Larissa Latif, Pedro Olaia, Juliano Bentes, Gabriela Luz.

135 Pênis nos games e a (falta de) objetificação masculina.

Márcio Lins

152 Artes, Erotismo e Identidades em trânsito.

Afonso Medeiros

166 “Línguas de serpente”

corpo desejo, corpo ausente, corpo dissidências

Fabio José Rodrigues da Costa e Fabio Wosniak

187 Themonias da Amazonia: discussões sobre identidade, corpo e performance no cenário drag de Belém do Pará

Matheus Henrique Cardoso Luz e Manuela do Corral Vieira

Apresentação

A escritora estadunidense Lionel Shriver não é especialista em corpos. Sua especialidade mesmo é esmiuçar as entranhas psicológicas de personagens atormentados, cheios de humanidade, de apego ao viver. No entanto, Shriver é uma autora marcada pelos corpos. Dentre suas várias obras, algumas se destacam exatamente por possuírem no corpo a metamorfose de um espaço que se fragmenta para tentar explicar a realidade. Mas, como a autora prefere dizer, “a realidade nem sempre tem explicação, muito menos se pretende explicável”¹ (SHRIVER, 2009, p. 19).

Sua primeira incursão pelo universo dos corpos, curiosamente foi também seu livro de estreia no Brasil. “Precisamos falar sobre o Kevin” foi sucesso instantâneo, de público e crítica, logo invadindo o espaço cinematográfico, cujo filme homônimo causou impacto por inundar nossos olhos com imagens nítidas sobre como a violência entre os corpos pode ser desconfortável.

Kevin, o personagem do título da obra, é um jovem como qualquer outro. Possui afinidade com tecnologia, tem birra com a irmã mais nova, gosta de contrariar as decisões dos pais. A vida pacata da família é transformada quando Kevin resolve colocar em prática um plano há muito elaborado: fazer um massacre na escola na qual estuda. Ao decidir tirar a vida dos colegas, ele faz a seguinte ponderação consigo mesmo: se é para tirar a vida de alguém, que esse alguém mereça algo não banal. Assim, Kevin decide que não usará revólveres, fuzis e afins. São com flechadas atiradas do teto em direção às pessoas presas numa quadra de esportes que Kevin vai acumulando corpos. Inúmeros corpos desfeitos no chão, cobertos de sangue, amontoados uns sobre os outros.

Entretanto, apesar da euforia sobre a recepção que a obra conseguiu, Shriver alcançou mais notoriedade ainda com o livro seguinte: “Grande Irmão”. Nele, a autora mergulha na transformação corporal de Edison e de como sua irmã, Pandora, decide encarar tal fato. A obra se inicia com a exaltação da união entre um casal de irmãos, ele sendo mais velho e, por isso, uma espécie de farol para as aspirações da irmã. Ao concluir os estudos, Edison, um homem muito bonito de quase dois metros de altura, segundo a autora, parte para Nova Iorque seguir a carreira de pianista e, de quebra, fazer pontas de modelo fotográfico.

O contato com a irmã é mantido por cartas e telefonemas que vão diminuindo com o passar dos anos. Até que cessam de vez. Pandora reflete que é assim que as relações se dão, que em algum momento todos nós trilharemos nossos caminhos e soltaremos algumas mãos. Mesmo dizendo, dia após dia, isso para si, ela lamenta que isso tenha acontecido justamente com seu adorado irmão. Até que um belo dia, ele lhe pede ajuda. Está sem dinheiro, ameaçado de despejo e com alguns problemas de saúde. Pandora, a despeito das notícias, fica feliz por ter de ajudar Edison.

¹SHRIVER, Lionel. Precisamos falar sobre o Kevin. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009, p. 19.

No dia marcado para a chegada do irmão, Pandora limpa a casa, reorganiza fotografias, dando destaque para aquelas em que Edison aparece sem camisa, com músculos de fora, exalando beleza e masculinidade. O choque de Pandora, ao abrir a porta tão logo a campainha soou, é tão genuíno que ela pensou se tratar de um engano. Havia um homem lhe chamando de irmã, mas que ela não reconhecia, “só vi um monte de banha e mau cheiro vindo na minha direção”, (SHRIVER, 2013, p. 81).

Após se recuperar do choque, Pandora se recusa a abraçar o irmão, exigindo antes uma explicação para a transformação física dele. Mas o irmão já não é o mesmo e faz pouco caso da reação dela. Os problemas estão apenas começando para ambos. Com o passar dos dias, Edison vai se transformando num estorvo dentro de casa. Pandora, que é casada, não consegue disfarçar o horror que sente ao olhar para o irmão. A obesidade mórbida dele é encarada por ela como uma ofensa pessoal. Estamos diante de duas perspectivas, a de Edison, que sofre por não ter controle sobre o peso que continuamente vai acumulando, e a de Pandora, que busca conter o horror de olhar para o irmão que sempre idolatrou por ser lindo e com excelente forma física.

Em uma das passagens mais emblemáticas, durante uma discussão entre os irmãos, Edison explica para Pandora:

Embora meu corpo seja manifesto para mim mesmo na privacidade etérea do meu pensamento, fico assustado quando me apresentam provas do meu corpo público. Mas, em geral, sou completamente incapaz de me reconhecer, de reconhecer o eu em mim, nas minhas fotografias. Praticamente tudo o que reconheço nas minhas fotos é a minha roupa. O fato de minha roupa ficar mais visualmente acessível para as outras pessoas não me perturba. O corpo é outra história. Ele é meu; tem-me sido útil; mas é uma transmutação³ (SHRIVER, 2013, p. 132).

A relação dos dois irmãos envereda para um destino marcado por acusações e traumas, ilustrando em como pode ser nociva a expectativa criada sobre corpos que julgamos educados, dóceis, disciplinados⁴ (LOURO, 2000). Corpos possuem uma autoria, a do indivíduo que lhe empresta experiência, vivência, vida. Cada indivíduo trilhará o melhor caminho para si e para seu corpo, pois ele, o corpo, lhe pertence, é seu. Mesmo que os tentáculos do Estado, sempre trabalhando para cercear os surtos de liberdade que nos acometem, sejam ágeis para nos impor limites, o corpo consegue inscrever-se na história, consegue deixar marcas, consegue ser.

Edison, o irmão que fora, aos olhos de Pandora, muito bonito, muito musculoso, muito viril, desmascara a si mesmo ao mostrar para todos que seu novo corpo agora é fora dos padrões, que o odor que dele exala é azedo, que os músculos foram embora e que a virilidade se perdeu quando os quilos começaram a se instalar. Aliado a isso, Pandora

² SHRIVER, Lionel. Grande Irmão. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013, p 81.

³ Idem, p. 132.

⁴ LOURO, Guacira Lopes. O corpo educado: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

desconfia – com razão – que o irmão seja homossexual, o que aumenta a carga de tensão. Em dado momento, ao pensar na possibilidade do irmão, que sempre fora perfeito aos seus olhos, ser penetrado por outro homem (ela não cogita a possibilidade de ele penetrar), chegar a causar-lhe crise de pânico.

O relacionamento dos irmãos, claro, passará por uma crise sem precedentes, mas a redenção, ao menos na obra, existirá. Pandora, aos poucos, passará a conhecer melhor o irmão. Refletirá sobre a idolatria que tinha por ele e concluirá que ela fora a responsável por aquilo. Criar imaginários sobre corpos alheios é um péssimo hábito, pois nos credencia a sofrer as consequências da desilusão. Colonizar o corpo do outro, seja com o toque, seja com imaginários, sempre foi e sempre será uma das formas mais hediondas de violência.

Dessa forma, os textos contidos neste livro, foram pensados para refletir sobre as possibilidades de interlocução dos corpos. Quando falamos de interlocução, queremos insistir na eficácia do diálogo entre as áreas do conhecimento, nas trocas de experiência possíveis, na pluralidade de olhares sobre um mesmo éthos, o corpo que sustenta nossas subjetividades. Pretendemos, com isso, explorar ao máximo, no passado, no presente e no futuro, as corporalidades, e como suas marcas foram cuidadosamente preservadas.

Assim como na relação conturbada entre Edison e Pandora, muitos outros corpos precisam da certificação da vida aceitável e padronizável. Edison, ao renunciar um corpo musculoso, é punido por todos, incluindo a irmã que diz lhe amar, além de ser acusado de “desleixado”, “fraco”, “incapaz”, este último adjetivo sempre proferido pela irmã quando ela resolver incentivá-lo a emagrecer, “para seu próprio bem, sua saúde mental”. Assim, sendo rejeitado por todos ao redor, Edison vai afundando na depressão, abrindo mão de viver.

Abrir mão de viver é o segundo passo, o primeiro é renunciar ao corpo. Ser colonizado pelo acervo não apenas vocabular do Outro, mas por suas práticas sempre eficientes de padronização, são pontos que a antropóloga Larissa Pelúcio aborda no texto *Corpos, Decolonialidades e Feminismos – uma brevíssima reflexão para iniciar longas conversas*. As construções dos conhecimentos sobre o corpo, a sexualidade e suas intersecções com os estudos decoloniais são o ponto de partida da autora.

Seguindo o mesmo caminho, mas tornando o debate mais seminal, há o texto do historiador Kauan Amora, “*MEU CU É REVOLUCIONÁRIO*”: *AS REPRESENTAÇÕES DO SEXO ANAL NAS ARTES E NA POESIA*. Amora insere o cu na discussão político-literária não em busca de redenção, posto que nunca foi condenado a nada, a despeito das sempre presentes tentativas de anulação, mas da ampliação do diálogo, da tentativa de tornar o cu menos inacessível. No debate, ao menos.

Avançando na análise, o geógrafo Otto Vasconcelos, ao lançar luz para a trajetória de vida de Magda, *a transmonstra*, no texto *Monstruosidade ambulante: o belo e o grotesco num corpo que cai*, nos faz percorrer os mesmos caminhos da protagonista rumo ao ideal corporal que ninguém sabe, nem ela, aonde vai parar. Vasconcelos nos fala sobre muitas mortes e muitos renascimentos, sempre sendo Magda a representante de Hades, aquela que conhece os vivos e os mortos em sua própria história de vida.

Esmiuçando os meandros das mortes, a historiadora Roberta Sauaia Martins, no texto *“Corpos em corrupção”: Epidemias, controle e desigualdades na capitania do Grão-Pará setecentista*, analisa os corpos segregados durante as epidemias passadas no Brasil colonial. Martins detalha como os vivos e os mortos couberam nos papéis que lhes foram impostos, seja pelo fator doença, seja pelo fator poder, este último diretamente relacionado ao poder financeiro.

Ao analisar a prática da sodomia no Brasil colônia, o historiador Filipe Santos das Mercês, no texto *Entre o corpo e a prática: repensando o crime nefando a partir da matriz de inteligibilidade de gênero*, nos mostra como os sodomitas foram perseguidos pela Inquisição da Igreja Católica, ao mesmo tempo em que acentua a sempre evidência da prática. Embora perseguidos, pela sociedade e pela igreja, a sodomia permaneceu sendo praticada, passando pelo tempo sem ser, de fato, molestada.

Para além do corpo que se desfez, pois já não existe mais na materialidade, há os corpos que restaram, que reproduzem e constroem imaginários vários sobre seus acoetimentos. Assim, os historiadores Roberta Sauaia Martins e Diego Santos da Silva, no texto *Desassossegos do corpo: metamorfoses, percepções e sentidos do adoecer em períodos epidêmicos no Grão-Pará*, exploram os miasmas que os indivíduos dos setecentos passaram a cultivar e a acreditar.

Já no momento contemporâneo, marcado pela mobilidade acelerada, inclusive das questões identitárias, a antropóloga Manuela Vieira e o jornalista Matheus Luz, no texto *Themônias da Amazônia: discussões sobre identidade, corpo e performance no cenário drag de Belém do Pará*, refletem sobre um grupo drag amazônico que executam performances artísticas singulares e desenvolvem processos de sociabilidade e interação partindo de sua experiência enquanto residentes da Amazônia.

Enveredando pelo mesmo caminho, quatro artistas amazônicos produziram o texto *Poéticas e políticas do corpo insurgente amazônico (ou quatro artistas themônias criam um megazord)*, no qual narram suas experiências sobre identidade, gênero e performance, criando possibilidades de diálogos com autores consagrados, ao mesmo em que acionam os estudos decoloniais para ampliar o escopo.

Ainda na mesma sintonia, os autores Fábio José Rodrigues da Costa e Fábio Wosniak, no texto *“LÍNGUAS DE SERPENTE”: corpo desejo, corpo ausente, corpo dissidências*, nos falam sobre as produções de um Grupo de Estudos formado por dissidentes sexuais e de gênero, atuantes das Artes Visuais, na Universidade do Estado de Santa Catarina.

Já o artista visual Marcio Lins, autor do texto *PÊNIS NOS GAMES E A (FALTA DE) OBJETIFICAÇÃO MASCULINA*, reflete sobre o uso do pênis nos jogos. O autor faz um percurso histórico sobre a presença do falo no games, trazendo à baila a discussão sobre a perversão e a ocultação da libido entre a criação e a interação entre os usuários.

Por fim, o historiador da arte Afonso Medeiros reflete, no texto *ARTES, PORNOEROTISMOS E IDENTIDADES LGBTQIA+ EM TRÂNSITOS ESTÉTICOS*, sobre a recepção da expressividade erótica no campo das artes. O autor discute sobre os tipos de negociações existentes entre as identidades para que elas sejam visíveis ou invisíveis nos debates da história da arte.

“Corpos em corrupção”: Epidemias, controle e desigualdades na capitania do Grão-Pará setecentista¹

Roberta Sauaia Martins²

Resumo:

As epidemias são processos que trazem consigo desdobramentos com grande poder de alterar e reordenar as vivências cotidianas. No que se refere a certas parcelas que são ou foram atingidas diretamente pelas enfermidades, seja na condição de doentes ou mesmo de mortos, espaços lhes foram e ainda lhes são reservados, vigiados e seus corpos estigmatizados. Considera-se que tais dinâmicas dialogam com as doenças e seus impactos, mas também de acordo com um conjunto de valores, experiências, interesses e simbologias acionadas pelos sujeitos históricos. Nesse sentido, este trabalho tem como objetivo compreender as diretrizes vigilantes, desiguais e segregadoras acionadas aos corpos dos mortos e enfermos atingidos por epidemias de sarampo e de bexigas no Grão-Pará setecentista.

Abstract:

Epidemics are processes that bring with them ramifications with great power to change and reorder everyday experiences. With regard to certain parcels that are or were directly affected by illnesses, whether as sick or even dead, spaces were and still are reserved for them, watched over and their bodies stigmatized. It is considered that such dynamics dialogue with diseases and their impacts, but also according to a set of values, experiences, interests and symbols triggered by historical subjects. In that regard, this paper aims to understand the vigilant, unequal and segregating guidelines applied to the bodies of the dead and infirm affected by measles and bladder epidemics in eighteenth-century Grão-Pará.

¹Esse artigo, em certa medida, é um desdobramento das análises realizadas pela autora em sua dissertação de mestrado intitulada: “**Do sarampo as perniciosíssimas bexigas**”: epidemias no Grão-Pará setecentista (1748-1800), defendida no Programa de Pós-graduação em História Social da Amazônia da UFPA, no ano de 2017.

² Roberta Sauaia é doutoranda em História pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia pela Universidade Federal do Pará e professora da Secretaria Estadual de Educação do Pará (SEDUC-PA). E-mail: roberta.smartins@escola.seduc.pa.gov.br.

As mobilidades são o motor de importantes transformações nas paisagens naturais e humanas das sociedades. Esses deslocamentos impulsionam uma grande movimentação de pessoas e de mercadorias, mas também de ideias, sensações e, não menos importante, de agentes patogênicos. É a partir desse ir e vir de gente, uma dinâmica que acompanha a história dos homens há séculos, que as enfermidades ultrapassam as barreiras geográficas, redimensionam as fronteiras e, frequentemente, se dissipam de forma epidêmica por diferentes espaços.

Em determinados momentos na história, o corpo doente, sobretudo quando se tratavam de doenças contagiosas e visivelmente expressas sobre a pele, por todo estigma historicamente formado, antes mesmo de ser considerado enquanto necessitado de cuidados médicos, era considerado um agente culpado, um corpo que deveria ser alijado da convivência social. As práticas de controle sobre o mesmo, por vezes, transformava a doença, ela mesma, em um delito (CRESPO, 1990, p.18). Tais ações nem sempre eram motivadas somente pela preocupação com a saúde pública, aliás, essa noção estava um tanto longe de ser completamente definida no passado colonial, ao menos, não como se vislumbra na atualidade. Diretrizes também se delineavam em relação aos corpos dos mortos. Essas também não estavam somente articuladas com as discussões de caráter higienista ou científico, embora tais questões pudessem estar presentes.

Tem-se como objetivo central nesse estudo compreender quais processos, interesses e narrativas compunham as ações normatizadoras, estigmatizantes e de vigilância sobre os mortos e enfermos por diferentes epidemias ao longo do século XVIII na capitania do Grão-Pará³. Para isso, analisaremos em um primeiro momento algumas experiências, sensações e normas estipuladas pelas esferas de poder em relação aos cadáveres sem sepulturas ou sem rituais adequados para a “boa morte”, um problema que parece ter sido comum em crises epidêmicas.

A segunda parte do trabalho é dedicada, especialmente, para compreendermos as estratégias acionadas para conter, vigiar e isolar sujeitos e lugares considerados focos de contaminação e de perigo. Em torno dessas ações poderemos, ainda, vislumbrar que tensões, interesses e normas transpassavam (e ainda transpassam) de forma diferente os corpos em uma sociedade hierarquizada e desigual.

³ A Amazônia portuguesa permaneceu separada administrativamente do Estado do Brasil por um período de quase duzentos anos. Desde que foi instituído, o Estado do Maranhão, em 1621, já estava ligado diretamente a Lisboa. Instalado em 1621, foi extinto temporariamente em 1652 e reconstituído em 1654, com a denominação de Estado do Maranhão e Grão-Pará, sendo a capital em São Luís. Durante os anos de gestão pombalina, no reinado de D. José I (1750-1777), a separação no âmbito administrativo se manteve, embora a região tenha sofrido reordenamentos. Em 1751, foi extinto o Estado do Maranhão e Grão-Pará, dando lugar para o Estado do Grão-Pará e Maranhão, com sede em Belém, abarcando as capitanias do Grão-Pará, Maranhão e Piauí e, a partir de 1755, a de São José do Rio Negro. Em 1772, outra rearticulação ensejou duas novas unidades na área: o Estado do Maranhão e Piauí e o Estado do Grão Pará e Rio Negro. A capital deste último permaneceu em Belém e sua subordinação direta a Lisboa. SAMPAIO, Patrícia. Administração Colonial e Legislação Indigenista na Amazônia Portuguesa. In: PRIORE, Mary. de; GOMES; Flavio (org.). Os Senhores dos Rios. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003., p. 15.

Epidemias e cadáveres insepultos

Por volta do mês de abril de 2020, imagens de corpos abandonados pelas avenidas de uma cidade equatoriana circularam nas redes sociais e foram assunto em diferentes manchetes jornalísticas. A cidade de Guayaquil sofreu duramente com as consequências da atual pandemia de Covid-19. Os cidadãos equatorianos, em pedidos de socorro e de auxílio para enterrarem de forma digna seus mortos, denunciavam que não raramente corpos poderiam ser visualizados em calçadas e ruas da cidade. Relatava-se também que o sistema funerário entrou em colapso e os cemitérios não possuíam capacidade para tamanha demanda de enterros.

À primeira vista, esta pode parecer uma situação distante de nós, moradores do Pará, tendo em vista as diferenças e distâncias sociais e geográficas existentes entre Guayaquil e Belém. No entanto, ao lançarmos nossos olhares ao passado, perceberemos que cadáveres espalhados pelas ruas belenenses também um dia tornou-se um medo e realidade diante dos olhos daqueles que em outros tempos transitavam e residiam na cidade.

Em a “Noticia verdadeyra do terrivel contagio [...]”, um relato feito e organizado por Manuel Ferreira Leonardo a partir das memórias deixadas sobre a epidemia de sarampo (1748-1750) na capitania do Grão-Pará, é mencionado que a enfermidade se abateu com extremo rigor nos escravos, sobretudo, entre os indígenas. Chegou a tal ponto em que já “não haviam nos conventos sepulturas para os mortos; serviam os campos de campa aos cadáveres”. A cidade do Pará encontrava-se, assim, em “fúnebre estado”, onde corpos insepultos poderiam ser avistados em diferentes localidades que compunham a paisagem citadina naquela época. De acordo ainda com esse documento, a situação era agravada naqueles tempos pois “já não haviam pretos, que levassem os defuntos; porque [...] ausentavam-se de semelhantes atos” (FERREIRA, 1749).

É possível visualizarmos algumas percepções, a partir da ótica ocidental, lusitana e cristã, não somente sobre os locais em que deveriam ser enterrados os mortos, como para quais sujeitos eram delegadas as funções de entrar em contato, pôr as mãos, deslocar e enterrar os corpos transformados em cadáveres. O morto, assim como as coisas insólitas, ambíguas ou anormais, é considerado por muitas sociedades enquanto algo carregado de impurezas, cujo contato representa perigo para o mundo nas normas, essas estabelecidas de acordo com as particularidades das representações e estruturas sociais de cada grupo (RODRIGUES, 1979, p. 140).

Se estabelece, então, no passado e no presente, uma divisão eivada de hierarquias e juízos de valor em relação a tarefa de lidar com cadáveres. Na capitania do Grão-Pará, em finais da primeira metade do século XVIII, fica notório que tal atividade era incumbida aos negros, naquela época sujeitados à escravidão. Se a escravidão enquanto sistema jurídico e exploratório, tal qual era no período colonial já não é mais operante, embora tenha deixado um cruel e mortífero legado na atualidade, o mesmo não podemos dizer em relação a cor e status social daqueles que continuam, em grande medida, com a função de manusear os cadáveres e zelar pelos espaços em que estes, de maneira geral,

são enterrados.

O antropólogo José Carlos Rodrigues analisa que nos hospitais a manipulação de cadáveres ainda é considerada enquanto um trabalho de menor dignidade, destinado a sujeitos de status menos elevados. Ao comentar sobre a pesquisa do sociólogo estadunidense, David Sudnow, sublinha em que um dos hospitais pesquisados pelo mesmo, a tarefa de preparar os corpos estava a cargo de funcionários de baixa posição, dos quais 95% eram negros. (RODRIGUES, 1979). Em tempos de contágios epidêmicos essas conjunturas ficam mais evidentes.

A historiadora Aline Nascimento, vinculada ao Instituto Identidades do Brasil, compreende que no decorrer da pandemia atual de coronavírus, os negros foram fortemente expostos ao contágio justamente por estarem submetidos a certas condições de trabalho que lhes deixam mais vulneráveis. Quando estes não estão empregados na informalidade, fazem com frequência serviços de base, os quais não pararam ao longo da quarentena. Nas atividades ligadas à área da saúde estão, em sua maioria, nos serviços de entrada -dos doentes- como maqueiros, serviços gerais, recepção, técnico de enfermagem- e nos serviços de saída - dos mortos- necrotério, técnico de necropsia e coveiros (NASCIMENTO, 2020).

Aliás, essa vulnerabilidade diante da enfermidade e referente às funções voltadas aos cuidados com os mortos foi algo sentido e compreendido, de certa forma, pelos sujeitos no passado. Quando na “Notícia verdadeyra do terrivel contagio” é comentado que já não se tinha braços negros suficientes na capitania para locomoção dos cadáveres, atribui-se como um dos motivos o fato dos mesmos se ausentavam por estarem “temerosos do contágio [...]”. Embora não se possa afirmar que os indivíduos naquele contexto tinham as noções contemporâneas acerca dos agentes etiológicos e formas de transmissão dos mesmos, pode-se compreender que havia a percepção do iminente perigo. O corpo cadavérico em si já poderia trazer à tona sensações de repulsa e de medo diante da morte; sendo então produto de uma realidade epidêmica, na qual emerge com velocidade e força uma série de desorganizações dos cotidianos, tais temores poderiam ser asseverados.

A seletividade e hierarquização que perpassam as funções atreladas ao lidar com defuntos também são presentes em relação ao corpo que morre e não é enterrado, conforme certos preceitos. A estranheza, compaixão, maior zelo e solidariedade diante da decomposição e putrefação da matéria orgânica humana em vias públicas também depende, em menor ou maior grau, do tipo de morte e da “qualidade do morto” (RODRIGUES, 1979, p. 58). Manuel Ferreira Leonardo, em seus registros memorialísticos, ressalta que entre 1748 e 1749, tendo em vista a falta de negros para retirarem os mortos pela epidemia de sarampo na capitania, “os escravos eram levados pelos mesmos Senhores, e os iam lançar às feras nos matos vizinhos da cidade, como o Peri e S. José, outros ao mar, nas portas das Igrejas, e finalmente outros expostos a misericórdia dos vivos” (FERREIRA, 1749).

A preocupação em relação aos corpos dos escravos que morriam e eram despachados pelos seus senhores nas matas, igarapés ou até mesmos nas calçadas das igrejas estava muito mais ligada com o sentimento de afastar os cadáveres e o que eles poderiam representar - repulsa, nojo, temor - do que necessariamente com as condições mais

apropriadas segundo uma visão ocidentalizada e cristã da morte, para serem enterrados. Aparentemente, havia uma certa pressa em retirar os corpos dos lares domiciliares, sejam das casas, fazendas ou demais localidades, o que pressupunha também pouco cuidado ou menor reflexão sobre onde despejar tais indivíduos, ainda mais se tratando de sujeitos escravizados. Do mesmo modo, esses atos, ao passo que poderiam deslocar a materialidade da morte dos lares, por outro lado a tornava pública, na medida em que poderia ser visualizada em diferentes pontos da cidade, de ruas às vielas, de calçadas a braços de rios. Esses corpos poderiam ainda estar em diferentes estágios de decomposição, o que também poderia acarretar, em certa medida, a socialização de algumas experiências imagéticas, visuais e olfativas diante dos mesmos.

A morte, no que condiz em seus aspectos biológicos, é constituída por diferentes fases, sem que necessariamente se possa estabelecer uma demarcação bem delineada entre elas. Quando se extinguem os processos bioquímico vitais, o corpo passa por uma série de alterações de natureza biológica, química e estrutural, as quais estão sujeitas às influências do meio ambiente. Essas modificações da tessitura corporal, após a morte, são conhecidas como fenômenos cadavéricos. De maneira geral, essas diferentes reações podem ser classificadas como alterações precoces, para aquelas que surgem logo nas primeiras horas, e alterações tardias (SANTOS, 2012, p. 308).

Entre as modificações corporais de cunho precoce estão a diminuição de temperatura, o qual inicia-se a partir de três horas após a morte, dependendo também da patologia grassada sobre o corpo, bem como do clima ambiente em que o morto está inserido. Há também a desidratação cadavérica que resulta da perda de líquidos por meio da evaporação, sendo mais intensa em locais mais ventilados e aquecidos. Nesse processo se tem a perda de peso corporal, o ressecamento da pele que perde a sua elasticidade, a perda de rigidez das mucosas, alterações nos globos oculares, com afundamentos dos mesmos, as córneas se tornam mais opacas e o surgimento de manchas na esclerótica – parte branca dos olhos (SANTOS, 2012, p. 308).

Manchas também se dissipam sobre o corpo, a lividez ou livor mortis, denominação dada a essas manchas de coloração roxeadas ou violáceas que surgem na pele após a morte, aparecem devido a saída de sangue nos vasos das “áreas de declive do corpo por ação da gravidade”. Os livores podem tornar-se aparentes aos 20- 45 minutos após o óbito, ocupando todo o cadáver entre 10 a 12 horas. As manchas fixam-se entre 12 e 24 horas, tornando-se inalteráveis com a mobilização do corpo. Este também passa, nessa primeira etapa, por um processo de rigidez, ou seja, um estado de contração muscular devido a algumas alterações de substâncias que impedem o relaxamento das fibras musculares. Essa rigidez se dá após um processo primário de flacidez ocorrido logo após a morte. A rigidez desaparece devido à decomposição do cadáver, ocorrendo uma flacidez secundária (SANTOS, 2012, p. 309).

A decomposição cadavérica, a qual se insere em um fenômeno mais tardio, se deve aos processos de autólise e putrefação. A primeira é o conjunto de processos de fermentação ocorrido no interior das células devido as ações das enzimas contidas nas mesmas. É a destruição dos tecidos que acarreta necrose celular provocada pela falta de oxigênio. As enzimas, após a morte, tornam-se responsáveis pela destruição de tecidos e órgãos.

Essa primeira etapa desintegradora ocorre em tempos diferentes nas distintas partes do corpo, sendo mais visível no pâncreas, glândulas suprarrenais e a mucosa gastrointestinal, os quais evidenciam autólise pouco tempo depois da morte. Não há uma demarcação clara entre autólise e putrefação, sendo processos que se sobrepõem ao longo dos fenômenos cadavéricos. No entanto, a putrefação, diferentemente da autólise, consiste em um processo de fermentação pútrida, na qual a destruição dos tecidos se dá por ação das bactérias, as quais habitam o corpo e podem ser encontradas em abundância, especialmente, no trato intestinal (SANTOS, 2012, p. 310).

Gérmens desenvolvem-se ao longo da matéria orgânica cadavérica, produzindo modificações profundas que levam à destruição do corpo morto. A putrefação é o principal fator de decomposição, a qual pode evoluir em maior rapidez em ambientes quentes e em casos de infecções generalizadas alojadas nos corpos. O primeiro sinal visual de putrefação, em regra geral, se manifesta a partir de uma mancha esverdeada nas partes inferiores do abdome, locais de maior concentração de gérmens, o qual aparece cerca de 36 horas após a morte. O pescoço e a face também começam a adquirir coloração esverdeada, de acordo com a evolução desse processo. Olhos e língua ficam mais sobressalentes, bem como líquidos pútridos são saídos da boca e do nariz. A decomposição ainda envolve processos que levam à desintegração molecular e a produção de gases fétidos, os quais emanam odores do corpo cadavérico e se disseminam pelo ambiente. Os corpos incham devido a formação desses gases, além de serem abarcados aos poucos pela decomposição dos órgãos externos e internos. A redução do corpo a esqueleto ocorre, na maior parte das vezes, em pouco mais de um mês, podendo ser variável a partir de condições ambientais, como exposição ao ar livre, temperatura, humidade, além da presença de agentes predadores (SANTOS, 2012, p. 310-311).

Os comentários acima tecidos sobre os processos bioquímicos que levam os cadáveres a se decompor dialogam com uma perspectiva médica, científica e contemporânea em relação ao corpo morto. Decerto, tais fenômenos não eram assim lidos por grande parte daqueles que poderia cruzar com gente morta pela epidemia, nas paisagens fluviais ou terrestres que compunham a capitania do Grão-Pará no setecentos. Contudo, se os valores e percepções não são os mesmos, sendo modificáveis no tempo e no espaço, as transformações corporais ocasionadas pela decomposição cadavérica são comuns a qualquer corpo, ainda que possamos e devamos considerar diferentes condicionantes, como clima, situação patológica do defunto, formas de enterro, entre outros elementos que possam gerar algumas alterações nesse quadro. Não se tem como intuito aqui fazer uma extensa discussão a respeito dessas metamorfoses biológicas, o que muito fugiria dos alcances de análise deste trabalho. Mas, sobretudo, ao percebermos esses diferentes estágios de decomposição da matéria humana temos como possibilidade vislumbrar, ainda com certas limitações, algumas experiências sensoriais e psíquicas que com eles poderiam ser suscitadas.

Os corpos abandonados, em grande medida de escravos, estavam submetidos a um clima quente e úmido da capitania do Grão-Pará, o que acelerava o processo de decomposição dos mesmos. Além disso, poderiam ser avistados em diferentes meios ambientes, como já mencionado, desde ruas, entradas das igrejas, até mesmo lançados ao mar

ou “às feras nos matos”. Isto não apenas poderia influenciar nos estágios de putrefação desses corpos como também os expunham a diferentes agentes destrutivos, os quais rapidamente poderiam desintegrar suas carnes, expor suas vísceras e consumir seus restos mortais até que somente ficassem visíveis as ossaturas. Moscas, vermes, larvas, pássaros necrófagos, como os urubus, tão comumente avistados na região, poderiam se fazer presentes no descarnar dos mortos lançados a céu aberto. Os odores emitidos pela carne em estágio pútrido poderia ser um grande chamativo para esses seres, ao mesmo tempo em que também poderia emanar desconfortos aos olfatos dos transeuntes.

Os cheiros fétidos e os corpos que se desmantelavam a olhos nu compunham um cenário literalmente funesto, no qual poderia haver uma socialização de imagens e aromas pouco atrativos e causadores de certo mal-estar. Contudo, esses dissabores estavam muito mais conectados à uma preocupação a respeito de uma possível contaminação dos ares, por meio dos “despojos da morte”, do que necessariamente com as transformações naturais que se operavam nos cadáveres insepultos dos escravos. Isto fica mais evidente ainda quando é mencionado que aos vivos crescia a “aflição, porque ponderando, que a corrupção dos mortos poderia infeccionar os ares, todos se julgavam vítimas do estrago [...]” (FERREIRA, 1749).

Ao longo do século XVIII foram aprofundados os estudos acerca da influência do clima sobre o organismo. Nesse cenário, prevaleceu a crença na teoria do contágio por meio dos miasmas, termo utilizado para designar infecção do ar por gases ou vapores pútridos. A partir dessa linha de raciocínio, as condições de vida e de qualidade dos espaços ocupados eram apontadas como causadores de doenças e, paralelamente, a esse processo, os odores da putrefação eram identificados como causadores de epidemias. De acordo com Alain Corbin, durante o século XVIII os estudiosos acreditavam que o ar poderia adentrar a “tessitura dos organismos vivos [...] seja pelo simples contato com a pele ou com a membrana pulmonar [...]” e ocasionar uma diversidade de problemas (CORBIN, 1987, p. 19). Por outro lado, os médicos também consideravam que o próprio corpo humano poderia alterar a qualidade do ar. De acordo com os estudos voltados à medicina científica de meados dos setecentos, cada órgão humano e suas excreções lançavam em torno de si um cheiro pútrido que teria o poder de modificar a atmosfera (ABREU, 2011, p.133).

As concepções miasmáticas eram acionadas no mundo luso-brasileiro enquanto explicação que apontava o clima e a qualidade do ar atmosférico como os principais meios de transmissão para as doenças. E era esse entendimento que fazia com que a “corrupção” (degeneração, apodrecimento, putrefação) dos corpos insepultos fosse considerada enquanto um vetor de contaminação do ambiente e, conseqüentemente, ajudaria na propagação dos contágios e ocasionaria um número ainda maior de mortes.

O horror, o temor, o nojo e a cautela acionados pelos colonizadores no rastro dessas experiências registradas, ao longo da epidemia de sarampo (1748-1750), na “Notícia verdadeyra do terrível contagio [...]”, centravam-se, em grande medida, no medo dos mesmos serem as próximas vítimas daquela enfermidade. Norbert Elias nos lembra que a “morte do outro é a lembrança de nossa própria morte” (ELIAS, 2001, p. 16-17). Ainda que a relação com esse “outro” possa ser permeada de hierarquias e visões simbólicas

distintas sobre o morrer; a morte do visível, da matéria humana, desnuda e escancara a própria finitude da vida.

Sobre os sentidos simbólicos e representativos diante dos mortos, em outros cenários epidêmicos grassados na capitania do Grão-Pará, também perceberemos uma nítida preocupação acionada por parte da sociedade colonial em relação ao “bom morrer” daqueles que tiveram suas vidas ceifadas pela doença. Isso perpassava obrigatoriamente também pelo cumprimento de certos ritos fúnebres, como o enterrar daqueles que partiram, seguindo certos preceitos cristãos, sem deixar seus corpos expostos aos olhos dos vivos.

A morte descortina aos que ficam (os vivos) as fragilidades mais humanas, como a sensação de incapacidade diante da imprevisibilidade que é o curso da vida. Com todas as incertezas diante do “morrer”, a preocupação com os ritos fúnebres se revela de forma múltipla, no tempo e no espaço. Para muitos podem ser compreendidos como uma última homenagem ao ente querido, uma tentativa de imortalizar determinadas lembranças, ou mesmo como meio de salvação da alma daquele que partiu.

O problema em relação ao sepultamento dos mortos parece ter sido um fator comum de acontecer em tempos de epidemia. Como ocorrido na epidemia de sarampo (1748-1750), mais uma vez Belém seria palco para a problemática referente aos cadáveres insepultos. Foi em meio a esse cenário de mortes que o bispo do Pará, João Evangelista, escreveu no ano de 1777 à secretaria de Estado dos Negócios do Reino, informando que diante de “uma horrorosa epidemia de bexigas”, havia sido procurado pelo presidente do senado da Câmara de Belém, o Juiz de Fora Mathias José Ribeiro, o qual havia lhe falado sobre a necessidade de se fazer um cemitério nos arredores da cidade, para se enterrem os mortos, principalmente indígenas e escravos, “porque já não havia nas Igrejas sepulturas, que não estivessem cheias.” (SILVA, 1777).

A preocupação do bispo voltada para a cercadura do cemitério estava atrelada a ideia de que para a “boa morte” era indispensável a realização dos rituais fúnebres, em que o sepultamento digno era um dos processos para ter a salvação da alma. José Reis aponta que uma das formas mais temidas de morte era a aquela sem sepultura certa e o “morto sem sepultura era dos mais temidos dos mortos”. Assim, morrer sem enterro digno era o mesmo que “virar alma penada” (REIS, 2004, p. 171).

A justificativa dada pelo ofício da câmara para que a obra fosse realizada era de que, como já mencionamos, as igrejas encontravam-se já sem sepulturas, tendo em vista a elevada quantidade de mortes pela epidemia de bexigas. Entretanto, o espaço seria destinado para “se enterrem os mortos, principalmente índios e escravos”. (SILVA, 1777). Assim, o local “extramuros” da cidade, o qual deveria ser feito às pressas e sequer contava com uma cercadura, era destinado a certas parcelas da população da cidade de Belém. Nesse sentido, não somente os enterros que comumente eram realizados nas igrejas⁴, mas a escolha e situação de outros espaços destinados aos sepultamentos também

⁴ Os enterros que ocorriam nas Igrejas obedeciam a lógica das hierarquias sociais. Mesmo que em linhas gerais, pessoas de qualquer condição social pudessem ser enterradas nas igrejas, o rito fúnebre, bem como o local e o tipo de sepultura obedeciam a uma estratificação, sendo relegados aos escravos e pessoas livres pobres os espaços mais desprestigiados, que poderiam ser obtidos de forma gratuita (REIS, 2004, p. 193-202).

eram envoltos por uma hierarquia social.

A própria escolha pela construção de um espaço fora das igrejas para se enterrarem os mortos já era um indicativo dessa noção hierárquica. Já que, como atenta Reis, nesse momento, mesmo os escravos ou gente pobre livre, porém batizados, deveriam ser enterrados nas igrejas. Alguns autores que se debruçaram sobre a temática, lançam luz em seus estudos sobre casos de construção de cemitérios, em grande medida realizados pelas autoridades, os quais eram destinados aos criminosos, indigentes, escravos e demais sujeitos desprovidos e desprivilegiados, em uma sociedade altamente hierarquizada, como era no Brasil colonial e imperial (REIS, 2014, p. 195; BRAVO, 2012, p. 1-9; COE, 2008, p. 105-107). Esse contexto, contudo, não anulou as preocupações existentes em relação a realização dos sepultamentos, conforme os preceitos cristãos.

Dentro de uma lógica cristã, de um modo geral, o enterro no grêmio das igrejas, por exemplo, era visto como uma das estratégias de salvação da alma, já que nesses espaços se estaria mais próximo a Deus, não rompendo totalmente com o mundo dos vivos, por meio das orações. (REIS, 2004, p. 23; 171). Importante lembrarmos que na cidade de Belém, a transferência efetiva e geral dos sepultamentos ocorridos nesses locais para os cemitérios civis ocorreu somente a partir da segunda metade dos oitocentos. Contudo, no século anterior, o expressivo número de mortes causados por uma epidemia já se colocava ante as autoridades religiosas e administrativas enquanto um problema a ser amenizado, ainda que relacionado fortemente a uma percepção do corpo e da morte ligada aos preceitos religiosos.

Entre reclamações e tensões, a cercadura do cemitério não foi construída, devido a ordens expressas pelo governador Pereira Caldas, porém, o espaço recebeu as bênçãos do bispo que enfatizou que só benzeu o local pois tinha ciência da importância do cemitério “pela muita gente que morria”. Ainda de acordo com o eclesiástico, mesmo depois da benção feita, no espaço ainda se encontrava sem muro algum, exposto “(...) não só aos cães e as feras, mas também aqui alguns índios, ou pretos que vão desenterrar os cadáveres, e cortam-lhe as mãos, e braços, para executarem as suas antigas superstições e diabruras, como tem acontecido muitas vezes (...)”.

Mais uma vez, a importância de uma cercadura para o cemitério era enfatizada pelo bispo, na medida em que lançava mão de casos de “superstições” e “diabruras” feitas com restos mortais dos cadáveres ali enterrados. O uso de partes humanas em “diferentes sortes de feitiçarias” foi algo não somente presente na colônia, quanto perseguido pela Igreja Católica. De acordo com Luiz Mott, as práticas religiosas com utilização de partes corporais de cadáveres humanos foram acionadas por diferentes setores da sociedade e em distintas temporalidades. Ainda na Europa medieval, tais práticas já eram realizadas, como o culto a restos mortais de santos, considerados relíquias, por exemplo. Entretanto, pela ótica do Tribunal do Santo Ofício, as mesmas eram consideradas como abençoadas e em nada tinham a ver com uma série de outras ações praticadas por negros, indígenas, mestiços e brancos, em que o ato de usar partes de cadáveres em rituais era considerado feitiçaria e bruxaria (MOTT, 1996, p. 114).

A morte e seus múltiplos desdobramentos, tensionados ou não em conjunturas extre-

mas, como são os casos das epidemias, constituem-se em experiência vivenciadas de maneiras diversas e com particularidades que são modificáveis de acordo com os diferentes grupos sociais (ELIAS, 2001, p. 11). Aos empreendemos o esforço de visualizar alguns desses processos a partir dos acontecimentos epidêmicos, entendemos que esses últimos acabam descortinando, tornando mais visível as representações mentais, sociais e as relações de poder que perpassam, influenciam e, por vezes, tentam interferir nas formas subjetivas de lidar com o corpo que perece.

Se para algumas parcelas populacionais o contato com cadáveres ou partes deles era considerado enquanto motivo de repulsa e de distanciamento, para outros era um elo de socialização de práticas ritualísticas, não apenas referentes ao mundo dos mortos, mas também entendidas enquanto práticas ligadas aos cuidados do corpo e da alma, como poderiam ser lidas muitas ações de cunho mágico-religioso acionadas por indígenas e africanos em terras amazônicas. Do mesmo modo, se havia uma diversidade de formas, procedimentos e sentidos atribuídos ao lidar com a materialidade dos cadáveres, por outro lado existia o esforço de impor condutas, de segregar e hierarquizar essas vivências por ações e diretrizes estabelecidas por aqueles que formavam distintas esferas de poder na capitania do Grão-Pará no século XVIII. Os esforços de controle e segregação também eram destinados aos corpos adoentados. Na tentativa de normatizar e conter o alastrar das enfermidades, algumas diretrizes foram delineadas àqueles que tentavam resistir aos infortúnios das epidemias.

Lugares e corpos vigiados

Uma das principais práticas de isolamento em tempos de epidemia é a quarentena, a qual se caracteriza enquanto uma medida indicada para conter surtos epidêmicos ou evitar que um determinado agente patológico atinja um território ou um grupo social. Tais ações são utilizadas há muito tempo, antes mesmo da descoberta dos micróbios, dos ciclos de doenças e dos modos de transmissão de agentes infecciosos. De uma maneira geral, a palavra quarentena refere-se ao período de quarenta dias de isolamento de passageiros e cargas em embarcações, geralmente imposto por autoridades de uma determinada localidade, caso tivessem suspeita da existência de portadores de infecção entre os passageiros ou tripulantes (SANTOS; NASCIMENTO, 2014, p. 175).

Temendo que a epidemia de sarampo (1748-1750) se alastrasse ainda mais pela capitania do Grão-Pará, o governador Francisco Gorjão expediu algumas ordens no intento de amenizar o grassar da mesma. O administrador direcionou, em grande medida, tais ações para espaços estratégicos, especialmente, às fortificações.

Em julho de 1749, o governador instrui que o Capitão da Fortaleza de Pauxis, Pedro Alvez Borges, faça uma “exata averiguação” de quaisquer canoas que desembarquem naquela fortaleza. Caso fosse verificada a existência de pessoas infeccionadas pela epi-

demia nessas embarcações, o capitão, ou qualquer pessoa que em seu lugar servisse, deveria obrigar esses indivíduos doentes a fazerem quarentena.⁵

O governador alertava que era necessário cuidado na escolha do sítio para quarentena. O local não deveria ter qualquer tipo de comunicação com a fortaleza e nem com aldeias vizinhas. Caso os quarentenados precisassem de algum mantimento, era indicado que o capitão comprasse a sua custa e os mandasse entregar com a maior cautela possível. A entrega dos mantimentos também era acompanhada por uma instrução informando para onde, depois de retiradas as pessoas do isolamento, as mesmas deveriam ser conduzidas.

Por Pauxis localizar-se nas margens mais estreitas do rio Amazonas, era um espaço que facilitava a vigilância das diferentes movimentações estabelecidas entre o Sertão do Rio Negro e o Grão-Pará. A fortificação, que em 1758 passou a ser chamada de Fortaleza de Óbidos⁶, para além de possuir uma posição estratégica de defesa da região, funcionou como Fortaleza de Registro, com função de fiscalização para cobrança dos dízimos da Coroa, das embarcações que percorriam o rio Amazonas, inclusive as que se direcionavam para as capitanias de Mato Grosso ou São José do Rio Negro (COSTA, 2014).

Em tempos de epidemia, mais uma função era atribuída a Pauxis. A partir dela poderiam ser “averiguados com exatidão” se dos sertões estavam vindo pessoas doentes, de que pudessem resultar em algum mal contagioso. Tal estratégia não era dada à toa, já que a “origem” do mal era relacionada ao desembarque de indígenas contaminados vindo dos ditos sertões. Entretanto, os esforços de Gorjão não se restringiram a tentar barrar o alastrar da epidemia apenas nos contornos da capitania do Grão-Pará, como podemos visualizar a partir da portaria enviada à Fortaleza de Pauxis, seus esforços voltados às ações de isolamento e fiscalização também foram direcionados a outras localidades.

O governador Francisco Gorjão expediu ordens ao Maranhão para que se tomassem os devidos cuidados para o não alastrar do surto para aquela capitania, “não consentido a entrada de pessoa alguma, sem fazer quarentena fora de povoado” (MEDONÇA, 1749). Apesar da temente recomendação de Gorjão, seus avisos àquela capitania chegaram tarde demais. Segundo o Capitão-Mor do Maranhão, Domingos Duarte Sardinha, em carta para o governador, já constava haver na cidade alguns focos de epidemia, porém com moderação. O mal havia sido comunicado por alguns indígenas remeiros da Aldeia de Maracú, ao conduzirem um passageiro para a capitania do Grão-Pará. Entretanto, o governador ainda estabeleceria medidas a fim de conter a comunicação da epidemia para com aquelas paragens.

Em 27 de fevereiro de 1749 foi registrada uma portaria direcionada, desta vez, à Casa Forte do Rio Guamá. No documento, o governador emitia ordens para que o capitão da fortificação, Luís de Moura, tivesse todo o cuidado com as pessoas que transitassem por esse espaço. Gorjão alertava que não havia tido diminuição alguma do contágio na capi-

⁵APEP. Fundo: Secretaria da Capitania do Pará. Bandos, Representações, Regimentos e Portarias. Códice 55- 1749-1755.

⁶Quando o então governador, Francisco Xavier de Mendonça Furtado, deu à aldeia dos Pauxis o predi- cado de Vila com o mesmo nome. CRUZ, Ernesto, 1973, p. 49.

tania, o que requeria a maior vigilância possível para que o “mal não se comunicasse ao Maranhão”, nesse sentido, ordenou que ficasse proibida a circulação de qualquer indivíduo pela Casa Forte sem que apresentasse autorização (licença) do mesmo por escrito.

A Casa Forte do Rio Guamá localizava-se próxima aos afluentes do rio Guamá, no caminho da chamada estrada do Maranhão, a qual se constituía no principal percurso seguido por aqueles que “vão e vem do Maranhão para o Pará por caminho de terra” (CRUZ, 1973, p. 50). Nesse sentido, levando em consideração essa localização, a ordem emitida por Gorjão para a Casa Forte nos convida a pensar que se desenhou uma ação de vigilância voltada à movimentação de pessoas que circulavam entre as fronteiras que integravam as duas capitanias. Tinha-se, a partir da referida fortificação, por exemplo, a possibilidade de fiscalizar aqueles que chegavam da cidade de Belém pelas rotas fluviais do rio Guamá e, posteriormente, seguissem por terra ao Maranhão. Assim como também aos que saíssem do Maranhão, pelo caminho da estrada, e depois seguissem para o Pará pelas vias hídricas.

As ações de um maior controle e de vigilância da movimentação de pessoas, empreendidas pelo governador, não eram dadas ao acaso. Os exemplos acima citados nos revelam que as ações de Gorjão foram direcionadas a locais estratégicos: duas fortalezas. No entanto, não queremos aqui afirmar que as ações do governador nesse âmbito se deram apenas nesses espaços, mas salientar que havia um direcionamento mais específico para tais lugares. Francisco Gorjão não seria o único a trilhar estratégias a fim de conter o alastrar de epidemias na região.

Após o primeiro ano de eclosão de uma epidemia de bexigas (1793-1800), na cidade belenense, o governador Sousa Coutinho estabeleceu algumas diretrizes com o objetivo de estipular as normas com que deveria ser conduzido o tratamento dos bexigosos. Essas medidas abarcavam desde como e onde os doentes deveriam ser tratados até os cuidados e o controle que se deveria ter nesse processo para que, então, a doença não contaminasse outras pessoas.

Havia uma especial atenção para os lugares em que mulheres, homens e crianças padecentes da “cruel epidemia” deveriam ser tratados. Os seus respectivos lares já não era mais o lugar adequado para esses “curativos”. Ao menos, não na concepção do representante metropolitano no Estado. O governador ordenou que quaisquer pessoas “infectas” ou “suspeitas de infecção” deveriam ser remetidas para os “hospitais e acomodações que tem dispostos neles para serem tratados sem o perigo de comunicarem o dito mal aos que o não tem” (BANDOS, EDITAIS... apud VIANNA, 1975, p. 39-42).

O funcionamento das esferas de poder em relação as epidemias ocorridas na capitania do Grão-Pará, durante os setecentos, também foi expresso a partir de um maior controle em relação ao espaço social. Seja por meio da vigilância dos portos, fortalezas

⁷ APEP. Fundo: Secretaria da Capitania do Pará. Bandos, Representações, Regimentos e Portarias. Códice 55- 1749-1755.

ou da aplicação de práticas de quarentena. Na epidemia de bexigas (1793-1800) esse controle também pretendia ser materializado a partir da delimitação de espaços para os quais os bexigosos deveriam ser encaminhados, dentre os quais, os hospitais seriam os principais.

Entretanto, ir aos hospitais para tratar-se das bexigas, de acordo com as ordens emanadas pelo governador, não pressupunha apenas a ação dos próprios doentes em se locomoverem a esses espaços. Estipulou-se que médicos, cirurgiões, sangradores e quaisquer pessoas que tivessem notícias “de gente acometida deste mal” deveriam, o quanto antes, informar sobre esses casos a algumas autoridades competentes, as quais poderia ser o desembargador ouvidor geral, o juiz de fora, o presidente da Câmara dos vereadores ou o provedor- mor da saúde. Tais “ministros” teriam o poder de ordenar que os enfermos ou suspeitos de infectados pelas bexigas fossem direcionados aos hospitais (BANDOS, EDITAIS... apud VIANNA, 1975, p. 39-42).

De acordo com as diretrizes estabelecidas pelo governador, o espaço hospitalar não apenas vai ser considerado importante para o tratamento das bexigas em Belém, como também um espaço obrigatório para o cuidado dos bexigosos, nas situações em que fossem necessárias. A obrigatoriedade em tratar-se das bexigas nesses locais, caso algum enfermo pela epidemia fosse noticiado às autoridades competentes, nos revela uma faceta disciplinadora contida nas ordens de Sousa Coutinho.

As ações de cunho disciplinar, em grande medida, são permeadas por uma gama de processos que permitem o controle sobre as diferentes “operações do corpo”, ou seja, diferentes ferramentas de controle que lhes impõem certas sujeições, limitações ou obrigações (FOUCAULT, 2004, p. 117). Ao elencar os hospitais enquanto locais obrigatórios para os tratamentos das bexigas, as medidas levadas a cabo pelo governador se materializaram enquanto uma forma de controle acerca dos bexigosos na cidade. Pois, partindo dessa lógica, os enfermos não mais estariam espalhados pela urbe de Belém, mas sim concentrados em locais específicos e sob as vistas das autoridades. Nesse âmbito, definem-se tais locais enquanto úteis para o tratamento dos doentes, ao mesmo tempo em que satisfariam uma necessidade de vigiar e de romper as “comunicações perigosas” que os infectados pelas bexigas poderiam representar na sociedade belenense setecentista.

A câmara dos vereadores ficaria responsável por ordenar que não entrassem e nem saíssem desses lugares pessoas que viessem a ter comunicação com os “habitantes da cidade”, com exceção das “pessoas empregadas em buscar mantimentos, medicamentos ou gêneros precisos” e, certamente, os profissionais ligados a saúde que trabalhavam nesses locais (BANDOS, EDITAIS... apud VIANNA, 1975, p. 39-42). Controlar a entrada e saída de pessoas desses locais era uma forma de tentar barrar, na medida do possível, o contato entre esses internados e os demais habitantes. Tal ação ressaltava ainda mais os aspectos de isolamento contidos na vivência desses sujeitos no espaço hospitalar.

Mesmo as pessoas que possuíssem acesso liberado às acomodações dos doentes deveriam usar, ao saírem das mesmas, “das prevenções próprias a corrigir o ar que podem vir infectas”. Se por um lado era preciso que os doentes recebessem os remédios e alimentos necessários para o seu restabelecimento, por outro, isso deveria ser feito a

partir de uma vigilância dos indivíduos que entrassem e, sobretudo, dos que saíssem dos hospitais, em uma tentativa de prevenir que novas pessoas fossem contaminadas pelas bexigas.

Para além dos cuidados assinalados com a movimentação de pessoas nos hospitais, Sousa Coutinho também havia estabelecido algumas regras direcionadas às acomodações dos enfermos nesses locais. A preocupação acerca do meio em que os doentes estavam inseridos era pautada, em grande medida, pela concepção de que o espaço em que esses sujeitos estavam envoltos era uma das principais causas para ocorrência e disseminação de doenças (ABREU, 2011, p. 133; SANGLARD, 2016, p. 16). Nesse sentido, de acordo com essas diretrizes, os indivíduos deveriam ser alocados de acordo com a “separação que deve haver entre os mesmos doentes conforme a gravidade e processo das doenças”, cabendo aos agentes da Câmara a responsabilidade de gerir tais providências (BANDOS, EDITAIS... apud VIANNA, 1975, p. 39-42).

No âmbito das discussões de caráter ilustrado no cenário europeu, a intervenção sobre a organização arquitetônica do hospital foi nos finais do século XVIII um dos processos considerados de extrema importância para se realizar a cura do enfermo, tão importante quanto uma dieta alimentar, uma sangria ou uma ação médica (FOUCAULT, 1979, p. 118). Em relação às experiências hospitalares no contexto luso nos séculos XVIII e XIX, João Cosme nos ressalta que, aos poucos, o caráter terapêutico desses espaços foi se impondo em relação dimensão filantrópica voltada a apoiar aos mais pobres e desprotegidos. De forma gradual, os responsáveis pelos hospitais começaram a ter maior atenção e preocupação com o espaço que envolve o hospitalizado, como o ar, a alimentação, entre outras questões (COSME, 2014, p. 57).

Apesar da organização e individualização dos espaços hospitalares, em certa medida, já serem consideradas importantes no processo de cura no cenário europeu no XVIII, isto, contudo, não nos valida a afirmar que tal elemento foi entendido da mesma forma pelo governador ao estipular o bando. Neste documento não há maiores menções e nem ligação direta feita entre esta norma e o restabelecimento dos doentes, antes são consideradas enquanto importantes para que os bexigosos fossem tratados “sem o perigo de comunicarem o mal”.

Outro ponto que também nos faz relativizar a ideia que esta diretriz estaria pautada no cuidado clínico dos enfermos é que a mesma deveria ser realizada a cargo dos oficiais da câmara e não de um agente de saúde. Nesse sentido, compreendemos que os processos de individualização do espaço em torno dos enfermos, conforme suas doenças e respectivas gravidades, como estipulava o bando, estavam muito mais envoltos por uma preocupação acerca do alastrar do contágio ou contaminação por demais enfermidades do que pela noção de cura e medicalização, conforme entendemos contemporaneamente.

Pode-se inferir que as diretrizes emitidas por Sousa Coutinho sugerem um processo de segregação que deveria ser estabelecido dentre os próprios doentes nos hospitais. O isolamento, assim, não era trilhado apenas em relação ao tratamento desse bexigoso de forma obrigatória nos hospitais, distante de sua casa e do seio familiar, mas também dentro desses ambientes.

Como já mencionado, a ordem emitida pelo governador estabelecia a proibição dos bexigosos de se curarem nas suas casas. O administrador deixa claro que “a nenhuma pessoa será permitido curar-se nesta cidade ou em sua própria casa”. Entretanto, com o discorrer das linhas tracejadas por Sousa Coutinho, neste instrumento normativo, fica estabelecido que aqueles que possuíssem meios de proceder ao tratamento as suas custas poderiam assim o fazer nas “situações e acomodações que a Câmara determinar ou nas que escolher e pagar nos subúrbios da mesma cidade” (BANDOS, EDITAIS... apud VIANNA, 1975, p. 39-42).

Nota-se que os lugares a serem escolhidos para o tratamento dos bexigosos para além dos muros dos hospitais deveriam ser os “subúrbios” de Belém, ou seja, espaços mais afastados da urbe belenense. Partia-se da lógica que, assim, poderia se “evitar toda a comunicação” desses sujeitos com a cidade e, conseqüentemente, amenizar o alastrar da epidemia. Por outro lado, essas localidades, mesmo mais distantes do centro da cidade, deveriam estar localizadas em áreas circunvizinhas, ou seja, no entorno de Belém.

De acordo com Jacques Revel e Jean-Pierre Peter, mesmo quando as condições de difusão de uma doença são em teoria iguais, como a “peste”, as ações que delas transcorrem acentuam seu caráter seletivo. Nesse sentido, em momentos epidêmicos, aos doentes pobres voltavam-se, sobretudo, ações de isolamento e de segregação (REVEL; PETER, 1976, p. 143). No cenário belenense em finais dos setecentos, como pôde ser analisado acima, as ações de certo isolamento também foram direcionadas aos que fossem mais bem providos de finanças. Porém, se a lógica das ordens emitidas pelo governador estava pautada, sobretudo, no “afastamento” de todos os bexigosos do cotidiano da cidade, tais ações não se materializavam da mesma forma a todos. Os direcionamentos do Estado em relação à epidemia também revestiam se de uma segregação econômica.

Ter a possibilidade de cuidar-se fora dos contornos de um hospital, podendo, inclusive, escolher o local “extramuros” da cidade para o tratamento, já denota certo “privilégio” em relação aos bexigosos que assim não pudessem proceder. Os que pudessem pagar poderiam optar, assim, por um local de seu maior interesse para sua estadia. O governador não faz menção a nenhuma diretriz que deveria ser estabelecida em relação ao tratamento desses sujeitos nesses locais, apenas ressalta a importância da localização suburbana e o pagamento de alugueis dos mesmos pelos próprios doentes. Desta forma, tratar-se em um sítio ou fazenda também poderia significar certa autonomia se comparada aos que estivessem sujeitos às diretrizes realizadas sobre o teto dos hospitais.

No decorrer de um fenômeno epidêmico, as reações dos sujeitos constituem-se em “milhares de histórias” (CROSBY, 1999, p. 147). Apesar de haver uma concordância de muitos autores sobre a existência de reações sociais comuns em decorrência de uma epidemia, como a identificação da origem da doença no meio ambiente, estigmatização de certos setores, busca por explicações religiosa entre outros, as formas com que cada indivíduo pode anular ou tirar proveito das ações estabelecidas nesse sentido não devem ser generalizadas (SILVEIRA, 2003, 1-5).

Entende-se a gama de sujeitos, que de alguma forma tiveram o curso de seu cotidiano

alterado pelas bexigas, enquanto capazes de tecer escolhas e estratégias, mesmo em um ambiente onde foi estabelecido um quadro normativo direcionado aos mesmos (BOURDIEU, 1990, p. 81). Nesse sentido, não consideramos que tais normas foram acatadas e exercidas por esses sujeitos de maneira homogênea, ao contrário, certamente foram interpretadas e ressignificadas em seu dia a dia.

As diretrizes voltadas aos tratamentos dos bexigosos e demais cuidados e providências em relação aos mesmos, na cidade de Belém, foram promulgadas pelo governador no ano de 1794. Para isso, o mesmo valeu-se da publicação de um bando. A esse respeito, Sousa Coutinho destacou que:

E para que chegue a noticia de todos e ninguém possa alegar ignorância Mandei lançar este Bando que se publicará a som de caixas pelas Praças e Ruas Publicas desta Cidade depois de registrado nos livros da Secretaria de Estado, da Contadoria da Junta da Real Fazenda, da Ouvidoria Geral e do Senado da Câmara se afixará na Porta da Guarda Municipal do Palácio da minha Residência (BANDOS, EDITAIS... apud VIANNA, 1975, p. 39-42).

Segundo Ricardo Roque, a palavra bando possuía, desde meados do século XVIII, um conteúdo sinalizado pela ligação com o exercício do poder, especialmente, com a condução da guerra e a produção de cunho ritualista do discurso de autoridade jurídica e legal. O termo português possuía o sentido de pregão reforçado com a ideia de um comando autoritário e de uma “proibição”. Os bandos também poderiam denotar “anúncios públicos” e ações, com ênfase em leis, proclamados ao som do tambor (caixas) (ROQUE, 2012, p. 570).

Foi disposto pelo bando que os médicos, sangradores, cirurgiões, “enfim toda a pessoa que notícia de gente acometida deste mal contagioso” omitisse informações a respeito da presença de bexigosos na cidade seria rigorosamente punida. Para os infratores a pena consistia no pagamento de uma multa no valor de cinquenta cruzados, além de cinco anos de degredo para o Brasil. Os cinquenta cruzados seriam divididos em dois terços para a Câmara da cidade e um terço para o “denunciante”. Isto é, não apenas era obrigado informar sobre os casos de infectados pela doença às autoridades como também se tinha a possibilidade de denunciar alguém que possivelmente se omitiu a notificar esses casos à administração local e ainda ser recompensado por isso.

Segundo o que constava no bando publicado por Sousa Coutinho, essas ações punitivas estavam de acordo com o que “dispõem o §12 do Regimento que Sua Majestade manda observar no Reino”. Apesar do governador não explicitar sobre qual regimento estava se pautando, ao cruzarmos algumas informações acerca desse instrumento normativo, chegou-se à conclusão de que se tratava do “Regimento que se há de observar, sucedendo haver peste (de que Deus nos livre) em algum Reino, ou Província confinante com Portugal”, promulgado em 1695.⁸

⁸ “Regimento que se há de observar, sucedendo haver peste (de que Deus nos livre) em algum Reyno ou Província confinante com Portugal”, escrito em 1693, legitimado por alvará em 1695. Lisboa: Miguel Manescal, 1720: Datado de 20 de dezembro de 1693.

O regimento estabelecia diretrizes com a finalidade de barrar toda e qualquer comunicação de pessoas oriundas de localidades suspeitas de contágios com as fronteiras terrestres e marítimas de Portugal. Nesse âmbito, dentre algumas medidas foram estipuladas práticas de quarentena para as tripulações das embarcações provenientes de tais lugares, além de ações de isolamento e segregação aos sujeitos “empestados” ou considerados “suspeitos” de doença contagiosa.⁹

De um modo geral, o conjunto de medidas contidas no regimento tinha como principal objetivo amenizar os riscos de alastramento de uma epidemia e seus efeitos, rompendo com qualquer comunicação considerada enquanto uma ameaça de contágio. Tal premissa também vai fazer parte das estratégias desenhadas por Sousa Coutinho durante o transcorrer da epidemia de bexigas (1793-1800) na cidade de Belém, mesmo que materializadas no bando a partir de algumas práticas diferentes daquelas trilhadas pelo instrumento de 1695. Apesar de não ter operado mudanças no sentido mais amplo da diretriz metropolitana seiscentista, o governador tingiu de novas cores essa ferramenta normativa ao compor o bando.

Se o bando publicado pelo governador consistiu em um instrumento para a fixação das normas voltadas às instâncias referentes aos tratamentos dos bexigosos, a execução e vigilância cotidiana dessas ações eram delegadas como funções dos oficiais da Câmara da cidade de Belém. Por meio de um bando, espaços e normas foram designados para o tratamento dos bexigosos, os quais deveriam ser mantidos distantes do cenário cotidiano da cidade. Gratificações, mas também punições foram trilhadas nesse âmbito, cabendo aos oficiais da câmara à fiscalização no dia a dia de tais ordens.

Considerações finais:

Tivemos, em grande medida, como fio condutor deste artigo os atos normativos empreendidos em torno das epidemias aqui analisadas. Contudo, embora não se tenha conseguido visualizar por meio desses atos os processos de transgressões e ações que iam muito além dos mesmos, não se pode deixar de considerar que vivências e sentimentos voltados às práticas curativas, ao corpo, visões sobre a vida e morte, foram desenvolvidas no período colonial, por indígenas, mestiços, africanos e demais sujeitos. Nesse sentido, decerto a busca por agentes, remédios e lugares que escapava aos olhos e ao controle daquilo que foi estipulado pelas esferas de poder não deixou de ser empreendida.

Uma série de relações de poder incidiram sobre os corpos dos que mais padeceram e pereceram diante desses achaques. Os corpos enquanto produtores de sentidos, mas também receptor de saberes, diretrizes, normativas e simbologias, podem ser visualizados nessas teias de imposições e hierarquias, as quais não somente ficam circunscritas ao passado, mas se fazem ainda presentes na atualidade, ainda que dialoguem com outros conjuntos de práticas simbólicas e mentais.

⁹ “Regimento que se há de observar, sucedendo haver peste (de que Deus nos livre) em algum Reyno ou Província confinante com Portugal”, escrito em 1693, legitimado por alvará em 1695. Lisboa: Miguel Manescal, 1720: Datado de 20 de dezembro de 1693.

A história nos indica que passado e presente se conectam a partir de inúmeras traumas, rupturas, mas também de permanências. Processos que se “repetem”, como as diferentes epidemias, ainda que em tempos, com elementos diferentes e sociedades tão distintas, demandam ações das esferas de poder materializadas em atos normativos, tanto no ontem como no hoje. Contudo, se nesses momentos críticos podemos perceber como se mobilizam tais estruturas, a partir deles também podemos visualizar que as mesmas não atingem a todos de forma equitativa. Os eventos que adoecem e transformam os corpos em cadáveres não criam tais realidades, mas tornam mais visíveis e aprofundadas as desigualdades e mazelas sociais já existentes.

Referências:

ABREU, Jean Luiz. Neves. Nos Domínios do Corpo: o saber médico luso-brasileiro no século XVIII. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2011, p. 220.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO PARÁ. Códice 55. Fundo: Secretaria da Capitania do Pará. Bandos, Representações, Regimentos e Portarias 1749-1755.

BOURDIEU, Pierre. Da regra às estratégias. In:____. Coisas Ditas. São Paulo: Brasiliense, 1990. p.77-95.

BRAVO, Mirla Nascimento. Cemitérios (dos) desprivilegiados no Rio de Janeiro escravista. In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-RIO, 15., 2012. Rio de Janeiro. Anais [...]. Rio de Janeiro, 2012.

COE, Agostinho Junior Holanda. Nós, os ossos que aqui estamos, pelos vossos esperamos: A higiene e o fim dos sepultamentos eclesiásticos em São Luís (1828-1855). Dissertação de mestrado, Programa de Pós Graduação e Pesquisa em História Social, Universidade Federal do Ceará, 2008.

CORBIN, Alain. Saberes e Odores- o olfato e o imaginário social nos séculos XVIII e XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. 368 p.

COSME, João. A consciência sanitária em Portugal nos séculos XVIII- XIX. Cem: Cultura, Espaço e Memória. Porto: CITCEM, n.5, 2014.

COSTA, Graciete Guerra da. As cidades amazônicas na América portuguesa. Revista eletrônica de Ciências Sociais, História e Relações Internacionais, Roraima: Universidade Federal de Roraima, v. 7, n. 2, 2014.

Crespo, Jorge. A História do Corpo. Lisboa: Difel/Bertrand, 1990. 632 p.

CROSBY, Alfred. America's Forgotten Pandemic: The Influenza of 1918. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 356 p.

CRUZ, Ernesto. História do Pará. Belém: Governo do Estado do Pará, 1973. 189 p.

ELIAS, Norbert. A solidão dos moribundos seguido do Envelhecer e Morrer. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. 112 p.

FERREIRA, Manuel. Folheto. 1749. Noticia verdadeyra do terrivel contagio, que desde Outubro de 1748. ate o mez de Mayo de 1749. tem reduzido a notável consternação todos os Certões, terras, e Cidade de Bellém, e Graõ Pará, extrahida das mais fidedignas memorias. (Biblioteca Nacional de Portugal). 8 f.

FOUCAULT, Michel. O nascimento do Hospital. In:_____. Microfísica do Poder. tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979. 174 p.

MENDONÇA, Francisco Pedro de. Carta. 26 de abril de 1749. Carta do governador e capitão general do Estado do Maranhão e Pará, Francisco Pedro de Mendonça Gorjão, para o rei D. João V. AHU, Grão-Pará - Avulsos, Cx. 31, D. 2910.

MOTT, Luiz. Dedo de Anjo e Osso de Defunto: os restos mortais na feitiçaria afro-luso-brasileira. Revista da USP, São Paulo n. 3, 1996, p. 112-119.

NASCIMENTO, Aline. No Brasil, negros são fortemente atingidos pelo coronavírus. Correio do Povo, Porto Alegre, RS, 07 de maio. 2020. Disponível em:< <https://www.correiodopovo.com.br/>> Acesso em: 07/05/2020.

REIS, João José. A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil no século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 448 p.

REVEL, Jacques; PETER, Jean Pierre. O corpo: o homem doente e sua história. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. História: novos objetos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

RODRIGUES, José Carlos. Tabu do Corpo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1979. 156 p.

ROQUE, Ricardo. A voz dos bandos: coletivos de justiça e ritos da palavra portuguesa em Timor Leste colonial. Revista Mana, Rio de Janeiro, v. 18, n.3, 2012. p. 563-594.

SANGLARD, Gisele. A construção dos espaços de cura no Brasil: Entre a caridade e a medicalização. Revista Esboços, Santa Catarina, n.16, 2016. p. 11-33.

SAMPAIO, Patrícia. Administração Colonial e Legislação Indigenista na Amazônia Portuguesa. In: PRIORE, Mary. de; GOMES; Flavio (org.). Os Senhores dos Rios. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.

SANTOS, Iris de Almeida; NASCIMENTO, Wanderson Flor. As medidas de quarentena humana na saúde pública: aspectos bioéticos. Revista Bioethikos. São Paulo: Centro Universitário de São Camilo, v. 2, n.8, 2014. p. 174-185.

SANTOS, Jorge Costa. A morte do corpo. Revista de História das ideias. Coimbra: Instituto de História e Teoria das Ideias. Faculdade de Coimbra, v.33, 2012. p. 297-320.

SILVA, João Evangelista Pereira da. Ofício. 15 de novembro de 1777. Ofício do bispo do Pará, D. fr. João Evangelista Pereira da Silva, para o secretário de Estado dos Negócios do Reino, visconde de Vila Nova de Cerveira, D. Tomás Xavier de Lima Vasconcelos Brito Nogueira Teles da Silva. AHU, Grão-Pará- Avulsos, Cx.77, D. 6449.

SILVA, João Evangelista Pereira da. Ofício. 15 de setembro de 1777. Ofício do bispo do Pará, D. fr. João Evangelista Pereira da Silva, para o secretário de Estado dos Negócios do Reino, visconde de Vila Nova de Cerveira, D. Tomás Xavier de Lima Vasconcelos Brito Nogueira Teles da Silva. AHU, Grão-Pará- Avulsos, Cx.77, D. 6449.

SILVEIRA, Anny Jackeline. Epidemia: evento ou narrativa. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 22., 2003. João Pessoa, 2003. Anais [...]. João Pessoa, 2003.

VIANNA, Arthur. As Epidemias no Pará. Belém: UFPA, 1975, 220 p.

Monstruosidade ambulante: o belo e o grotesco num corpo que cai.¹

Otto Vasconcelos²

Resumo

Este texto trata da trajetória de vida de Magda, principalmente a partir do momento em que esta deixa de ser travesti e mulher, para se transformar – ou ser transformada – em monstro. Uma história pessoal, marcada por migrações e constantes reinvenções. Para isso, foi necessário uma série de entrevistas para que fosse possível uma reconstituição do percurso feito por ela. Essas interlocuções foram permeadas pelo aporte teórico de Julia Kristeva (1980), principalmente. Assim, o objetivo foi traçar, a partir da História de vida de Magda, o processo de construção e desconstrução corporal, procurando perceber as modificações que tal processo resultou na vida dela e que culminou numa reivindicação identitária por ela qualificada como monstruosa.

Palavras-chave: Monstruosidade; Corpo; Transformação corporal; Horror.

Abstract

This text deals with Magda's life trajectory, mainly from the moment when she stops being a travesti and a woman, to transform - or be transformed - into a monster. A personal history, marked by migrations and constant reinventions. For this, it was necessary a series of interviews to make it possible to reconstruct the path she took. These interlocutions were permeated by the theoretical contribution of Julia Kristeva (1980), mainly. Thus, the objective was to trace, from Magda's life story, the process of body construction and deconstruction, seeking to understand the changes that this process resulted in her life and which culminated in an identity claim she qualified as monstrous.

Keywords: Monstrosity; Body; Body transformation; Horror.

¹Agradeço imensamente aos sábios conselhos de Paula Rosa, Roberta Martins e Robson Cardoso que muito contribuíram para a feitura deste texto.

²Geógrafo, Mestre em Comunicação, Linguagem e Cultura, Doutor em História Social da Amazônia na Universidade Federal do Pará. E-mail: o.s.vasconcelos@hotmail.com

*E eu quero, quero, é claro que sim
Essa ave frágil que avoa no sertão
O oco do bambu
Apito do acaso, a flauta da imensidão.*

(Dona do dom, Chico César).

Magda me mostra, com as mãos levemente trêmulas, um porta-retratos desgastado, no qual é possível ver um corpo negro, esguio, coberto de purpurina, colar de pedrarias cobrindo o colo, tapa-sexo dourado. A negra em questão é ela, décadas atrás, num desfile da escola de samba Caprichosos de Pilares³, no qual, ela afirma, foi destaque em frente ao carro abre-alas. Ao contar sobre esse desfile, eternizado na fotografia amarelada, Magda mostra um raro sorriso de dentes manchados de nicotina. Ao apresentar a fotografia para mim, ela quis mostrar, sustentando entre os dedos, a prova de que um dia já foi “uma linda mulher”.

Ao falar a palavra mulher, Magda arqueia as sobrancelhas e contempla algum ponto fixo no chão da cozinha de sua casa. De encontros anteriores, ela já havia me alertado para evitar usar com ela as palavras “travesti” e “mulher”. Ela já assumira estas duas identidades de gênero num passado distante, mas agora, no presente, ela afirma: “sou mostra”.

Este texto foi elaborado tendo como base entrevistas realizadas com Magda⁴, auxiliar de contabilidade num salão de beleza na Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro. As entrevistas⁵ foram concebidas como instrumento para se pensar sua trajetória, desde o momento em que abandonou da Ilha do Marajó, no Pará, até fixar residência na cidade do Rio de Janeiro. Assim, o objetivo aqui proposto é tentar reconstituir passagens desse trajeto, de modo a articular paralelos e/ou contradições que ajudem a entender os porquês de Magda, que antes era chamada de “autêntica mulata carioca”, talvez pelo corpo sinuoso que tivera, bem como por sua habilidade em sambar; se transformou em algo que, diferente de antes, afasta, cria aversão, fazendo surgir nela algo novo, algo a que ela se refere como “monstra”. No entanto, para que se compreenda como a situação identitária de Magda chegou nesse patamar, é necessário retornar ao início.

³ Escola de Samba da cidade do Rio de Janeiro. Já estive no Grupo Especial, mas atualmente claudica nos grupos de acesso.

⁴Específico melhor quem é ela ao longo do texto, mas tanto o nome dela, como de outra interlocutora, são pseudônimos que escolhi para preservá-las, embora eu tenha tido autorização para manter os nomes pelas quais se identificam. Optei por isso em virtude de passagens delicadas que podem, no futuro, gerar inconvenientes para ambas.

⁵Magda é uma das participantes da minha pesquisa de doutorado. As entrevistas citadas neste texto foram realizadas na cidade do Rio de Janeiro, ao longo de janeiro/fevereiro de 2017; julho de 2017; fevereiro/março de 2018.

Abacaxis, búfalos e diásporas

De todas as lembranças da infância, Magda afirma que o cheiro de abacaxi automaticamente a leva para sua várzea⁶ querida, inundada no inverno amazônico, seca no verão, na qual ela aprendera a montar búfalo e a fazer queijo. Ela diz que, lembrar da Ilha do Marajó, em específico este momento da vida – a infância –, vivido quase que todo no município de Chaves, é uma espécie de bálsamo, um carinho na alma. O recorte espacial por esse pedaço perdido da infância, simulado em abacaxis e cheiros, se assemelha à experiência sem representação, daí fisgar o tempo com imagens daquilo que se deixou pra trás (Agamben, 2005). Sempre que se viu em perigo, e foram inúmeras vezes, reitera, ela fechava os olhos e recordava de quando corria pelas areias da Vila Vista Alegre, solta, livre, tendo apenas água, sol e areia por testemunhas. “Eu era tão livre e feliz”, afirma.

Filha única de pai pescador e mãe desconhecida, ela cresceu tendo praticamente o genitor como companhia fixa. Foi com ele, diz, que aprendeu a nadar, a pescar, a cozinhar, a caçar. Embora ele tenha sido protagonista na vida dela, as recordações em relação a ele assumem um aspecto protocolar. Ela afirma que ele era muito rígido e muito calado.

Papai era um homem silencioso. Falava tão pouco que acho que nesse nosso papo de hoje eu já falei mais que ele em toda a vida dele. Até pra chamar minha atenção pra alguma coisa ele não falava. Chegava, olhava sério e dava um tapa na minha nuca. Pronto. Pra você ter ideia de como ele falava pouco, uma frase dele me marcou [choro]... A gente tava pescando. Do nada ele apontou pra frente e disse: “do outro lado do oceano é a Europa”. Como eu já conhecia ele, nem perguntei o que era Europa. (Magda, 2017).

E foi se alimentando das raras frases do pai, entre corridas soltas pelas areias do vilarejo e madrugadas no barco indo em busca de peixes, que Magda foi crescendo. Ela recorda que quase não havia vizinhos por perto. O lugar era deserto e a casa mais próxima ficava muito distante. Assim que retornavam da pescaria, o pai a deixava em casa e ia vender o pescado. Era nesse ínterim que ela ficava sozinha. Sobre a mãe nunca ouviu nada. A não ser quando perguntou e o pai respondeu: “morreu”. Após isso jamais voltou a questionar nada. Magda afirma que herdou uma parte significativa do silêncio do pai e que tem consciência que isso trouxe mais malefícios que benefícios, pois isso a fez ter poucos amigos. Além disso, tinha vergonha de se expressar em público e falar besteiras.

Nunca fui pra escola. Nunca. Papai dizia que eu já sabia o que era necessário pra vida: nadar e pescar. Um homem só precisa saber disso. Eu fui conhecer uma escola na vida já adulta quando fui com uma amiga que ia matricular o filho. Fiquei olhando pras salas, corredor, cadeiras. Fiquei pensando como era ir pra escola. Eu não sei ler... [longo silêncio] Só sei escrever meu nome. (Magda, 2017).

⁶O tipo específico da várzea que a interlocutora se refere é também conhecida como Planície de Inundação. Esse tipo de várzea costuma alagar durante as cheias e, por isso, é muito fértil. Por conta disso, inúmeros produtos agrícolas são cultivados na região, ganhando destaque o abacaxi.

Não ter frequentado a escola e, por conseguinte, não ter sido alfabetizada, é uma carga aberta na trajetória de Magda, pois essa lacuna intelectual acabou sendo explorada por inúmeras pessoas que atravessaram o caminho dela. Um dos primeiros infortúnios nesse sentido ocorreu quando o pai faleceu, vitimado por um infarto, e ela se viu, então com 17 anos, sozinha no mundo. Um conhecido do pai se ofereceu para comprar o barco e a casa, aceito por ela sem maiores obstáculos. O problema surgiu no pagamento. Como ela pouco conhecia de dinheiro e garante, sem ter como provar, que fora enganada, pois recebeu o pagamento e quando foi comprar a passagem para Belém, descobriu que metade do dinheiro havia sido gasto nessa ação.

Hoje eu conheço dinheiro por causa dos números e das cores, mas na época eu não conhecia. E acreditei nele. Era amigo do meu pai. Confiei. O safado me enganou. Mas mesmo assim, eu nem sabia o que fazer direito. Papai morreu e eu fiquei sozinha. Mas ele tinha me falado que tinha uma irmã em Belém e que se alguma coisa acontecesse com ele era pra mim procurar ela. Cheguei em Belém e fiz isso mesmo. (Magda, 2017).

Ela conta que quando chegou ao Porto da Palha⁷, trazia o pouco dinheiro que restara, uma sacola com roupas e um pedaço de papel contendo o endereço da tia que devia procurar. Ela recorda que não havia ninguém à sua espera, diferente do que uma vizinha, conhecida da tia, dissera. No entanto, ela recorda que antes de entrar em pânico ao se encontrar sozinha numa cidade na qual nunca estivera antes, ficou observando o entorno, entre maravilhada, curiosa e assustada, semelhante a Alfredo, de Dalcídio⁸, ao aportar em Belém, também, tal qual Magda, vindo do Marajó.

Os cheiros do lugar, lembra, detiveram sua atenção por determinado período do tempo. Uma mixórdia aromática de manga, açaí, taperebá⁹, cupuaçu, bacuri. Os atravessadores gritando, homens carregando caixas de peixe, painéis de açaí, pessoas embarcando, outras desembarcando. A tudo isso Magda ficou observando, pois nunca havia visto tantas pessoas juntas e escutado tantos ruídos ao mesmo tempo, contrastando com o silêncio quase que absoluto do pequeno vilarejo do qual saíra.

Perambulou pelo lugar segurando a sacola que levava. Sua presença ali não despertou a atenção de ninguém, pois é comum a presença de pessoas vindas do interior, notadamente daquelas que chegam à cidade pela primeira vez e assumem a mesma postura de Magda – ao menos era assim na época que ela chegou à cidade de Belém, nos idos de 1980 -, ou, nos dizeres locais, assumem a postura de matuto, de caboclo vindo do interior (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2020). Ela afirma que não consegue precisar o tempo que

⁷Porto localizado no bairro da Cremação, em Belém, situado às margens do rio Guamá. Por eles, diariamente, há o embarque e desembarque de pessoas e mercadorias vindas dos mais diferentes lugares do estado do Pará.

⁸Protagonista do romance “Belém do Grão-Pará”, de Dalcídio Jurandir, escritor marajoara, lançado em 1960. Este é o quarto de dez livros contidos no “Ciclo do extremo Norte” que narra a saída de Alfredo da vila de Cachoeira, no Marajó, e sua chegada a Belém.

⁹Também conhecida como cajá.

passou andando pelo lugar, mas lembra quando alguém a puxou de maneira brusca pelo braço, gritando coisas numa forma de falar que ela rápido entendeu ser uma repreensão. Era a tia, muito irritada, que reclamava do então garoto ter saído do lugar que ela havia recomendado, e que ela afirmava estar escrito no papel que Magda carregava.

Ela não se recorda se tentou dizer algo em sua defesa, mas lembra que a tia saiu andando, ainda irritada, puxando-a pelo braço. Recorda ainda que sentiu um medo incontrolável quando subiu num ônibus pela primeira vez. Um ônibus que fazia a linha “Universidade-Ver-o-Peso”¹⁰ e que, ela afirma, andava numa velocidade tão intensa que a ela parecia que a qualquer momento ele se despedaçaria. Por outro lado, ela diz que pela janela do mesmo ônibus ela pôde contemplar uma cidade grande pela primeira vez na vida e que a sensação de que não mais estava sozinha na companhia da água e da areia da praia a fez bem.

A estadia na capital paraense durou pouco. Magda conta que antes de chegar à cidade, já havia uma articulação, feita pela tia, para que ela fosse morar com uma conhecida daquela na cidade do Rio de Janeiro, na condição de “filho de coração”. A “adoção não formal” é uma prática comum nas grandes cidades brasileiras, e mesmo na América Latina (DANTAS, 2016), que consiste na acomodação de meninas¹¹, em sua maioria, oriundas do interior do Brasil, na casa de pessoas¹² na condição de “afilhadas”.

As atividades domésticas nascem no seio familiar e por conta do machismo institucionalizado, acabam sendo prioritariamente direcionadas às mulheres da casa, percebidas por Danila Cal (2016) como uma iniciação aos trabalhos que muitas meninas executarão nas casas dos “pais de coração”. A autora salienta que por conta do não reconhecimento de valor de tais atividades, a prática do trabalho infantil doméstico é envolvida por uma invisibilidade de caráter ambivalente, colocando em lados opostos as percepções entre os que afirmam que estão ajudando a criança – os patrões/pais adotivos – e as crianças – que oscilam entre se sentir como serviçais e como membros da família (CAL, 2016).

O aspecto que merece atenção na prática da “adoção informal”, além da polissemia do termo “adoção”, está em como tal prática é corriqueira e antiga, na Amazônia, ao menos, como é atestado por Maria Angélica Motta-Maués (2012), cuja descoberta de que em sua própria família havia inúmeros casos de adoção informal, ocorrendo, inclusive, desde a década de 1930, causou-lhe inesperada surpresa. O indisfarçável embaraço da antropóloga ante a longínqua infiltração da prática, primeiro em sua própria família, depois em seu local de trabalho, como professora na Universidade Federal do Pará (UFPA), a fez constatar que a prática, é sistemática. Além de ressaltar que a atividade talvez nunca tenha sido envolvida pelos embates morais tão dignos de uma sociedade cristã e pa-

¹⁰ Linha de ônibus atualmente extinta. O nome faz referência à Universidade Federal do Pará.

¹¹ Embora a maioria dos casos seja de meninas, até por conta do imaginário acerca da atividade doméstica estar atrelada ao feminino, como uma “atividade de mulher”, há uma dificuldade em retratar os casos em que meninos estejam na mesma situação, embora eles existam (CAL, 2016).

¹² A condição social dessas pessoas é incerta, uma vez que o trabalho infantil é ilegal, como atesta Danila Cal (2016). No entanto, o estrato social mais evidente vem a ser aquele que se concentra entre os ricos e a classe trabalhadora, logo, a classe média. Esse tipo de modelo de estratificação social, embora tenha nuances, dependendo de autores e linhas de pensamento, grosso modo, pode compartilhar determinada semelhança.

triarcal (MOTTA-MAUÉS, 2012), fato que na contemporaneidade já pode ser notado, por tudo o que a prática envolve, como a separação de filho e pais, bem como dos benefícios moralmente condenáveis daí advindos para aquele que recebe tal criança.

Sendo assim, Magda afirma que passou menos de uma semana em Belém. A tia disse a ela, conta, que uma conhecida do Rio de Janeiro havia manifestado desejo de adotar uma criança para ajudar nos estudos, educar, ser alguém na vida, e como ela, Magda, estava passando por toda essa situação da perda do pai, o destino se encarregou de unir os pontos. A conhecida da tia providenciou dinheiro para algumas mudas de roupa e também passagem aérea. E assim, Magda, que andara de ônibus pela primeira vez na vida dias atrás, agora também estreava no ar, desembarcando na cidade do Rio de Janeiro de avião.

Em virtude das inúmeras perdas pessoais, Magda afirma ser desconfiada, e foi com desconfiança que ela recebeu a notícia dada pela tia, mas não manifestou contrariedade, afirmando, inclusive, que se a tia havia decidido que ela deveria ir para o Rio, então ela iria, sem problema. Assim, dias após chegar a Belém, Magda adentrou num avião da Vasp rumo à capital fluminense, muito assustada por tudo o que seus olhos miravam. “Até hoje guardo aquela maletinha de comida que dão no avião, menino. Até hoje. Tão bonitinha” (Magda, 2017). Quando pousou no Galeão, Magda confessa que sentiu medo pela primeira vez na vida, pois as pessoas todas no aeroporto estavam bem arrumadas, com malas de rodinhas, e ela trajava sandália de dedo, bermuda, camiseta e uma mochila nas costas. Sentiu-se pequena.

Eu tava miada, sabe. Magra, neguinha, chinelinho, tudo muito grande, né? Ainda bem que Dona Herculana chegou logo e eu não fiquei mais só. Ela chegou e disse que eu era filha de criação dela e que tava tudo bem agora. Pra onde me mandava ir eu ia. Não conhecia nada daquilo. Entrei num carro com ela e fui embora pra casa dela. Aquilo tudo bonito pela janela, menino, o Rio de Janeiro. Eu nem sabia o que era Rio de Janeiro, mas eu tava lá. (Magda, 2017).

Durante o trajeto, a “mãe de criação” perguntou se o então menino sabia lavar louça, passar pano, dar banho em cachorro. Magda disse que sabia, não vendo maldade alguma nas perguntas feitas por Dona Herculana. Internamente, alimentava a fantasia de que como não conheceria a mãe, Herculana poderia assumir esse papel, afinal de contas ela que a chamara para estar ali. No entanto, o idílio pensado por Magda durou bem menos que a estadia dela em Belém. Um dia após chegar ao Rio, Herculana a chamou para uma conversa. Na verdade, não foi uma conversa, mas um monólogo. Magda conta que Herculana disse que ela poderia começar a mostrar os dotes lavando a louça do café da manhã. E que a escola só seria no início do ano seguinte, pois estavam no meio do ano e não havia mais possibilidade de matrícula.

Assim, Magda iniciou os trabalhos domésticos. Lavou pratos, xícaras, depois banheiro e pátio. Foi apresentada ao restante da família, “o pai e a irmã de criação”. Os dias foram passando e Magda, que pouco falava, se consumia entre pratos, água e sabão. Nas poucas conversas que travava com Herculana, uma frase ficou pululando na mente dela:

“Não quero você dando confiança pra esses meninos da rua. Só querem te comer”. (Magda, 2017). Magda diz que estava na pia lavando louça quando ouviu essa frase. Nem pensou na possibilidade de virar e encarar Herculana. Ficou muito assustada com a forma que a frase foi dita. Internamente, já havia percebido que quando ia comprar alguma coisa no mercado, ou pão na padaria, sempre via um grupo de homens numa das esquinas, mas nunca houve problema quanto a isso. Ao contrário. Um deles sempre a encarava, mas não passava disso.

A frase que deixou Magda pensativa pode facilmente ser traduzida pela palavra “injúria”, que é exemplificada por Didier Eribon (2008) como um “enunciado performativo”, ou seja, através de um processo linguístico, muitas vezes inconsciente, o indivíduo acusador lança mão de atos de linguagem, em sucessivas repetições, isolando a vítima num lugar inferior, fazendo com que ela assimile, indefesa, seu lugar no mundo. Assim como Magda ficou reflexiva, mesmo sem saber ao certo em qual direção seu até então desconhecido desejo rumaria, assimilou também o lugar para o qual estava sendo confinada, cujo sentido é “eu te assimilo a”, “eu te reduzo a” (ERIBON, 2008, p. 29). Dessa forma, a acomodação compulsória do indivíduo em dado lugar considerado inferior traz consequências, como afirma Eribon, uma vez que os traumatismos daí resultantes são sentidos na memória e no corpo, além de moldar a relação do sujeito não apenas consigo mesmo, mas com os outros e com o mundo (ERIBON, 2008).

Uma cidade maravilhosa, Um amor maravilhoso, Um corpo maravilhoso

As coisas aconteceram rápidas na vida de Magda após a morte do pai. Para quem estava acostumada ao tempo ditado pela natureza das coisas simples do litoral marajoara, agora a vida assumia uma velocidade significativa. Mal conseguira assimilar o falecimento do pai e já estava em Belém, rapidamente seguida pela partida para o Rio de Janeiro. Nesta cidade, Magda conta que pensou que as coisas voltariam um pouco ao normal, como ter uma rotina definida.

Pouco menos de seis meses após chegar ao Rio, no início do mês de dezembro, enquanto descia uma ladeira para ir à padaria, Magda afirma que foi abordada por dois homens que a mandaram não fazer alarde e segui-los. Subiu uma ladeira e quando chegou ao topo viu o rapaz que sempre a encarava ao passar. Ela lembra que já notara o interesse dele, mas que não sabia dizer o que era, nem o que sentia.

O sorriso era grandão. Cheio de dente grande. Ainda consigo sentir a mesma coisa. A mesma coisa [Levanta e fica de costas. Chora]. É estranho, né? Faz muito tempo, muito. Aqui na minha cabeça é como se ele não tivesse ficado velho. Ele me chamou e perguntou meu nome. Fiquei olhando pro meu pé. Eu tinha vergonha. Eu era uma pessoa feia. Não consegui olhar pra ele. [Longo silêncio]. Ele mandou os cara embora. Ficou eu e ele. Pegou minha mão e disse que bateu o olho em mim e viu uma passista. Na mesma hora. Eu não sabia o que era passista, mas devia ser uma coisa boa, então eu ri. (Magda, 2018).

Foi necessário voltar para a casa de Dona Herculana apenas para pegar sua sacola com poucos pertences, escondida de todas as vistas. Após subir o pequeno morro para encontrar Lanhoso, o primeiro homem da vida dela, Magda renunciou, mais uma vez, ao que haviam reservado para ela. E assim, passou a morar no Morro do Urubu, em Pilares. A transformação foi tão radical que ela passou a adotar o nome de Magda para agradar ao companheiro, cujo nome era da avó que o criara, morta fazia pouco tempo, vítima de um taque cardíaco. Mudou o corpo também, como era desejo do companheiro. Graças ao dinheiro que ele lhe dava, Magda colocou silicone, arredondou partes do corpo com cirurgias plásticas. Passou a frequentar a quadra da escola de samba do bairro, Caprichosos, e, por influência do companheiro, rápido ascendeu nos carnavais, indo de pequenas aparições em carros alegóricos ao tão disputado cargo de musa da escola.

De acordo com Magda, não foi somente um novo corpo que surgiu, mas uma nova pessoa, pois foi no convívio com Lanhoso e com tudo o que o cercava, que ela passou a ter consciência de si. Afirma que se sentia muito à vontade na identidade feminina que, pouco a pouco, ela construía. Ao lembrar-se do corpo que tinha, deixa frestas abertas para que se espie com mais curiosidade os pequenos detalhes da convivência com o companheiro que, de acordo com ela, era um “macho masculino, homem sempre de pau duro”. (Magda, 2018). Não fica muito compreensível se Magda se sentia à vontade no papel de mulher, identidade que agora recusa; se se sentia à vontade em ser cuidada por um homem que aos seus olhos representava um ideal masculino de provedor, protetor. Ou se as duas coisas juntas, pois ela afirma:

Eu não consigo me lembrar se queria mesmo ser mulher. Na minha cabeça eu era aquilo na ilha [Marajó], que ia pescar com o papai. A minha vida era aquilo ali e pra mim tava legal. Um dia acordo e papai tá morto e eu tava sozinha. Não tinha mais ninguém. Aí aconteceu isso tudo que falei pra você. Até que Lanhoso apareceu. Ninguém nunca tinha me perguntado se eu tava bem, o que eu queria comer, o que eu queria fazer, sabe. Ele foi a única pessoa, até hoje, a ter perguntado isso. [Longo silêncio. Olhando para porta do quintal enquanto enrola os dedos nas mãos]. De tudo o que perdi na vida, de tudo, eu sinto mais falta dele. Da quando ele perguntava se eu tava bem. (Magda, 2018).

Se havia preconceito na comunidade em relação ao relacionamento dos dois, Magda não consegue precisar. Segundo ela, Lanhoso comandava o tráfico de drogas no morro do Urubu e isso o deixava pairando acima dos demais, como se fosse um deus para todos ali, situação confortável que também lhe incluía, posto que era chamada pelas ruelas do lugar como “primeira-dama”. Em relação ao cotidiano do casal também não havia grandes entraves, afirma, pois ela ficava em casa, cuidado do corpo, diariamente besuntado de óleo bronzeador, arrumando as coisas, além de lustrar diariamente o fuzil preferido do esposo. Ela diz que nunca questionou as atividades empreendidas por Lanhoso, embora soubesse das ilegalidades. Dizia apenas ficar apreensiva quando havia morte, não dando muita importância aos demais atos.

Dessa forma, Magda conta que passou a década de 1980 praticamente inteira sendo a primeira-dama do morro do Urubu. Com o tempo, deixou os afazeres domésticos para outra pessoa e foi trabalhar mais próxima do esposo, se especializando, mesmo sem saber ler, na contabilidade, função que logo passou a ter notável habilidade. O casal vivia

um conto de fadas, era festejado nos bailes da comunidade, ostentando uma relação que aos olhos de fora poderia ser considerada uma transgressão. Ou era tolerada em virtude da liderança mantida por Lanhoso.

Incêndio na Babilônia

Numa madrugada no início de 1990 Magda acordou com gritos e intenso barulho de tiros. Olhou ao redor e viu o corpo do companheiro ensanguentado e coberto de tiros. Mal conseguia entender o que estava acontecendo. Havia muitas pessoas por perto. Pensou estar num pesadelo, pois:

Foi tudo rápido. Eu acordei e olhei pro lado, na cama, e ele tava ali cheio de furo no peito. Tava nu do meu lado. Eu também tava nua. Eu gritei e um cara me pegou pelo cabelo e saiu me arrastando pra fora. Os cara tavam tudo armado, os cara que eu conhecia, que vivia ali comigo, eu não entendia. Foram me arrastando pelas ruas. Minha bunda ardia porque tava arrastando no chão. Me jogaram... [longo silêncio] Me jogaram na frente de um bar e me chutavam, pediam pra eu rezar porque eu ia morrer naquela hora mesmo. Tinha gente gritando pra não atirar em mim. Os cara me chutando. Eu já nem sentia mais dor, sabe. Só lembro que quando eu acordei eu tava no Souza Aguiar [hospital]. Fiquei muito tempo lá, meses. Toda quebrada. Só uma pessoa foi lá e pra dizer que eu não podia voltar pro morro, que os cara me expulsaram, que se eu voltar eu ia morrer. (Magda, 2018).

O morro do Urubu havia sido invadido por uma facção rival do complexo do Lins¹³, que rivalizava com Pilares nos pontos de tráfico de drogas. De acordo com a pessoa que acolheu Magda – que aparecerá mais adiante neste texto –, havia a disputa óbvia pelos pontos de comércio de drogas e armas, mas também havia a relação entre Lanhoso e Magda. Segundo ela, era motivo de zombaria que um traficante temido por sua crueldade, fosse casado com uma “mulher de pinto”. Magda não quis entrar nesse ponto, nem quando foi confrontada com a declaração da amiga, alegando que desconhecia qualquer zombaria a esse respeito.

A recusa de Magda pode, sem maiores prejuízos à análise em questão, buscar refúgio numa curiosa percepção de Judith Butler (2019) acerca da “melancolia especificamente homossexual”, que diz respeito à perda do objeto heterossexual, no outro, como também dentro de si. É possível ampliar essa perspectiva quando se recusa uma dada realidade vivida, esporádica ou intensamente, do indivíduo. Levando em consideração que Magda simplesmente desconhece, ou prefere desconhecer, recusas por parte dos outros em relação a si, bem como ao relacionamento empreendido, fato que pode ter servido para incrementar uma invasão da facção rival, indo de encontro ao que Henri Bergson (2005) pensa quando afirma que o indivíduo é obcecado por escolhas que ele não fez. Logo,

¹³ Um aglomerado de bairros, mas Magda fazia referência ao bairro de Lins de Vasconcelos, localizado na zona Norte da cidade, próximo a Pilares.

pensando essa parte da vida de Magda, é possível inferir que há uma opção por não reconhecer que a névoa de julgamentos que envolvia o casal contribuiu para que houvesse o desfecho em questão, culminando com o banimento dela da comunidade.

Após longos meses internada no hospital municipal, Magda teve alta. Teve também um diagnóstico da sua situação. Cortes profundos no rosto em virtude dos inúmeros chutes, seis dedos dos pés decepados, um pedaço da parte superior do lábio arrancada e um problema crônico na perna direita que ficara com fratura exposta. Ela afirma que quando saiu do hospital ficou sentada na calçada sem saber para onde ir, bem como tentando entender o que a médica havia falado sobre não ter mais dedos, perna torta para sempre, faltando um pedaço do lábio. Dormiu por alguns dias dentro do cemitério do Caju¹⁴, pois não tinha para onde ir.

Após muito refletir, Magda decidiu procurar uma cabeleireira que trabalhara para ela quando ainda era “primeira-dama do morro do Urubu”, no bairro de Vila Valqueire, Zona Oeste carioca. Um dado que precisa ser considerado aqui e que acabará ditando muito da forma como Magda encarará a vida, diz respeito às percepções que as pessoas têm dela após a intensa violência física sofrida. A nova aparência física de Magda não passa incólume por quem por ela cruza. E as reações, ela diz, quase sempre são de horror. Reação que ela rápido compreendeu ao sair do Cemitério do Caju e ir para a Vila Valqueire. No ônibus, os olhares de horror se misturavam com nojo e pena e medo, como ela relata. Magda, que foi marcada pela injúria bem antes de saber quem era, agora era sentenciada como um monstro. Ou uma monstra, palavra que ela estoicamente assumiu para si, no feminino, e resignificou.

Mancando pelas ruas da Vila Valqueire, procurando, perguntando a quem vencia o horror inicial que sua aparência evidenciava, Magda buscou por Luciana, a cabeleireira. Ao encontrá-la, afirma, a primeira coisa que disse foi “não me abrace”, uma vez que já havia internalizado a monstruosidade que os olhares alheios lhe acusavam. Chorou, pediu água e um pouco de comida. Nas palavras de Luciana:

Meu coração se partiu quando vi ela. Eu já sabia da confusão toda, mas achava que ela tinha morrido. Ninguém falou mais dela depois disso. Eu fico nervosa ainda hoje, você acredita? Isso tem quase trinta anos e eu ainda lembro como se fosse hoje. Ela não pediu pra morar aqui, mas eu sabia que ela queria isso. Disse que tava dormindo dentro do cemitério do Caju, você acredita? Não, não. É um ser humano. Deixei ela morando aqui comigo. Sou nordestina e sei o que é sofrer na pele na cidade grande. E ela me ajudava muito quando era primeira-dama. É um ser humano, você entende? Eu não podia. Agora a gente tá aqui ainda hoje, você acredita? Ainda hoje. (Luciana, 2018).

Após buscar a amiga cabeleireira, Magda aceitou o convite para morar com ela, desde que trabalhasse para ajudar nas despesas. Acordo feito, ela passou a ser secretária de Luciana, ajudando na contabilidade do salão de beleza, voltando a exercer umas das funções de quando era primeira-dama do morro do Urubu.

¹⁴ Cemitério São Francisco Xavier, bairro do Caju, RJ.

A monstruosidade, a abjeção, a pessoa.

Este texto se inicia com Magda mostrando uma fotografia de quando era musa da escola de samba Caprichosos de Pilares, de quando a fotografia mostrava toda a sinuosidade de um corpo milimetricamente pensando para ser escultural. E foi escultural, como ela faz questão de enfatizar. Mas, também de acordo com ela, aquele corpo pertence ao passado, pertence a quem fez dele realidade, o então companheiro assassinado ao seu lado enquanto dormiam mais um sono como tantos outros. Atualmente, Magda prefere deixar o corpo, as lembranças dele, no passado.

Quando conheci você falei pra você o que eu era, você lembra? Lembra? Eu sou isso aqui que você tá vendo [me encara com lágrimas nos olhos]. Essa pessoa da foto sou eu também, mas essa aqui, que tá aqui, é uma monstra. Era isso que as pessoas falavam que eu era depois que fiquei manca, depois que perdi um pedaço do beijo, depois desses buracos na cara toda. Elas têm medo de mim até hoje. Até hoje. Me acostumei, sabe. Elas podem ficar com medo, nem ligo mais. Elas ficam comigo na cabeça delas. É assim que me vingo. Fico na cabeça delas, lá dentro, sabe, lá dentro. Agora tô velha, sem silicone nos peito, uma monstra baranga. Mas eu era linda, você viu na foto, né? (Magda, 2018).

A aparência que Magda faz referência, não diz respeito somente ao aspecto físico logo após a tentativa de homicídio¹⁵ por ela sofrida, com as marcas visíveis em seu corpo e rosto, mas também aos ganhos que a idade trouxe. No momento das entrevistas, ela afirmava estar com “cinquenta e poucos anos”, jamais sendo taxativa. Houve um ganho considerável de peso quando há relação com o período da fotografia citada, além de outros problemas relacionados à idade.

Monstra, identidade que agora ela reivindica para si, fazendo questão de afirmar que não é mais “travesti, nem mulher”, pode ser analisado pelo prisma da resignificação identitária, uma vez que, forçosamente, ela foi classificada como tal. Jeffrey Cohen (2000) traduz uma ideia que podemos exemplificar com o raciocínio que Magda tem de si, pois, segundo o autor, o monstro é o diferente, algo dessemelhante ao corpo que se entende “natural”, mesmo que pincelado de tecnologias que o turbine com algum sentido de aperfeiçoar. O corpo monstruoso passa a habitar o vazio deixado pela percepção que havia do corpo com o qual o indivíduo se reconhecia. Desse modo, há um novo ser, um corpo desnudado de aparente lógica, no qual o novo normal é causar aversão.

O autor afirma, ainda, que a modernidade ocidental, com um profundo marcador social cristão em seu cerne, estigmatizou de maneira tão profunda a “animalidade humana”, criando entendimentos normalizadores, que as sensações advindas de um corpo monstruoso, ou seja, de um corpo que foge às expectativas criadas a priori, despertam o animalesco em quem o vê, impedindo a assimilação da alteridade (COHEN, 2000).

¹⁵Magda nunca fez referência a isso de maneira explícita, mesmo quando eu questionei de maneira direta. O que ela narra em relação ao que aconteceu é identificado como “lição”.

Consoante a isso, Butler (2019) destaca as fantasias escapistas que o terror que corpos considerados “abjetos” despertam, pois liga-se o desviante, o corpo desviante, ao proibido, à repulsa, ao nojo, mas, paradoxalmente, também atrai, desperta uma irônica atração em quem o observa.

Para Julia Kristeva (1980), aquilo que o eu deve desgarrar, é o que o transformará em um autêntico eu. É uma alquimia fantástica, ou um fantasma da alquimia, indiferente ao sujeito, mas, contraditoriamente, epidérmica a ele, tão epidérmica que tal semelhança causará horror. Assim, o abjeto acusa as fragilidades (CARRIÈRE, 2007) da nossa zona corporal inexplorada, provocando o surgimento de desejos e de práticas, fazendo surgir do centro do novo eu alguém disposto a não temer o horror, mas a abraçá-lo, a aceitá-lo como um pedaço generoso de si (KRISTEVA, 1980). Magda, que concretamente, para si, virou um monstro, um horror, também, com a placidez trazida pelo transcurso do tempo, passou a se enxergar com serenidade, com respeito, ou com a alquimia do eu expulso, como prefere Kristeva (1980).

Na mesma perspectiva, Márcio Seligmann-Silva (2018) assevera que aquele que compreende a identidade enquanto uma estrutura hermética que dispensa emendas está propenso às mais “tragicômicas contradições”. Logo, ao ser identificada pelo olhar do Outro enquanto um ser abominável, um autêntico monstro – monstra, no caso de Magda -, é, primeiramente, capturado pela linguagem, que o autentica, via injúria, lançando aquele corpo disforme num pântano linguístico e abjeto; e, num segundo momento, como consequência dos atos de encarar e nomear, acaba envolvendo o acusador na névoa da contradição, posto que aquilo que o leva a repudiar também o fascina.

O corpo de Magda fora expulso do mundo no qual ele, o corpo, encarava como paraíso, e ainda ele, o corpo, desfilava como serpente e como Eva e como o fruto proibido, rejeitando Deus e Adão. O corpo transformado em rejeição, em abjeção, em exclusão, como afirma Kristeva (1980), é um supérfluo para a concretude, mas para a arte do mundo, para a arte de si, para a arte enfim, seja como simulacro, seja como mimesis, é um porto de chegada, uma terra firme para fincar não a desnatureza do corpo que veio dos excrementos e secreções, mas para renascer de si, numa incomum floração, um corpo que já foi testemunha de gotículas de urina que ficam nas reentrâncias das genitálias, nas fezes que resistem em ínfimos pedaços, no sêmen que ora é expelido, ora é engolido pela boca da cabeça, como também é engolido pelas bocas do corpo.

Enquanto esse corpo errante e vivo pulsar, a abjeção será horrível e acolhedora e mostrará que o indivíduo não apenas resiste, mas impossibilita que o Outro não tenha paz enquanto não conhecer o horror-belo daquele que é reduzido à abjeção. Reduzido a viver nas sombras do feio que se prostra, cujo último estágio é ser transformado em cadáver, um corpo que cai e não fará mais nada, além de ecoar os vícios que os vivos alimentam acerca dos corpos sem vida (KRISTEVA, 1980). Talvez Magda tenha assimilado tal premissa sem notar a gigantesca façanha que conseguira executar, uma vez que ao invés de deixar seu corpo cair, ficar imóvel, foi ao encontro do horror como a única forma de manter a integridade não somente física, mas espiritual.

Considerações

No início deste trabalho, apresentei Magda, oriunda da Ilha do Marajó, no Pará, e o desenrolar da vida dela na cidade do Rio de Janeiro. Recordadora de pedaços generosos de sua própria História, com H maiúsculo, pois uma vida, a vida de cada indivíduo, deve assim ser encarada, Magda fez ecoar e desbaratar os mais sólidos entendimentos que tenho (tive) sobre a beleza, o feio, o horror. Ao me pegar pela mão e me levar pelos corredores de suas lembranças, me vi olhando atento a cada quadro de suas lembranças, misturado ao horror da destruição de seu rosto, outrora belo, mas que agora, em suas palavras, continua belo, outra forma de belo, o “horror-belo”.

Ao assimilar a deformação física pela qual Magda fora forçada a passar, também fui me deformando, entendendo o que Samuel Beckett (2003) diz quando:

não há como fugir de ontem porque ontem nos deformou, ou foi por nós deformado [...]. Ontem não é um marco de estrada ultrapassado, mas um diamante na estrada batida dos anos e irremediavelmente parte de nós, dentro de nós, pesado e perigoso (BECKETT, p. 11).

Assim, voltar ao passado envolve também revisitar as dores, as angústias, as pequenas tragédias que nos fazem gritar, tudo sendo tijolo, cimento, argamassa, tinta, nua habitação somente nossa, nosso pedaço de mundo, no qual deixaremos nossos dias escorrerem como água entre os dedos, fingindo pegar, apertar, prender, para a vida poder fazer sentido. Magda é sábia, pois aprendeu cedo, na dureza dos dias jamais suaves, que é preciso fingir prender a vida entre os dedos, como a água que escorre por eles. É preciso reinventar. É preciso se reinventar. Ou, nas palavras de Luísa Marilac (2020): “Eu vivia de renascer”.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

BECKETT, Samuel. *Proust*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BUTLER, Judith. *Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”*. São Paulo: n-1 edições; Crocodilo Edições, 2019.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Robson. *Éguas & Caboclos: AS REPRESENTAÇÕES DE UMA PARAENSIDADE A PARTIR DE ANÚNCIOS PUBLICITÁRIOS E VÍDEOS COMPARTILHADOS EM MÍDIAS SOCIAIS*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Universidade Federal do Pará, 2020.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *Fragilidade*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

CAL, Danila. *Comunicação e Trabalho Infantil Doméstico: política, poder, resistências*. Salvador: EDUFBA, 2016.

COHEN, Jeffrey. *A cultura dos monstros: sete teses*. In: Silva, Tomaz Tadeu da (org.). *Pedagogia dos Monstros*, Belo Horizonte, Autêntica, 2000.

DANTAS, Luisa. *E AS “CRIAS DE FAMÍLIA”, POR ONDE ANDAM? Um estudo sobre projetos de vida, memória e trabalho de mulheres em Porto Alegre/RS*. IV Seminário de Trabalho e Gênero - Protagonismo, Ativismo, Questões de gênero revisitadas, 2016. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/245/o/E_AS_%E2%80%99CRIAS_DE_FAM%C3%8DLIA%E2%80%9D__POR_ONDE_ANDAM.pdf. Acesso em: 25/02/2020.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

MARILAC, Luísa; QUEIROZ, Nana. *Eu, travesti: memórias de Luísa Marilac*. Rio de Janeiro: Record, 2020.

MOTTA-MAUÉS, Maria Angélica. *Uma mãe leva a outra(?): práticas informais (mas nem tanto) de “circulação de crianças” na Amazônia*. *REVISTA ELECTRÓNICA DE GEOGRAFÍA Y CIENCIAS SOCIALES*. Universidad de Barcelona. Vol. XVI, núm. 395 (8), 15 de marzo de 2012. Disponível em: <https://revistes.ub.edu/index.php/ScriptaNova/article/view/3435>. Acesso em: 01/03/2020.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: editora 34, 2018.

Fontes Orais

Magda. Entrevistador: Otto Vasconcelos. Rio de Janeiro, RJ, 22 Jan. 2017.

Magda. Entrevistador: Otto Vasconcelos. Rio de Janeiro, RJ, 27 Jan. 2017.

Magda. Entrevistador: Otto Vasconcelos. Rio de Janeiro, RJ, 04 Fev. 2017.

Magda. Entrevistador: Otto Vasconcelos. Rio de Janeiro, RJ, 03 Jul. 2017.

Magda. Entrevistador: Otto Vasconcelos. Rio de Janeiro, RJ, 23 Jul. 2017.

Magda. Entrevistador: Otto Vasconcelos. Rio de Janeiro, RJ, 24 Fev. 2018.

Magda. Entrevistador: Otto Vasconcelos. Rio de Janeiro, RJ, 25 Fev. 2018.

Luciana. Entrevistador: Otto Vasconcelos. Rio de Janeiro, RJ, 03 Mar. 2018.

Magda. Entrevistador: Otto Vasconcelos. Rio de Janeiro, RJ, 03 Mar. 2018.

Luciana. Entrevistador: Otto Vasconcelos. Rio de Janeiro, RJ, 04 Mar. 2018.

Magda. Entrevistador: Otto Vasconcelos. Rio de Janeiro, RJ, 04 Mar. 2018.

Corpos, Decolonialidades e Feminismos

uma brevíssima reflexão para iniciar longas conversas

Larissa Pelúcio¹

Resumo

Este artigo discute de forma breve a relação entre gênero, sexualidade e colonialismo como parte integrante do projeto colonial moderno, considerando o pioneirismo dos estudos feministas na produção crítica do que se chamou virada pós-colonial, considerada aqui como uma mudança discursiva (SHOHAT, 2013) na forma de se constituir conhecimento. O que conhecemos hoje como feminismo pós-colonial tem procurado trabalhar em uma dupla chave de virada epistemológica: sublinhar o gênero como categoria tão central quanto classe e raça para a análise dos processos colonizadores e suas consequências; bem como tornar o próprio feminismo menos branco e eurocêntrico. É nesta perspectiva crítica, que procura desafiar nossa própria produção enquanto feministas, que este texto se insere.

Palavras-chave: feminismo pós-colonial, saber situado, colonialidade do poder

Abstract

This article briefly discusses the relationship between gender, sexuality and colonialism as an integral part of the modern colonial project, considering the pioneering of feminist studies in the critical production of what has been called the postcolonial turnaround, considered here as a discursive change (SHOHAT, 2013) in the way knowledge is constituted. What we know today as post-colonial feminism has sought to work on a double key of epistemological turnaround: to underline gender as a category as central as class and race for the analysis of colonizing processes and their consequences; as well as to make feminism itself less white and Eurocentric. It is in this critical perspective, which seeks to challenge our own production as feminists, that this text fits.

Keywords: post-colonial feminism, situated knowledge, coloniality of power

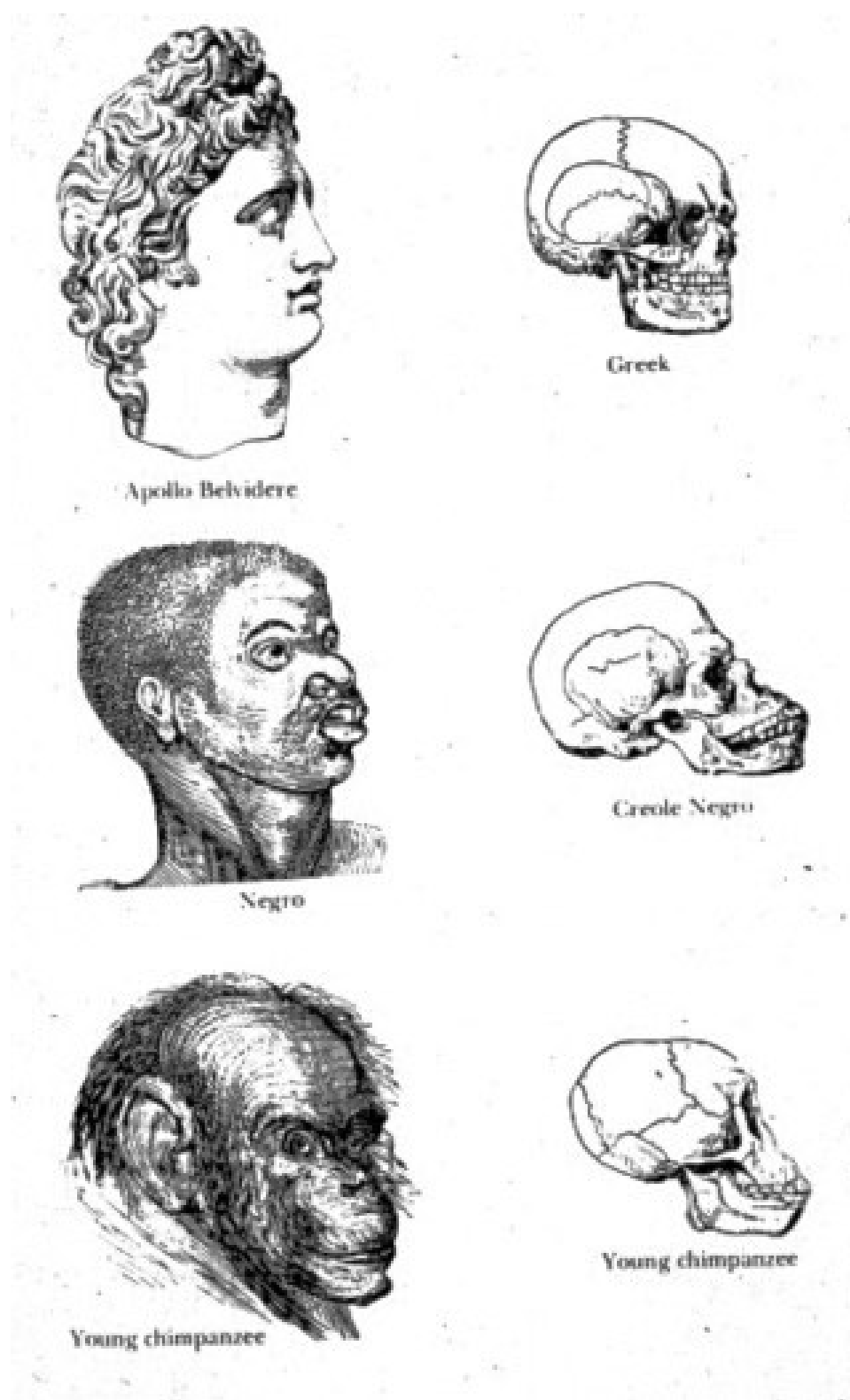
¹Professora livre docente em Estudos de Gênero, Sexualidade e Epistemologias Feministas. Leciona disciplinas de Antropologia no campus da Unesp – Bauru. E-mail: larissa.pelucio@unesp.br.

“Até os leões aprenderem a ler, os contos de caça sempre glorificarão o caçador”
Jacqueline Nozipo MARAIRE, 1996

Há uma gravura de Johannes Stradanus (século XVI) que mostra o encontro de Américo Vespúcio com a América. Ele, de pé, segura com uma mão um astrolábio e com a outra empunha um estandarte com a cruz de Malta.² Atrás dele, caravelas e o mar vencido por elas. A gravura pode ser dividida bem ao meio por uma linha vertical imaginária, de forma que Vespúcio, o desbravador, fica à esquerda de quem mira o quadro, junto a todos os elementos que remetem à civilização e à conquista. Enquanto à direita, a América, curiosamente branca, previsivelmente nua, quase uma musa renascentista, ergue-se da rede, onde estava recostada. Ela olha diretamente para a Cruz, como que tocada por aquela força mística, e estende uma das mãos suavemente para Vespúcio, numa oferta que pode ser lida como redenção/rendição. Naquele lado do quadro tudo remete a alteridade radical (PEIRANO, 1999): a mulher nua e adornada por penas, animas monstrificadas, uma paisagem luxuriante na qual, ao fundo, algumas pessoas em volta de uma fogueira esperam um membro humano assar.

²Para uma análise primorosa desta gravura ver Sevckenko (1996).





O homem branco desperta a América de seu torpor selvagem. Ela se rende agradecida. Séculos mais tarde, em 1820, já na segunda onda do expansionismo europeu, a frenologia, a anatomia e eugenia somarão esforços a fim de entender as origens da espécie humana a partir a análise dos corpos de homens não-brancos. O/a selvagem dá lugar ao/a primitivo/a (YOUNG, 2006). A ilustração agora está nas páginas de compêndios médicos: cabeças enfileiradas à esquerda

têm, à direita, seus crânios correspondentes expostos. Vamos do homem branco, representado por uma espécie de Davi de Michelangelo, ao macaco, passando pelo negro. Insiste-se ali que os crânios do negro e do símio são parecidos e, ambos distintos daquele do homem branco, mas não da mulher “civilizada” (leia-se branca). Naquele momento, a analogia entre raça e gênero se torna explícita. A leveza do cérebro “das raças inferiores”, por exemplo, foi defendida como análoga à das mulheres europeias (STEPAN, 1994, p. 74), ambos cérebros incapazes de operações cognitivas complexas. A anatomia era destino, pois impunha pela força da natureza limites que justificavam a tutela do homem branco sobre povos não-ocidentais e a “classe das mulheres”. (STEPAN, 1994). “Aqueles que têm o poder de representar e descrever os outros claramente controlam como esses outros serão vistos”. (BAHRI, 2013, p. 666).

Nas duas grandes vagas colonizadoras as questões sexuais estiveram presentes nas mais diversas e, por vezes, cruéis formas. Como processo generificado, empreendido por homens portadores de signos de universos androcêntricos, a história que nos foi contada sobre “descobertas” (primeira onda colonial europeia, séculos XV e XVI) e “processos civilizadores” (imperialismo do século XIX) pouco ou nada falou sobre os dominados. Nestes discursos esteve implicada a generificação dos processos coloniais, desenhando-se toda uma geografia na qual o Norte/Ocidente masculino encontra, domina e “civiliza” o Sul/Oriente feminino.

O ideal civilizacional colonialista apostou no controle dos instintos (associados aos colonizados que assim eram também feminilizados). “E o instinto rei era o sexo” (VALE DE ALMEIDA, 2003, p. 57). Controlar os encontros sexuais, a procriação e, assim, domesticar o desejo era, sobretudo vigiar e controlar a sexualidade feminina nos países colonizadores e perscrutar o sexo dos “primitivos”. As questões de sexo e gênero são, desse modo, inseparáveis do projeto da crítica pós-colonial, a qual aponta como gênero, enquanto categoria de organização das relações, marca profunda, ainda que silenciosamente (ou silenciosamente) as percepções contemporâneas sobre masculino/feminino; cultura/natureza; eu/outro; moderno/arcaico; razão/emoção.

O esquema binário de organização do mundo e, portanto, das relações sociais, é para Rita Segato (2012) o instrumento de poder mais eficaz da colonização e que se perpetua com a colonialidade. O binário difere-se dos esquemas duais que marcam, o mundo-aldeia, as organizações tribais contemporâneas, que operam com outras representações de gênero e de generificação de coisas e espaços. As díades são, segundo a autora, todos completos em si e necessariamente complementares. Distinguem-se, portanto dos esquemas binários que orientaram muitas análises sobre as relações de gênero e sexualidade na antropologia, mesmo em tempos mais recentes. Muitas vezes, teóricas e ativistas feministas, incluindo-se nessa chave as antropólogas, tem enfrentado o desafio de pensar a alteridade fora e para além das categorias que organizam as perspectivas ocidentais/ocidentalizadas sobre relações entre homens e mulheres, destas entre si e de homens entre eles.

A relação entre gênero, sexualidade e colonialismo é, portanto, tão antiga quanto a própria colonização moderna. Relação bem sintetizada no corpo de Sarah Baartman, a

Vênus de Hotetonte, exibida publicamente como uma espécie de elo perdido entre o homo sapiens-sapiens e seus antepassados. O colonialismo imperialista encontrava sua perfeita metáfora naquele corpo exibido na, então, embrionária indústria do entretenimento. Na espetacularização da ciência, capitalismo, raça e gênero se implicam. “Sarah Baartman deu um corpo à teoria racista”. (DAMASCENO, 2008, p. 02). Revelou ainda a centralidade da categoria gênero para o projeto colonial. Atualmente podemos traçar uma genealogia de sua formação e utilização como um mecanismo fundamental pelo qual o capitalismo colonial global estruturou as assimetrias de poder no mundo contemporâneo.

Pós-colonialismos e feminismos: pluralizar é preciso

Até o final dos anos de 1970, a colonização foi narrada como uma espécie de “subbenredo” local ou marginal de uma história maior. Porém, com a virada epistêmica pós-colonial evidenciou-se que “os Outros geograficamente distantes sempre tiveram uma presença constitutiva nas relações históricas e práticas “materiais” e no imaginário ocidental, como um estímulo à produção de discursos filosóficos, antropológicos, literários e cinematográficos” (ADELMAN, 2009, p. 205). Vide o caso da Vênus de Hotentote que, exibida em freak shows do Piccadilly Circus fascinou o público branco e pobre que via no espetáculo protagonizado por Sarah “mais confiança e consciência de si. De sua civilidade, de sua normalidade, de sua preeminência”. (DAMASCENO, 2008, p. 01).

Se no século XIX o corpo europeu masculino representa a normalidade, o quê se não o corpo de uma mulher, negra, para representar sua radical alteridade? Não foi com surpresa que Jay Gould (1990) notou ao visitar o Museu do Homem de Paris no início dos anos 1980, que próximo de onde estavam expostos os cérebros de franceses “notáveis” como Renée Descartes e Pierre Broca, representantes do racionalismo francês, não havia um só cérebro de mulher, como contraponto eram expostos próximos deles os genitais de “uma negra, uma peruana e da Vênus Hotentote”. Se Saartje servia no século XIX para marcar a diferença entre homens e mulheres, contribuiu também para que se constituísse a identidade masculina europeia. Afinal como afirma Hall, “a identidade é construída através das diferenças”, do corpo como diferença. Mas o corpo é também uma construção “modelada e remodelada pela intersecção de uma série de práticas discursivas disciplinares.” A medicina do século XIX foi uma dessas práticas discursivas que inscreveu o corpo como lugar de significação de diferença. Segundo Gilman (1985), o discurso científico médico construiu o conceito de negritude e de racismo a partir da diferenciação do corpo feminino negro pensado como anormal, desviante em relação ao corpo masculino europeu. (Idem, p. 03).

Tenho usado trechos do filme *Vênus Negra* (de Abdellatif Kechiche, 2009) em aulas de Antropologia e presenciado reações que vão do choro de alunas, passando por estudantes negras que saem da sala enjoadas, a perguntas como “porque a gente nunca soube dessa história?”. Os silêncios são discursos potentes, aprendemos com Michel

Foucault, que não falou nem de gênero nem de colonialismo.

Mais do que uma linha de inflexão histórica, associada a fenômenos políticos específicos, “a virada pós-colonial é uma mudança discursiva” (SHOHAT, 2013, p. 708) e é esta torção que a aproxima dos feminismos enquanto teorias críticas que falam de ausências, apagamentos e de produção de saberes que não se desassociam de relações de poder. A perspectiva pós-colonial coloca sua cunha na reconstrução das interpretações da história. O feminismo pós-colonial tem procurado trabalhar em uma dupla chave de virada epistemológica: sublinhar o gênero como categoria tão central quanto classe e raça para a análise dos processos colonizadores e suas consequências; bem como tornar o próprio feminismo menos branco e eurocêntrico. Mais do que uma mudança na geografia de produção de conhecimento, trata-se de inquerir como este tem sido produzido. Nas palavras de Sandra Almeida, referindo-se à proposta crítica de Gayatri Spivak, referência incontornável nas discussões sobre pós-colonialismo e feminismo,

Tal postura inquiridora a ser atribuída à forma de pensamento crítico aliada ao pós-colonialismo, na visão da teórica, deveria se pautar pela maneira alternativa de pensar e ler os construtos históricos e culturais, assim como pelo questionamento dos protocolos de leitura e escrita e das construções discursivas que moldaram (e continuam moldando) obstinadamente o pensamento ocidental, consolidando-se ao longo do tempo. (ALMEIDA, 2013, p. 690).

Sem desconsiderar as contribuições fundamentais de Edward Said (2007 [1978]), Stuart Hall (2004), Homi Bhabha (1998) e, evidentemente, de Frantz Fanon (2008 [1952]), as feministas pós-coloniais procuram mostrar que a “orientalização” das mulheres e, particularmente, das mulheres do chamado terceiro-mundo, não foi tratada por elas na radicalidade que os sofisticados esquemas analíticos elaborados pela teoria pós-colonial poderiam alcançar (ADELMAN, 2009). Fato é que o feminismo não se inseriu fácil e tranquilamente nos estudos pós-coloniais.

Porém, não há nada que possamos chamar de pós-colonial em um sentido simples. Os processos colonizadores são tão diversos no espaço quanto no tempo, bem como foram enfrentados de formas distintas sendo produzidos em diversos contextos geopolíticos. Tampouco existe uma maneira homogênea de se fazer o debate feminista. Tirar a multiplicidade desse debate tão profícuo é constranger sua polifonia e desconsiderar que foi justamente essa multiplicidade de vozes vindas de muitos lugares que fez do feminismo um discurso questionador e, por isso, inquietante. O corpo é o espaço político dessas discussões que, no presente têm sido chamadas na América Latina de decoloniais. Corpos escravizados, indígenas, brancos, femininos, feminilizados, compõem a anatomia colonial e sobrevivem com status inferiorizado pela colonialidade do poder, conceito este cunhado pelo sociólogo peruano Aníbal Quijano (2000). A colonialidade é a ordem discursiva e epistemológica que, na proposta de Quijano, deu sustentação à modernidade. Este componente foi gestado a partir da expansão europeia sobre outras regiões do planeta e que continua, na contemporaneidade, a orientar a maneira como lugares e pessoas são hierarquizados. A colonialidade nasce com o colonialismo, reconhe-

ce Quijano, mas este último, ao contrário da primeira, nem sempre implica em relações racista de poder.

El Colonialismo es obviamente más antiguo, en tanto que la Colonialidad ha probado ser, en los últimos 500 años, más profunda y duradera que el Colonialismo. Pero sin duda fue engendrada dentro de éste y, más aún, sin él no habría podido ser impuesta en la intersubjetividad del mundo de modo tan enraizado y prolongado (QUIJANO, 2000, p.381, nota de fim de texto, 1).

Valendo-se do conceito de Quijano, Maria Lugones cunha o conceito de colonialidade de gênero, aqui discutido por Cláudia Lima Costa:

Ao trazer a colonialidade do gênero como elemento recalcitrante na teorização sobre a colonialidade do poder, abre-se um importante espaço para a articulação entre feminismo e pós-colonialismo, cuja meta é lutar pelo poder interpretativo das teorias feministas a partir de um projeto de descolonização do saber eurocêntrico-colonial. (COSTA, 2010, p. 51).

Ramón Grosfoguel, um dos representantes das discussões decoloniais latino-americanas, ressalta contribuição das perspectivas subalternas étnico-raciais e feministas para as questões epistemológicas do presente (2008, p. 24). Foram elas que trouxeram para o campo das ciências sociais e humanas novos conceitos, forçando fronteiras disciplinares inspiradas, muitas vezes, nos paradigmas pós-estruturalistas e pós-modernos. Sufixos que não são propriamente marcas temporais de superação, mas, sobretudo de uma crítica que nasce desde dentro desses mesmos paradigmas. Entre estas, é convergente com os questionamentos decoloniais o que Walter Mignolo (2003) chama de colonização epistemológica. A ciência não é produzida na neutralidade fria dos/das cientistas, mas em espaço nos quais múltiplas teias de desigualdades e enfrentamentos são tecidas e negociadas.

Nesse sentido, Grosfoguel (2008, p. 122) interroga-nos:

Como seria o sistema-mundo se deslocássemos o locus da enunciação, transferindo-o do homem europeu para as mulheres indígenas das Américas, como, por exemplo, Rigobert Menchu da Guatemala ou Domitilia da Bolívia? Não tenho a pretensão de defender ou representar a perspectiva destas mulheres indígenas. O que pretendo fazer é deslocar o lugar a partir do qual estes paradigmas são pensados.

Muito antes dele, feministas de origens e vertentes teóricas distintas já vinham propondo torções como estas a partir de novas entradas teóricas e epistemológicas, por meio das quais desafiaram o sujeito centrado do conhecimento iluminista, branco, heterossexual e masculinista. Estas teóricas reivindicam um lugar de fala e ressaltavam a importância político-epistemológica de um “saber localizado” (HARAWAY, 1995).

Saberes situados e “lugares de fala”

Anunciar o lugar de produção de conhecimento significa muito em termos epistemológicos, porque rompe não só com aquela ciência que esconde seu narrador, como denuncia que essa forma de produzir conhecimento é geocentrada, e se consolidou a partir da desqualificação de outros sistemas simbólicos e de produção de saberes. Vale a pena citar, novamente, Grosfoguel (2008, p. 46) quando ele aponta que

Na filosofia e nas ciências ocidentais, aquele que fala está sempre escondido, oculto, apagado da análise. A ‘egopolítica do conhecimento’ da filosofia ocidental sempre privilegiou o mito de um ‘Ego’ não situado. O lugar epistêmico étnicorracial/sexual/de gênero e o sujeito enunciador encontram-se, sempre, desvinculados. Ao quebrar a ligação entre o sujeito da enunciação e o lugar epistêmico étnicorracial/sexual/de gênero, a filosofia e as ciências ocidentais conseguem gerar um mito sobre um conhecimento universal Verdadeiro que encobre, isto é, que oculta não só aquele que fala como também o lugar epistêmico geopolítico e corpo-político das estruturas de poder/conhecimento colonial, a partir do qual o sujeito se pronuncia.

Ao feminismo podemos atribuir um certo pioneirismo em fazer esses desvelamentos. A produção do conhecimento nos marcos de uma epistemologia feminista exigiu que as teóricas criassem uma linguagem própria para fazer ciência. Usaram seus corpos, falaram na primeira pessoa do singular, jogaram suas subjetividades no texto forjando armas agudas que cutucavam o lugar pantanoso das ciências canônicas.

A voz miúda e paradoxalmente potente de Gabriela Leite, vai me conduzindo para o final desta breve discussão. Feminista, prostituta, ativista, deleuziana, recentemente falecida, Gabriela, em entrevista a um programa de TV contou uma história ilustrativa de como certos espaços insuspeitos podem, de repente, ser tornar fóruns para o uso de “inseticidas” metafóricos contra a autonomia política dos saberes cucarachas, como experimento chamar as produções decoloniais. Diz ela:

Outro dia eu estava numa reunião em Washington, eu fui ao Movimento Feminista Nacional dos Estados Unidos, e aquelas senhoras antiquinhas – sabe, Margareth? –, aquelas que começaram a queimar sutiã e tal. Eu juro que fiquei emocionada de vê-las, aquelas mulheres históricas, né? Aí quando eu fui me apresentar para as pessoas, eu disse: “Meu nome é Gabriela Leite, eu sou prostituta lá do Brasil, eu sou uma prostituta feminista”. Aí as feministas velhinhas falaram assim para mim: “não, você não é feminista”. Eu falei: “como assim?” “Não, você não pode ser feminista, você não é. Prostituta e feminismo são duas coisas completamente diferentes”. Eu falei: “não, minha amiga, eu sou mulher, e como mulher, eu sou uma mulher feminista”. “Não, não pode”. E começou uma briga: pode, não pode, pode, não pode... [risos] (Entrevista com Gabriela Leite. Roda Viva, 01 jun. 2009).

Gabriela não estava autorizada a ser feminista. Putas não são feministas, tentavam ensinar a ela aquelas “senhoras antiquinhas” de sutiãs queimados. Porque uma feminista não fala de sexualidade, prazer, corpo, homens, direitos sexuais. Não fala desde o Sul Global e muito menos das esquinas do mundo. Gabriela reivindicava o termo “puta” como um termo político. Por tudo isso, algumas feministas acham que Gabriela não pode ser feminista. Dizem a essa mulher que foi acima de tudo libertária, que ela não tem essa liberdade. Esse feminismo autoritário, salvacionista e moralista é muito mais forte do gostaríamos que fosse. Sente-se, assim, autorizado em falar em nome de nós, mulheres. Entrincheira-se em valas de supostas verdades e volta suas armas contra as margens. Faz do “nós” um espaço asséptico e vigiado.

O “nós feministas” tornou-se uma marca autoritária. Você não pode falar porque é homem; você não é feminista porque é puta; você não é feminista porque defende os homens; você não é feminista porque quer desestabilizar a luta feminista com a presença de mulheres de pênis. Eis algumas das interdições recorrentes (BENTO, 2011, p. 95).

Porém, o lugar do saber situado não pretendeu e nem pretende reiterar essencialismos. O fato de ser mulher não nos faz feministas, por exemplo. Silenciar aquelas e aqueles que, a partir de suas reflexões, pesquisas e honesta adesão política a um campo teórico e de luta pode ser exercer um “lugar de cala”. “As ferramentas do mestre nunca vão dismantelar a casa-grande”, escreveu Audre Lorde (1984), frase que hoje “viralizou-se” em blogs e páginas feministas de redes sociais online. Às vezes, as mesmas páginas onde pessoas como Gabriela são “canceladas”, isto é, apagadas digitalmente, impedidas de se expressar, quando o espaço digital se torna uma ferramenta de punição e não um lugar possível de aprendizados e trocas. Interditada-se a fala e a escrita, deslegitima-se a possíveis dúvidas e, assim, muitas vezes se age como aqueles e aquelas que têm exercido os microfascismo do presente.

Volto às reflexões de Berenice Bento quando ela aponta e analisa o autoritarismo das interdições que vieram inesperadamente, por vezes, de coletivos que entediamos como libertários. Estes silenciamentos têm motivado o debate dentro do campo de produção e luta dos feminismos. Não nos esqueçamos que as periferias também têm seus centros, assim como os centros têm suas margens. A colonialidade do poder habita-nos, por vezes. Descolonizar o pensamento não é ação que se faça sem cruzar fronteiras bastante vigiadas.

Quem pode falar a partir do Sul Global e dos feminismos periféricos? Talvez, a pergunta esteja mal formulada e devemos perguntar porque desautorizam-se certas vozes e certos saberes, arrogando-se o direito de dizer ao outro o que ele é, mesmo depois de décadas de lutas e produções teóricas potentes. Lembremos ainda das contribuições incontornáveis da produção transfeminista do Sul Global. Textos-corpas que interrogam e desacomodam saberes canônicos. Nomes como de Hailey Kass (2019), Viviane Vergueiro (2019), Letícia Nacimento, Jaqueline Gomes de Jesus (2019), são apenas algumas dessas vozes.

Mesmo agora que os leões aprenderam a ler, parece que o fato de os caçadores serem aqueles que andam armados, ainda tem feito que estes últimos sejam o que creem que podem escrever as melhores histórias, aquelas dos vencedores. Porém, a verdade é que as leas sempre foram mais interessantes, mesmo e talvez principalmente, para quem deseja capturá-las.

Referências

ADELMAN, Miriam. A voz e a escuta: encontros feministas e desencontros e a sociologia contemporânea! São Paulo: Blucher Acadêmico. 2009.

ALMEIDA, Sandra Regina G.. Intervenções feministas: pós-colonialismo, poder e subalternidade. Revista Estudos Feministas (UFSC. Impresso), v. 21, p. 689-700, 2013.

BHABHA, Homi K. “A Outra Questão”. In:____. O local da cultura. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BAHRI, Deepika. Feminismo e/no pós-colonialismo. Rev. Estud. Fem., Florianópolis , v. 21, n. 2, p. 659-688, Aug. 2013 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2013000200018&lng=en&nrm=iso>. access on 06 Dec. 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2013000200018>.

BENTO, Berenice. Política da diferença: feminismos e transexualidade. In: COLLING, Leandro (org). Stonewall 40+ o que no Brasil? Salvador: EDUFBA, p. 79 a 110. 2011.

COSTA, Claudia de Lima. “Feminismos e pós-colonialismos.” Revista Estudos Feministas, v. 21, n. 2, p. 655-658, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/stonewal-40-cult9-RI>. Último acesso 28/01/2020.

DAMACENO, Janaína. O corpo do outro: construções raciais e imagens de controle do corpo feminino negro: o caso de Vênus Hotentote. In: 8 Fazendo Gênero: corpo, violência e poder., 2008, Florianópolis. 8 Fazendo Gênero: corpo, violência e poder., 2008. Disponível em: http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST69/Janaina_Damasceno_69.pdf. Último acesso 20/01/2020.

DE JESUS, Jaqueline Gomes. Xica Manicongo: a transgeneridade toma a palavra. Revista Docência e Cibercultura, v. 3, n. 1, p. 250-260, 2019.

KAAS, Hailey. O que é transfeminismo? Uma breve introdução. Transfeminismo. Disponível em:< <https://transfeminismo.com/o-que-e-transfeminismo-uma-breve-introducao/>>. Acesso em, v. 3, 2019.

FANON, Frantz. “Introdução” e “O negro e a linguagem”. In:____. Pele Negra, Máscaras Brancas. Salvador, EDUBA, 2008 (1952). Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/36623756/Pele-negra-Mascaras-Brancas>. Último acesso 28/01/2020.

GROSFOGUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. Revista Crítica de Ciências Sociais, n. 80, p 115-147, março. 2008. (Disponível em: www.ces.uc.pt/rccs/includes/download.php?id=982)

HALL, Stuart. Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite. In: _____. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG. Brasília: Representação da UNESCO ao Brasil, 2003.

HARAWAY, Donna. saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. Cadernos Pagu, n. 5, 1995, p. 07-41. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>. Último acesso em: 28/02/2020.

AUDRE, Lourde. The Master's Tools Will Never Dismantle the Master'House. In: _____. Sister outsider: essays and speeches. New York: The Crossing Press Feminist Series, 1984. p. 110-113.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. Rev. Estud. Fem., Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, Dec. 2014. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2014000300013&lng=en&nrm=iso>. access on 06 Dec. 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2014000300013>.

NASCIMENTO, Letícia Carolina Pereira. Transfeminismo. 1. ed. São Paulo: Jandaíra, 2021. QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas Latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.

PEIRANO, Marisa. A alteridade em Contexto: A antropologia como ciência social no Brasil. Brasília: UNB/DAN, 1999. Série antropologia 255. Disponível em : http://www.mari-zapeirano.com.br/artigos/1999_a_alteridade_em_contexto.htm

PELÚCIO, Larissa. “Subalternos quem, cara pálida? Apontamentos às margens sobre pós-colonialismos, feminismos e estudos queer. Contemporânea - Revista de Sociologia da UFSCar, v. 2, p. 395-418, 2012. (Disponível em <http://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/89/54>)

MIGNOLO, Walter D. Histórias locais / projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte, UFMG, 2003.

SAID, Edward. Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia de Bolso. 2007 (1978) (disponível em: <http://www.professorelian.com.br/downloads/Said%20Edward%20W%20-%20Orientalismo.pdf>)

SEGATO, Rita Laura. « Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial », e-cadernos ces [Online], 18 | 2012. Disponível em: <https://journals.openedition.org/eces/1533>. Último acesso em 20/01/2020.

SEVCENKO, Nicolau. “As alegorias da experiência marítima e a construção do eurocentrismo”. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz e QUEIROZ, Renato da Silva (orgs.). Raça e Diversidade. São Paulo: Edusp, 1996. p. 113-146.

STEPAN, Nancy Lewys. “Raça e gênero: o papel da analogia na ciência”. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa (Org.). Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 72-96.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. *Journal of Worldsystems Research*. Special Issue: Festchrift for Immanuel Wallerstein. vi /2, pp. 342- 386. 2000. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140506032333/eje1-7.pdf>. Último acesso 28/01/2020.

VALE DE ALMEIDA, Miguel. Antropologia e Sexualidade - Consensos e Conflitos Teóricos em Perspectiva Histórica. In: FONSECA, Lígia; SOARES, C.; MACHADO VAZ, Júlio (Orgs.). *A Sexologia, Perspectiva Multidisciplinar*. Coimbra: Quarteto, vol II, pp 53-72.

VERGUEIRO, Viviane. *Sou travestis: estudando a cisgeneridade como uma possibilidade decolonial*. padê editorial, 2019.

YOUNG, Robert J. C. “Cultura e a História da Diferença”. In:_____. *Desejo Colonial: hibridismo em teoria, cultura e raça*. São Paulo, Perspectiva. 2005.

“MEU CU É REVOLUCIONÁRIO”: AS REPRESENTAÇÕES DO SEXO ANAL NAS ARTES E NA POESIA

Kauan Amora Nunes

Doutor em História Social da Amazônia (UFPA)

Resumo

O cu é um orifício tratado historicamente como uma área encarregada de eliminar, de excretar, mas que também é extremamente erógena. Sua utilização por homens e mulheres com fins sexuais é culturalmente considerada um tabu e historicamente marcada por relações de poder. A literatura acadêmica recentemente tem se dedicado a investigar as representações culturais do cu e seus ecos sobre a arte e a sociedade. Nas diversas linguagens artísticas, o cu tem sido extensivamente representado como órgão sexual. Boal disse que toda arte é política. Sendo assim, o cu também poderia ser político? O que quer o cu na arte? Nesse sentido, recorro a famosa frase “O buraco do meu cu é revolucionário” (1993), de Guy Hocquenghem, para investigar como a arte tem representado o cu a partir dos filmes *Paixão Selvagem* (1976), de Serge Gainsbourg e *120 dias de Sodoma* (1976), de Pasolini e, por fim, nas poesias de Ângelo Monaqueu presentes no livro *Sob a Égide de Eros* (2001). Há evidências de que estas obras viram no cu a metáfora para um discurso político contestador e subversivo que busca confrontar todos os tipos de totalitarismo ou conservadorismo que dociliza corpos e vidas.

Palavras-chave: sexo anal; artes; poesia.

Abstract

The anus is an orifice historically treated as an area charged with eliminating, excreting, but which is also extremely erogenous. Its use by men and women for sexual purposes is culturally considered a taboo and historically marked by power relations. The academic literature has recently been dedicated to investigating the cultural representations of the anus and its echoes on art and society. In the various artistic languages, the anus has been extensively represented as a sexual organ. Boal said that all art is political. So, could the anus also be political? What does the anus want in art? In this sense, I use the famous phrase “The hole in my ass is revolutionary” (1993), by Guy Hocquenghem, to investigate how art has represented the ass from the films *Paixão Selvagem* (1976), by Serge Gainsbourg and *120 dia de sodoma* (1976), by Pasolini and, finally, in the poems of Ângelo Monaqueu present in the book *Sob a égide de Eros* (2001). There is evidence that these works saw in the sky the metaphor for a contested and subversive political discourse that seeks to confront all types of totalitarianism or conservatism that makes bodies and lives docile.

Keywords: anal sex; art; poetry.

Gostaria de começar esse ensaio lendo o parecer que recebi de um dos membros da Comissão Organizadora na ocasião de sua submissão ao VIII Fórum Bienal de Pesquisa em Artes: “Os dois primeiros períodos que abrem o resumo, bem como a chamada do título, poderiam perfeitamente ser excluídos. Quando abrimos mão da elegância e optamos pela vulgaridade (agressividade), trilhamos caminhos perigosos... Grato...”

O título do meu trabalho se chama “Meu cu é revolucionário: as representações do sexo anal na poesia e nas artes” que busca investigar a forma como o sexo anal é representado em obras como *120 dias de Sodoma*. A frase em questão, “Meu cu é revolucionário”, foi dita por um importante militante LGBT francês chamado Guy Hocquenghem, autor do livro *A contestação homossexual* (1980). Talvez o cu do Guy Hocquenghem tenha algumas coisas que o meu não tem porque a frase de sua autoria foi citada inúmeras vezes por filósofos, incluindo Félix Guattari e Suely Rolnik, como uma máxima política em *Micropolítica: cartografias do desejo* (1996). O meu cu foi considerado vulgar. Por que?

O que é vulgar? O que queremos verdadeiramente dizer quando chamamos algo ou alguém de vulgar? O dicionário diz que vulgar é o “que se refere ou pertence ao povo, à plebe; comum ou popular”, “de procedência ruim; de natureza baixa; grosseiro, rude”. Recorrer a etimologia da palavra responde muito pouco dessas duas perguntas, mas nos dá pistas para seguirmos adiante. Afinal, será que eu inventei a roda? (perdão do trocadilho)

Em *Pornô Chic* (2014), uma reunião de contos e poemas de Hilda Hilst, a autora faz diversas referências ao cu, em linguagem aberta e explícita. Cu de homem. Cu de mulher. E até cu de menina. Acontece que, à sua revelia, Hilda era vista como uma escritora célebre e intelectual demais para o povo, com textos herméticos e eruditos que não lhe davam retorno financeiro e capacidade de se sustentar. A partir daí, com quase sessenta anos, Hilda anunciou sua guinada a literatura erótica e publicou o polêmico *O caderno rosa* de Lori Lamby, com ilustração de Millôr Fernandes. No conto, Hilda conta detalhadamente as aventuras sexuais de uma garota de oito anos.

Se o objetivo era chocar, foi alcançado em cheio, a julgar pela reação das pessoas a quem mostrou os originais. Um amigo, ela conta, o pintor Wesley Duke Lee, achou *O caderno rosa* “um lixo absoluto”. Outro, o médico José Aristodemo Pinotti, ex-secretário da saúde do Estado de São Paulo, considerou que “uma poetisa nunca deveria enveredar pelo pornô”. A escritora Lygia Fagundes Telles, com quem troca confidências e produção literária desde os anos 1950, admite que ficou “meio assustada, aturdida” (WERNECK, 2014, p. 245).

A reação de Hilda sobre tudo isso? “Será que o que eu estou escrevendo não é suficientemente pornô?”, ela disse.

Em *A História do Olho* (2003), George Bataille, que escreveu o livro no início do século XX sob um pseudônimo, narra a história das aventuras sexuais de dois jovens fazendo referências explícitas e até escatológicas ao prazer provocado pelo uso do cu. Em *Querelle* (1972), de Jean Genet, o herói marinheiro, macho alfa, perde propositadamente em um jogo cuja a aposta era seu próprio cu.

Perdedor, ele se deixa voluntariamente ser penetrado por outro homem¹. Em outro livro seu, *Nossa senhora das flores*, publicado pela primeira vez em 1943, Jean Genet descreve friamente um pedaço de merda seca no cu do personagem Mignon, enquanto era revistado pela polícia. Em 1895, *O Bom Crioulo* (2008) inaugurou o Naturalismo brasileiro na literatura e chocou a sociedade moderna por contar explicitamente o caso de amor entre um ex-escravo negro e um grumete branco tendo a Marinha como paisagem institucional. Talvez o que mais chamou a atenção tenha sido o fato de que um homem considerado selvagem e irracional tenha penetrado um plácido e inocente garoto branco que, simbolicamente, representava a Marinha e a burguesia.

Sendo assim, questiono se, principalmente dentro da pesquisa acadêmica em Artes, depois que passamos por personalidades como Bataille, Genet e até mesmo Caminha, ainda cabe nos chocarmos tão facilmente com a discussão de questões inerentes ao corpo e seus usos sexuais. Tendo, por fim, feito esta breve introdução, contando as obras que, de maneira direta ou indireta, utilizaram o cu como instrumento poético na arte, a partir de agora me ateno aos meus objetos de análise.

MEU CU É REVOLUCIONÁRIO

O pornógrafo criminoso do século XVIII, Marques de Sade, segundo Luiz Nazário em *Sodomia e fascismo em Pasolini* (2015), escreveu durante sua prisão na Bastilha o seu livro *120 dias de Sodoma*, em 1785. Anos depois, transferido de hospício, não pôde levar seu rolo de papel. Sade morreu achando que sua obra havia sido destruída. No entanto, a obra foi preservada e passada de mãos em mãos. Ficou sob tutela da família Villeneuve-Trans por três gerações, depois disso passou para as mãos de um psiquiatra e, posteriormente, foi comprada por um casal aristocrata, depois foi roubada e vendida a um colecionador de livros eróticos e finalmente foi vendida novamente a um milionário. Hoje, este é um dos manuscritos conservados mais caros da história².

A obra, que venceu a censura e só foi levada a público em meados do século XX, é descrita como um “catálogo de perversões sem precedentes”. Marques de Sade conta a história de quatro libertinos poderosos que sequestram dezenas de crianças e adolescente e, durante quatro meses, orquestram uma orgia sexual banhada a abusos, torturas e assassinatos descritos explicitamente nas palavras perversas de Sade.

A adaptação cinematográfica de *120 dias de Sodoma* foi realizada pelo cineasta italiano Pier Paolo Pasolini, em 1975. O que muitas pessoas veem como um filme escatológico com cenas gratuitas de violência e de sexo que constrangem a alma mais progressista na sala de cinema, para o cineasta foi uma denúncia de uma falsa tolerância e um alarme para um novo tipo de fascismo que nascia na Itália.

¹No filme, dirigido pelo alemão Rainer Werner Fassbinder, o homem que penetrava Querelle era negro. O autor inclui um marcador importante (embora não tratado aqui) quando discutimos o sexo entre homens, o de raça.

²Recentemente, o manuscrito foi considerado como “tesouro nacional” pelo Ministério da Cultura francês implicando na sua retirada do lote que seria leiloado. Como “tesouro nacional” a obra é impedida de sair do território da França. Seu valor estimado na época era entre 4 e 6 milhões de euros.

Os jovens fascistas não se distinguiram mais, como há alguns anos, dos jovens antifascistas em sua aparência, cultura e psicologia, numa homologação cultural que igualava povo e burguesia, operários e subproletários, numa mesma e única pequena burguesia mental (PASOLINI apud NAZÁRIO, 2015, p. 353).

Para Pasolini, o fascismo estava disperso de forma velada e silenciosa na sociedade italiana. Sob um manto de falsa tolerância, se escondia a violência, a neurose pelo consumo e o extermínio da dignidade do proletariado que fazia de tudo para se adequar aos padrões de consumo, inclusive cometer delinquências. Segundo Luiz Nazário (2015), ao apontar isto, Pasolini recebeu críticas da esquerda e da direita, inclusive de Ítalo Calvino, Umberto Eco e Natalia Ginzburg.

A adaptação da obra de Sade surge neste contexto em tom denunciatório.

Pasolini decidiu testar os limites da sociedade tolerante produzindo um filme “intolerável”, e percebeu o roteiro de Citti sobre o romance de Sade como uma boa base para a denúncia sistemática que fazia do “novo fascismo” em sua coluna no *Corriere della Sera*. Revendo o roteiro segundo a ideia de um filme sobre o novo fascismo sob a máscara do velho fascismo, Pasolini apaixonou-se pelo projeto e o assumiu como seu (NAZÁRIO, 2015, p. 361).

120 dias de Sodoma descreve um erotismo virulento e perverso através da subjugação e da violência física. A obra cinematográfica foi atualizada para evidenciar os horrores de um mundo pessimista e desesperançoso no pós-guerra. Adaptada para a Itália nazifascista, o corpo e o erotismo tomam uma nova dimensão. Uma dimensão escabrosa. Sade e seus escritos “com seus elaborados e altamente racionalizados rituais de dor, morte e violência, foram vistos como um emblema e protótipo da cruel racionalidade fascista” (ROMANSKA apud NAZÁRIO, 2015, p. 362).

Se a máquina capitalista já explorava desde o século XIX as forças de trabalho do corpo do proletariado, agora, na atualização sadiana de Pasolini, é a vez do fascismo ser o antagonista que, com sua reivindicação autoritária e seu discurso dominante, toma não só o trabalho, mas o sexo deste corpo esgotado para a sua satisfação. Se Herold Junior acredita que “os estudos sobre a corporeidade e sua formação [...] podem ter seus questionamentos aprofundados se tiverem por base diretrizes metodológicas que se sustentam no materialismo histórico” (2008, p. 98), acredito que foi exatamente isto que Pasolini fez em 120 dias de Sodoma: um estudo da brutal materialidade do corpo na Itália nazifascista onde o sexo surge como metáfora para a denúncia do cineasta sobre um novo tipo de fascismo que surgiria, muito mais velado e mais silencioso, disperso na malha social.

Luiz Nazário recupera uma “autoentrevista” de Pasolini publicada no jornal *Corriere della Sera*, em 25 de março de 1975:

O sexo em Salò é uma representação, ou metáfora, dessa situação: a que vivemos nesses anos: o sexo como obrigação e feiura. [...] Além da metáfora da relação sexual (obrigatória e feia) que a tolerância do poder consumista faz viver nesses anos, todo o sexo que há em Salò (e há nele numa quantidade enorme) é também a metáfora da relação do poder com aqueles que lhe estão submetidos. Em outras palavras, é a representação (talvez onírica) daquilo que Marx chama de mercantilização do homem: a redução do corpo a uma coisa (através da exploração). Assim, o sexo é chamado a desempenhar no meu filme um papel metafórico horrível. [...] Os meus 120 dias de Sodoma desenvolvem-se em Salò no ano de 1944, e em Marzabotto. Tomei como símbolo daquele poder que transforma os indivíduos em objetos [...] o poder fascista e, no caso específico, o poder republicano (PASOLINI apud NAZÁRIO, 2015, p. 364).

Nossa analogia ganha mais força quando Nazário defende:

Além disso, Pasolini quis, em seu marxismo heterodoxo, que o sexo no filme representasse a — exploração do homem pelo homem. Por isso, todo coito praticado em Salò é degradante, simbólico do que Marx definiu como alienação do homem: a redução do corpo a coisa, a anulação da personalidade pela exploração (NAZÁRIO, 2015, p. 366).

O sexo, no filme de Pasolini, embora não se restrinja ao sexo anal, ele o usa como um instrumento de poder e de dominação do corpo do penetrado. Assim, aquele que penetra reforça seu poder de decisão sobre o corpo de quem é penetrado, os jovens que são mantidos reféns. Embora, haja nesse ato um reforço das relações de poder no sexo, podemos compreendê-lo como uma crítica a este poder que naturaliza atos como esses e como metáfora para ver naquele que penetra e subjuga a figura do homem poderoso e fascista que enxerga o corpo do outro apenas como objeto da sua própria satisfação sexual.

Para Pasolini, o sexo é metáfora cruel para a exploração de forças de trabalho e as relações neuróticas de consumo. É produção e consumo, simultaneamente. O corpo esgotado e violentado dos jovens simboliza o total extermínio da vida e da dignidade do proletário, enquanto que, o sistema capitalista dá lugar aos fascistas de barba que representam todo o tipo de poder.

Salò faria um contraponto à propaganda do sexo enquanto atividade saudável e prazerosa à qual todo mundo deveria ansiar, e revelaria nos horrores do sexo forçado a verdadeira face do consumismo, que se afigurava a Pasolini como um novo e mais radical fascismo, pior que o de Mussolini, que não teria, apesar de tudo, modificado os jovens em seus valores mais profundos (NAZÁRIO, 2015, p. 366).

Torno a dizer que Pasolini realizou um outro tipo de estudo materialista do corpo onde o sexo vai muito além de um simples “modismo”, de um capricho de um paradigma, mas serve como arma de denúncia. Por fim, Pasolini encenou a tragédia sadiana no

pós-guerra mais absoluta, virulenta, erótica, cruel e impiedosa que a falsa tolerância da intelectualidade italiana poderia suportar.

Eu poderia citar inúmeras outras obras artísticas que facilmente podem ser chamadas de vulgares, como *A origem do mundo*, de Coubert, que foi expulsa do Salão de Paris; *Madame Bovary*, de Flaubert, que rendeu um processo a seu autor por agredir a moral e os bons costumes da França; *Império dos sentidos*, de Nagisa Oshima, filme que permaneceu censurado por décadas no mundo inteiro por mostrar cenas de sexo reais entre os atores, mutilação e introdução de um ovo em uma vagina. *Ninfomaníaca*, de Lars Von Trier, *Love e Irreversível*, de Gaspar Noé, que filma em câmera estática uma cena de estupro por mais de 10 minutos, *Azul é a cor mais quente*, de Abdellatif Kechiche, *O último tango em Paris*, de Bertolucci, *Nove canções*, *Calígula*, *Um estranho no lago*, *Eu, Christiane F.*, *O Fantasma* e tantos outros.

Na literatura acadêmica, cito a tradução do livro *Pelo cu: políticas anais* (2016), os artigos *Tutta un'altra cosa: a presença do ânus na prosa de Hilda Hilst* (2014), *Apontamentos anal-lisadores - compreensões subjetivadas do cu* (2016), *O sexo anal derruba o capital* (2011), *Apontamentos para uma economia política do cu entre trabalhadores sexuais* (2015), *Meu cu faz milagres* (2015), *Por uma ética da passividade* (2016), *Um cu muito bonito, o da bicha* (2016), *A visibilidade do suposto passivo: uma atitude revolucionária do homossexual masculino* (2007), *A folia dos cus prolapsados: pornografia bizarra e prazeres sexuais entre mulheres* (2014) e tantos outros.

Segundo Foucault, no seu primeiro volume da *História da Sexualidade*, a obra *Vontade de Saber* (2014), existe uma rede de poder que produz saberes discursivos que buscam capturar o sujeito moderno e arrancar-lhe toda a sua singularidade através dos seus desejos sexuais. Disso, fazem parte a medicina, a psicologia, a psicanálise, a religião e etc. Essas instituições de poder te fazem falar sobre seu sexo e te classificam, te hierarquizam. A isso chamamos de sexualidade e separamos as práticas sexuais nos discursos sobre o sexo em “vulgares” e “não vulgares” a fim de organizar esses corpos.

Vulgar é o fio do tecido dessa rede que se fortalece com o medo e o ressentimento, a certeza cega de que existem coisas que podem ser ditas e coisas que não podem ser ditas. Paul B. Preciado, filósofo trans espanhol afirmou em *Manifesto contrassexual* (2014) que o sexo anal é a nossa única possibilidade de revolução sexual. O cu está no centro de uma revolução contra todo tipo de normose, de submissão e de silenciamento.

Em *Manifesto Contrassexual* (2014), o filósofo Paul Preciado realiza uma genealogia das tecnologias protéticas do corpo, compreendendo o sexo e o gênero dentro de um dispositivo complexo como próteses, fruto de uma renegociação permanente entre humano/animal, corpo/máquina e órgão/plástico.

Para Preciado, a Natureza classifica e hierarquiza alguns corpos em detrimento de outros. Desse modo, a contrassexualidade surge não como uma proposta de nova natureza dos corpos, mas do seu fim. A contrassexualidade surge com o objetivo de realizar uma análise crítica da desigualdade sexual e de gênero, surgida no seio da sociedade heterocentrada, e de, principalmente, substituir este velho contrato heterocentrado em vigência pelo contrato contrassexual.

Na contrassexualidade, os corpos abrem mão de uma identidade fixa e heterocentrada, como as dicotomias homem/mulher, hetero/homossexual ou macho/fêmea em prol do reconhecimento como “corpos falantes”. Ainda, a contrassexualidade empreende desconstruir a naturalização das práticas sociais e os benefícios sociais, econômicos e judiciais que esta naturalização implica e se compromete com a equivalência dos corpos falantes e não com a igualdade.

Existia a hipótese de que tudo que era referente ao sexo foi reprimido com o surgimento da sociedade capitalista. No entanto, Foucault dedica o primeiro volume de sua *História da Sexualidade* para refutar esta “hipótese repressiva”. Ao dizer que ao contrário de uma repressão do sexo, houve uma incitação, uma provocação discursiva sobre ele, aliada a técnicas de incitação do discurso sobre o sexo, como a confissão, Foucault aponta que, ao contrário de um poder repressivo, existe no seio da sociedade moderna um poder disciplinar sobre os corpos e a vida. Para Foucault, todo poder tem em si mesmo a sua própria resistência e é na dobra desse poder, ou seja, no exercício de fazer com que sua força se exerça sobre si mesma, que podemos encontrar estratégias de resistência, haja vista que não existe nada exterior a ele.

Segundo Preciado, a luta contra o poder disciplinar não é a luta contra a proibição, mas a sua contraproduktividade, ou seja, a “produção de formas de prazer-saber alternativas à sexualidade moderna”.

E sim a contraproduktividade, isto é, a produção de formas de prazer-saber alternativas à sexualidade moderna. As práticas contrassexuais que aqui serão propostas devem ser compreendidas como tecnologias de resistência, dito de outra maneira, como formas de contradisciplina sexual (PRECIADO, 2014, p. 22).

Por se situar fora dessas dicotomias metafísicas e heterocentrada, a contrassexualidade considera a sexualidade uma tecnologia e tudo derivado dela, como as identidades e práticas sexuais, são máquinas, instrumentos, aparelhos, enfim, próteses.

A contrassexualidade constrói o seu próprio vocabulário oferecendo uma nova leitura dos elementos referentes do contrato social heterocentrado. Se, na lógica da contrassexualidade não existem homens e mulheres, mas “corpos falantes”, existe no contrato heterocentrado uma sexualidade que se torna uma tecnologia e um sistema onde sexo/gênero são próteses, então o desejo sexual e o orgasmo se tornam um produto de uma sexualidade heterocentrada que compreende somente como órgãos sexuais aqueles que são reprodutivos em detrimento da sexualização de todo o corpo.

A sociedade heterocentrada compreende que determinadas identidades sociais e práticas sexuais pertencem a determinados gêneros. Isso seria um pacto social e arbitrário de normas inscritas nos corpos que garantem a manutenção das diferenças sexuais e de gêneros. Nesse sentido, a contrassexualidade seria a mais completa e absoluta abolição desse contrato social heterocentrado.

Na contrassexualidade, o cu e sua erotização possuem um lugar muito caro e subversivo, no sentido de que a prática do sexo anal pode ser uma alta e sofisticada tecnologia contrassexual. Para Preciado, o cu e sua utilização sexual tem três características que

podem torna-lo como o ponto da revolução contrassexual: todos têm cu; todos negam que sentem prazer nele; e ele não é reprodutivo, ou seja, foge da lógica heterocentrada da reprodução como o objetivo final da relação sexual, além de solapar a definição os somente órgãos reprodutores como órgãos sexuais.

Durante as minhas atividades e participação no Grupo de Pesquisa GEPETU, no projeto Poéticos Pensadores nas Vísceras da Pesquisa, capitaneado pela professora doutora Wlad Lima³, tomei como empreendimento o pensamento poético em minhas pesquisas acadêmicas a fim de revelar, através do diálogo com o pensamento histórico, artístico e filosófico, uma nova potência no meu próprio pensamento.

Desde então, tenho me interessado pela poesia homoerótica e, para ser mais específico, me refiro a poesia homoerótica que fale sobre o cu. As abordagens sobre o cu – sejam elas poéticas, médicas ou históricas – muitas vezes revelam e reforçam a figura do penetrado em situação de fragilidade ou vulnerabilidade física ou emocional. Percorrendo este caminho, me deparei também com as tentativas de escrever poemas homoeróticos. Um deles é este que foi escrito em parceria com meu namorado. Utilizo-o porque ele é escrito em primeira pessoa – não se sabe qual de nós dois – e esta pessoa é aquele que sente prazer em ser penetrado, ou seja, dá voz ao subalterno, ao marginalizado. Utilizo-o porque ele não é representado como um sujeito fragilizado, mas que detém o poder sobre seu corpo e é senhor de si e dos seus prazeres, conhecedor dos seus desejos. Transcrevo a poesia na íntegra: “Eu quero te ter todo dentro de mim/Primeiro teu pau, depois tuas mãos, então teus braços/ Em seguida teus pés, depois as tuas pernas/Até que faças de mim casa e do meu cu a tua morada” (Kauan Amora Nunes e Sávio Barros Sousa⁴).

As diversas possibilidades de utilização do cu já foram tema de inúmeras expressões culturais – sempre polêmicas –, desde o cinema, passando pela performance, pela pintura, até chegar na poesia.

Quando um grupo de teatro exibiu no Sesc Patativa do Assaré, em Juazeiro do Norte, no Ceará, a performance “Macaquinhos”, uma polêmica foi instaurada, haja vista que o grupo mostrava atores, entre homens e mulheres, todos nus, simplesmente explorando o cu uns dos outros. A recepção das pessoas foi bastante negativa nas redes sociais, levantando a possibilidade de uso indevido de dinheiro público pelo conteúdo da performance. Isto me faz pensar em uma questão: se todos têm cu e se todos o usam para uma ou duas razões, por qual motivo na sociedade de hoje o cu ainda não é reconhecido como tema legítimo de discussão? Ela está presente em todo nosso imaginário, inclusive no nosso vocabulário cotidiano. Quem nunca mandou alguém tomar no cu?

Com o cu podemos discutir produção de saber, como os papéis sexuais que entre homens se divide na dicotomia ativo/passivo e que sabemos que até hoje é tão rígida. Podemos também discutir relações de poder, haja vista que na sociedade ocidental, desde os gregos, aquele que penetra é digno dos privilégios e reconhecimento social, seu prazer é digno e respeitoso. Os erastes, homens mais velhos e que penetravam os mais

³ Professora da Escola de Teatro e Dança da UFFA. Atriz, cenógrafa e encenadora teatral paraense.

⁴ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de Brasília - UnB.

novos, eram responsáveis de ensinar o jovem grego o caminho da bravura e da coragem através da prática pedagógica da pederastia, enquanto que, o mais novo da relação, o eromenos, deveria ser casto e contido, jamais demonstrar prazer ou desejo. Assim seria iniciado a vida adulta do cidadão grego. Hoje, o penetrado continua sendo visto como o mais vulnerável física e intelectualmente e o que penetra, muitas vezes, sequer é visto como um homem homossexual tamanha a hierarquia.

Ver o que o cu põe em jogo. Ver por que o sexo anal provoca tanto desprezo, tanto medo, tanta fascinação, tanta hipocrisia, tanto desejo, tanto ódio. E, sobretudo, revelar que essa vigilância de nossos traseiros não é uniforme: depende se o cu penetrado é branco ou negro, se é de uma mulher ou de um homem ou de um/a trans, se nesse ato se é ativo ou passivo, se é um cu penetrado por um vibrador, um pênis ou um punho, se o sujeito penetrado se sente orgulhoso ou envergonhado, se é penetrado com camisinha ou não, se é um cu rico ou pobre, se é católico ou muçulmano. É nessas variáveis onde veremos desdobrar-se a polícia do cu, e também é aí onde se articula a política do cu; é nessa rede onde o poder se exerce, e onde se constroem o ódio, o machismo, a homofobia e o racismo (CARRASCOSA; SAEZ, 2016, p. 22).

O pintor dominicano Moisés Pellerano surpreende pela representação estética extremamente realista da dominação através do sexo anal entre dois homens:

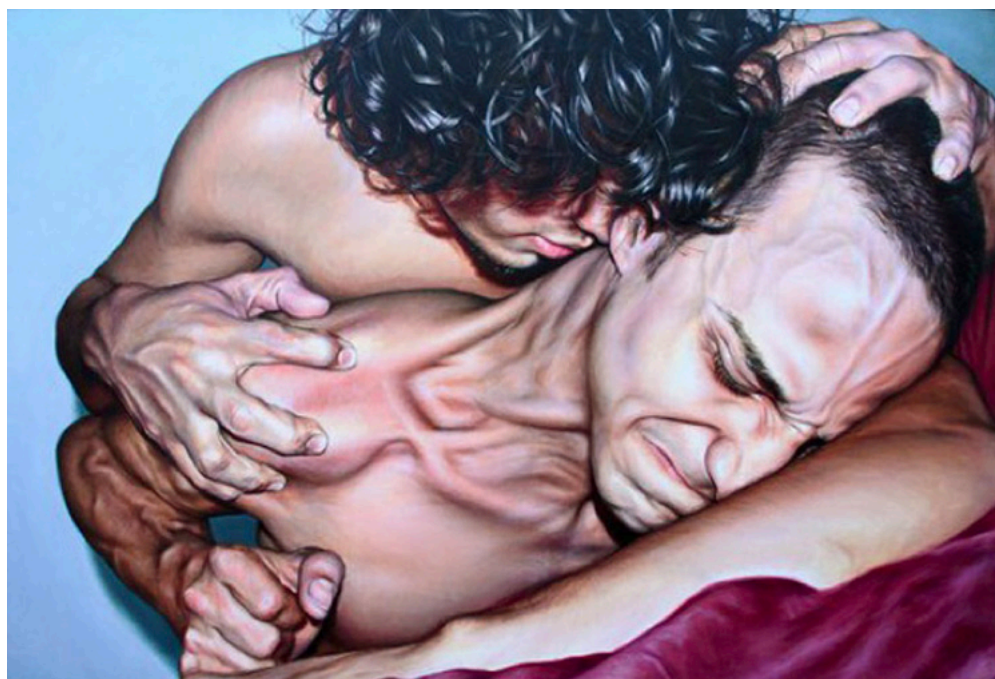


Figura 1: Rape, de Moisés Pellerano.

Com grande domínio técnico, Pellerano mostra uma relação ambígua onde aquele que permanece por cima, ou seja, quem penetra, domina aquele que está por baixo, o penetrado, que é representado com explícita dor, no entanto, apesar disso, parece não resistir. Por esta obra, que se chama Rape, o pintor venceu os prêmios do Júri e do

Público na 26ª Bienal no Museu de Arte Moderna de Santo Domingo, na República Dominicana.

Através do título, podemos levantar a questão das relações sexuais não consentidas, como o estupro. Quem está por cima parece ser menor e mais fraco do que aquele que está por baixo, então por que este não resiste? Seu rosto parece e parte do seu ombro direito não mostram suas veias, o que cria uma certa placidez. É o penetrado quem faz força e aguenta seu peso. É ele quem representa a linha tênue entre prazer e dor.

Com o cu também podemos discutir produção de subjetividades, ou seja, modos de existência que tomem uma ética e uma estética como pontos fundamentais para existir em sociedade. Sendo assim, penso que esta emergência de tantas obras, seja na arte, na poesia ou na literatura acadêmica, que discutam a forma como o cu histórica e culturalmente forma nossos modos de ver e de se relacionar no mundo se dá pelo fato de que estamos começando a perceber que ele não é apenas um “órgão excretor” ou mesmo vulgar.

Na poesia, é Doutor Ângelo Monaqueu, espécie de heterônimo do professor Omar Khouri⁵, que, na contramão do que costumamos ler, cria poemas homoeróticos que se debruçam sobre o prazer “passivo” com fina ironia e até certa zombaria: “Você, dando o cu, tem tanto prazer/Que eu, cá comigo, fico sem crer/ E curioso em saber como alguém/ Do desprazer faz o gozo:/Cagando pra dentro e achando gostoso” (MONAQUEU, 2001, p. 122).

Vale a pena citar outro poema de Monaqueu que descreve com detalhes desconcertantes o sexo anal:

Por meu pau no cu do lindo gajo,/Sentir pelo meu pinto/Aquela estreiteza anal.../Retirar o pau limpo/Na aparência, após/Ter penetrado ambiente/Escuro e pré-lavado;/Pau recendendo não/A bosta, mas a cu,/Com resíduos fecais mínimos e uma gota/Ainda de esperma que,/Atrasada, deposita-se no chão./E seu cu, num lamento derradeiro,/Libera, entre franzido e frouxo,/Um débil e inodoro peido! MONAQUEU, 2001, p. 108).

Esta desconcertante e insólita descrição explícita do sexo anal entre homens utiliza a escatologia como recurso poético misturando o ato sexual com nossas necessidades fisiológicas, como cagar. A ironia é um traço linguístico frequente nas poesias de Angelo Monaqueu.

Já no cinema, foi Serge Gainsbourg que realizou uma ode ao sexo anal no clássico *Paixão Selvagem* (*Je t'aime, moi non plus*, 1976). O filme estrelado por Joe Dallesandro, ator favorito de Gainsbourg, e Jane Birkin, sua namorada, conta a história de um belo rapaz caminhoneiro e gay que mantém uma relação de amor e sexo bastante peculiar com uma garçõete de beira de estrada. Este só aceita fazer sexo com a amante na medida

⁵ Graduado em História pela USP. Mestre e doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Livre-docente em Teoria e Crítica da Arte pelo IA (Instituto de Artes).

em que ela se assemelhe a um homem e somente se as relações sexuais, além de serem bastante agressivas, forem sempre pelo ânus, mesmo contra vontade da jovem, que se sujeita porque está apaixonada..

O sexo anal é uma modalidade sexual praticada poucas vezes no cinema, digamos, tradicional. Em *O Último Tango em Paris* (1973), de Bernardo Bertolucci, uma cena importante entre Marlon Brando e Maria Schneider envolvendo manteiga é comentada até os dias de hoje. Em *Amargo Pesadelo* (*Deliverance*, 1972), de John Boorman, e *Pulp Fiction* (1994), de Quentin Tarantino, o sexo anal é usado para ilustrar a violência na sua forma mais extrema. Em *Paixão Selvagem*, é o toque principal do filme, chegando a ser engraçado o empenho de Gainsbourg ao deixar isso bem claro. Logo na abertura, por exemplo, o enorme caminhão caçamba de Krass evacua toneladas de lixo, ribanceira abaixo, num lixão. Mais tarde, Krass carrega a mesma caçamba com vasos sanitários e bidês. Em outra cena, Krass e Johnny transam loucamente na caçamba, com Johnny gritando de dor. Temos ainda o chefe grosso de Johnny que sofre de uma emissão constante de gases intestinais, a quem Krass xinga várias vezes de “cagão”. Felizmente, o filme não foi feito em Odorama. (KLEBER MENDONÇA FILHO).⁶

O momento do filme que Kleber Mendonça Filho⁷ se refere é este:



Figura 2: *Paixão Selvagem*, com Joe Dallesandro e Jane Birkin

⁶ O excerto foi retirado da crítica “Cult sobre cu”, escrita por Kleber Mendonça Filho. Está disponível no fórum de cinema “Makingoff”, acessível somente para pessoas cadastradas.

⁷ Diretor, produtor, roteirista e crítico de cinema brasileiro.

Vemos, mais uma vez, a linha tênue entre prazer e dor, violência e consentimento ser borrada, frustrada, desfeita. Cabe perguntar também até que ponto a arte, na utilização do sexo anal, ela deixa de ser crítica para naturalizar atos de violência. Acredito que, com frequência, o filme de Pasolini, *120 dias de Sodoma*, é acusado de ser complacente com a violência. No entanto, se analisarmos as circunstâncias e os objetivos com que a obra foi criada, veremos que a situação é mais complexa.

Como podemos perceber, a discussão estética sobre as diversas possibilidades de usos do cu para fins sexuais sempre gera polêmica, mas, vez ou outra, consegue driblar o moralismo dos mais conservadores e se manter na história, de uma forma ou de outra. Na bibliografia acadêmica há diversos artigos e até mesmo livros, como já citados, levantando tais questões e entrando para a literatura acadêmica do sexo anal em uma penetração nem sempre consentida, mas sempre prazerosa.

Para concluir, gostaria de construir um raciocínio a partir da cena do filme *Ninfomaníaca* (Parte I), de Lars Von Trier. O sussurro de Joe, interpretada por Charlotte Gainsbourg, durante uma relação sexual clamando para que seu parceiro Jerome, interpretado por Shia Labeouf, “preencha todos os seus buracos” deixa claro o sentimento de solidão e a necessidade de completude por parte da personagem. Isto me faz pensar no prazer – e de certa forma, no fascínio – que venho desenvolvendo pela prática do sexo anal entre homens na ânsia de descobrir, desvendar e construir as dimensões plurais deste ato. Assim, lanço uma questão: O sexo anal, no final das contas, não seria uma forma de prazer destinada a superar a solidão? Tomar posse do cu ou deixar o cu ser tomado não seria uma tentativa de sanar uma necessidade primária de encaixe perfeito e de completude existencial? Ter prazer em invadir o corpo do outro e supostamente ter sobre ele domínio total, ou mesmo através da entrega absoluta deixar-se abandonado à invasão consentida do membro do outro não seria uma falta existencial e melancólica? Certa vez ouvi dizer que a história é escrita em esperma e sangue. Para concluir, podemos perceber que a estrutura binária de poder é uma invenção social e a arte, em sua dimensão política, vem discutindo tais questões na esperança de uma reflexão crítica, em contraposição à ciência, sobre a prática do sexo anal. Existe muito mais sob a superfície do “vulgar” do que a nossa vã moral pode supor.

Por fim, considero que a definição do que é “vulgar”, “deselegante” e/ou “agressiva”, como disse o parecerista é um sintoma deste poder proporcionado por esse dispositivo da sexualidade, para usar um termo foucaultiano, que dá conta de catalogar e distribuir e distinguir na sociedade o que é considerado normal ou anormal, aceitável ou inaceitável, belo ou feio. A questão que deve ficar para todos nós é: o que, então, fazemos com isso?

⁸ Cineasta dinamarquês.

Referências

CARRASCOSA, Sejo; SAEZ, Javier. Pelo cu: políticas anais. Belo Horizonte: Letramento, 2016.

FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade - Vontade de Saber. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

HILST, Hilda. Pornô Chic. 1ª ed. São Paulo: Globo, 2014.

NAZARIO, Luiz. Sodomia e fascismo segundo Pasolini. In: Joel; Cardoso; Bene Martins. (Org.). Dos palcos às telas do cinema. 1ed. Belém do Pará: EditAEDI, 2015, v. 1, p. 353-395.

PRECIADO, Paul B. Manifesto Contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: N-1 Edições, 2014.

PELLERANO, Moisés. Rape. 2011. Pintura.

GAINSBORG, Serge. Cena do filme "Paixão selvagem". 1976. Filme.

Entre o corpo e a prática: repensando o crime nefando a partir da matriz de inteligibilidade de gênero*

Filipe Santos das Mercês †

Resumo

O presente capítulo consiste em uma análise do crime de sodomia – no Brasil e no Estado do Grão-Pará e Maranhão no século XVIII – a partir da relação entre corpo (focando principalmente, mas não apenas, nas diferenciações sexuais), gênero, práticas sexuais e desejo. A análise parte das denúncias e confissões dos sodomitas aos representantes da Inquisição na colônia, no intuito de compreender os diversos discursos em torno da prática, evidenciando aspectos da lógica que subjaz não apenas sua criminalização, mas também as diversas interpretações populares em torno do nefando. Estas interpretações geralmente informadas por uma matriz de inteligibilidade, uma matriz heterossexual, peculiar ao século XVIII.

Abstract

The current chapter analyses the crime of sodomy – in Brazil and in the Grão-Pará e Maranhão State in the XVIII century – in its relation between body (focusing mainly, but not only, on sexually differentiations), gender, sexual practices and desire. The analysis starts with the denouncements and confessions of the sodomites to the Inquisition's representatives in the colony, in order to comprehend the diverse discourses around the practice, highlighting aspects of the logic that underlies not only its criminalization, but also the various popular interpretations about the nefarious. These interpretations are generally influenced by an intelligibility matrix, a heterosexual matrix, particular to the XVIII century.

*Este texto é resultado de parte de pesquisa e da Dissertação de Mestrado realizada no âmbito do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Pará (PPHIST/UFPA).

† Licenciado e bacharel em História pela Universidade Federal do Pará (UFPA), mestre em História social pelo Programa de Pós-Graduação em História da mesma universidade. E-mail: filipemercês@hotmail.

A inquisição e a sodomia: uma forma de controlar as práticas sexuais

O Tribunal do Santo Ofício foi instalado em Portugal em 1536, por D. João III (PRETES; VIANA, 2008). Este tribunal é, desde muito, símbolo da intolerância e da perseguição (SILVA, 2016). No século XVIII, período aqui abordado, não foi muito diferente. Era da alçada do referido tribunal as chamadas heresias, isto é, crimes contra a doutrina católica, contra a fé católica (VAINFAS, 1989). Tal responsabilidade, no entanto, foi ampliada para alguns crimes de caráter moral que – embora não tenham sido exclusivamente processados no âmbito da inquisição – se tornaram corriqueiramente responsabilidade dela: o crime de sodomia passa a ser um destes, a partir de 1556 (VAINFAS, 2006). Embora sem contar com um tribunal da inquisição nem no Brasil, nem no Estado do Grão-Pará e Maranhão, a presença da inquisição na colônia foi sentida por meio das visitas ou da atuação de seus membros, familiares e comissários do Santo Ofício (LIMA, 2016).

Os sodomitas eram – ou deveriam ser, de acordo com as Ordenações Filipinas – punidos com a morte pelo fogo, até se transformar em pó, sem que do sodomita sobrasse nada para sepultura, sem que sobrasse para a memória, os filhos e netos deveriam ser considerados infames, não podendo assumir cargos públicos.‡ As Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, adaptação das decisões tridentinas à realidade colonial (FEITLER e SOUZA, 2007), dizia ser a prática de sodomia ato “feio e horrendo”, “tão contrário com a ordem da natureza e indigno de ser nomeado, que se chama nefando, que é o mesmo que não se pode falar, quanto mais cometer”. Além disso, as mesmas Constituições afirmam que dele decorreram tempestades, terremotos, pestes, fome, tamanha a ira de Deus (VIDE, 2006).

Verdade que constam estas duras punições ao praticante da sodomia, mas, das 283 denúncias contra sodomitas brasileiros ou portugueses residentes no Brasil, encontradas por Luiz Mott, nenhum foi condenado à fogueira, 32 foram processados, 11 mandados a remar nas galés e 6 ao degredo para áreas remotas da colônia ou da África (MOTT, 1998). Não estou minimizando o sofrimento destes sodomitas no período colonial, mas sim evidenciando que a persecução inquisitorial na colônia se dava de modo diferente, a letra da lei não era assumida de modo absoluto. Mesmo assim, a definição e a persecução dos sodomitas na colônia implica o reconhecimento de certos regimes de poder que se estabelecem sobre os usos do corpo, e, isto sim, aqui nos interessa: notar quais elementos que podem explicar a associação de um uso específico do corpo à terremotos, tempestades, fome, enfim, ira divina.

De tal modo, em detrimento da quantidade de punidos com a fogueira, cabe a este capítulo debater aspectos que subjazem a própria criminalização da prática de sodomia, isto é, quais discursos acerca dos usos do corpo envolvem a criminalização do nefando? Quais relações se estabelecem entre o corpo, o sexo e as práticas sexuais legítimas, relegando à prática de sodomia a marginalização e o estatuto de crime?

‡ ORDENAÇÕES FILIPINAS. Livro V, Título XIII. “dos que cometem pecado de sodomia”. Madrid: Reino Unido de Portugal e Espanha, 1595, p. 1162. Disponível em: <<http://www1.ci.uc.pt/ihti/proj/filipinas/l5p1162.htm>>. Acessado em 10 jul. 2017.

A definição de sodomia: entre a morfologia do ato e as relações entre pessoas do mesmo sexo

O primeiro passo, para compreender os discursos que definem o sodomita como pecador e criminoso, consiste em refletir acerca da própria definição de sodomia. É bom começar, então, por um debate historiográfico profícuo, qual seja, o questionamento se era o sodomita um homossexual. Respondem afirmativamente os historiadores de formação essencialista, como Luíz Mott; se contrapõem a eles historiadores inspirados por uma concepção de viés mais ligado ao construtivismo, como Cássio Bruno Araújo Rocha e até mesmo Ronaldo Vainfas (ARAUJO ROCHA, 2011).

O pecado nefando estava relacionado ao relato bíblico da destruição de Sodoma, posto que o episódio de Lot registrava uma tentativa de estupro contra os anjos que na casa dele se hospedaram. Segundo Ronaldo Manoel Silva, esta associação tem como base a recusa de Lót em entregar aos homens de Sodoma os seus hóspedes, levando em conta o hipotético desejo sexual que impelia a busca daqueles por estes, isto teria originado a condenação judaica às relações homossexuais (2016, p. 70). Outras interpretações consideram a destruição da dita cidade como consequência não da empreitada de cunho erótico, e sim do desrespeito às normas de hospitalidade (BOSWELL, 1980, p. 114). Hospitalidade ou sexualidade, não nos interessa as origens, mas os regimes de poder que sustentam a lógica de punição. As interpretações posteriores do episódio bíblico citado acima não cansaram de associar a destruição de Sodoma aos atos sodomíticos. A legislação do período colonial faz coro à esta interpretação.

As Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, como evidenciado acima, relacionavam o pecado nefando à destruição de cidades; para as Ordenações Afonsinas, vigentes de 1500 até 1514, o pecado da sodomia era considerado responsável pelo dilúvio e, novamente, pela destruição de Sodoma e Gomorra. As ordenações Manuelinas, vigentes entre 1514 e 1603, não fazem referência à cidade de Sodoma, quando se referem ao crime de Sodoma, senão pelo uso do nome, do mesmo modo as Ordenações Filipinas, vigentes de 1603 até 1916.

De tal modo, a memória da igreja católica transformou o episódio da cidade em argumento contra a prática de sodomia. No entanto, reconhecer o caráter de crime do pecado desta prática, do nefando, não é suficiente para defini-lo. Este mesmo termo, no decorrer do tempo, nunca alcançou um consenso. Primeiramente, a palavra Sodoma dizia respeito à uma série de práticas, tais como masturbação, métodos contraceptivos e até mesmo o bestialismo – relação sexual com animais (GOMES, 2015).

No decorrer do tempo, este mesmo termo se modificou muito, Araújo Rocha descreve muito bem essas mudanças. Segundo o referido historiador, até a baixa idade média, o conceito teológico era mais abrangente, incorporando a luxúria e fornicção (embora o sexo anal fosse o ato sodomítico principal); nos séculos XI e XII, sua definição se referia a todos os atos de desvio de genitalidade do sexo, entre parceiros do mesmo sexo ou não; no século XIII e XIV se tornou um pecado mais grave, novamente comparado ao bestialismo; no século XIII, os significados oscilaram entre uma definição que se pautasse

na “morfologia do ato” (cópula anal com ejaculação interna) ou no homoerotismo, sendo mais perfeita a relação entre homens ou entre mulheres (ARAÚJO ROCHA, 2016, p. 174).

Esta definição incerta evidencia uma falta de consenso no que diz respeito ao conceito, isso representa a tentativa de equilibrar a ambiguidade entre as condenações da “morfologia do ato” e do homoerotismo. Neste sentido, não podemos resumir o sodomita ao homossexual, tendo em vista que práticas sexuais entre pessoas de sexos distintos se enquadravam também nesta categoria. No Estado do Grão-Pará e Maranhão, se confessaram para a inquisição, em 1763, pelo crime nefando, Felipe Jacob Batalha e Feliciano Lira de Barros, ambos eram vizinhos e mantiveram relação por “via prepostera”, ou seja, uma relação que hoje seria chamada de heterossexual, no entanto, marcada pela morfologia do ato, pelo sexo anal. § No mesmo Estado, Francisco Serrão de Castro foi denunciado por três de seus escravos, acusado de sodomizar a força mais de dezoito escravizados no engenho de seu pai, entre estes, os próprios denunciantes.** De tal modo, não é preciso ir muito longe para reconhecer que a punição da prática não se limitava às relações sexuais entre pessoas do mesmo sexo.

Além disso, o próprio termo homossexual é utilizado pela primeira vez apenas no século XIX. Neste ponto, vale ressaltar a assertiva de Foucault: segundo ele, apenas a partir deste período que o desejo se torna fundamental para a constituição das identidades (1998). Deste modo, a condenação da homossexualidade está associada a uma identificação do sujeito com base no desejo (mas claro que não apenas a isto), ou seja, quando a inteligibilidade definida pela matriz heteronormativa é rompida, não se estabelece a coerência requisitada entre o sexo, o gênero, o desejo e as práticas sexuais, a sociedade tenta reestabelecer o controle, impondo a heterossexualidade. Entendo matriz de inteligibilidade, ou mesmo matriz heterossexual, a partir da concepção de Judith Butler. Segundo ela, a imposição de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo é o que define os gêneros inteligíveis, os espectros de descontinuidade e incoerência com relação à esta linearidade são constantemente coibidos e proibidos pelas leis, na tentativa de estabelecer esta coerência entre o sexo biológico, o gênero e o efeito destes no desejo e na prática sexual (BUTLER, 1990, p. 38). No caso do sodomita, categoria anterior à noção de homossexual, creio que seja necessário retirar ao menos um dos termos desta imposição de linearidade, isto é: o desejo. Não que a inquisição fosse indiferente a ele, no que diz respeito à punição dos sodomitas, mas que estes sujeitos não estavam marcados por uma prática que os maculava quase enquanto espécie, maculava até mesmo suas gerações posteriores, no entanto, não lhes identificava como pessoas determinantemente ligadas a esta prática por uma natureza do desejo, a natureza do desejo não definia a natureza do ser, a punição das gerações posteriores estava

§ ANTT. Inquisição de Lisboa. Processo 02707. 1763/ ANTT. Inquisição de Lisboa. Processo 02694. 1763.

** ANTT. Inquisição de Lisboa. Processo 12894. 1767.

mais ligada ao caráter estamental da sociedade do antigo regime do que a distinção de identidade baseada no desejo por pessoas do mesmo sexo, desenvolvida a partir do século XIX. A prática, isto sim, lhes implicava a perseguição jurídica enquanto sodomitas, de tal modo, ao menos no âmbito do discurso, não creio que seja possível associar de pronto sodomia e homossexualidade. Já que o desejo não configura identidade, existem outros elementos que balançam esta linearidade e que subjazem a tentativa de controle das práticas sodomíticas, valores estes manifestos nas classificações distintas que o nefando recebia, de acordo com o sexo dos envolvidos.

Sodomia imprópria e sodomia perfeita

Entremos, para além das definições legais, no âmbito de um debate jurídico capaz de elucidar um pouco mais acerca da punição dos sodomitas. Na dificuldade para conceituar uma categoria tão ampla, a sodomia foi dividida em espécies, isto é, havia a sodomia perfeita, sexo anal realizado entre homens, com ejaculação na via prepostera; a sodomia-imperfeita, sexo anal praticado por um homem e uma mulher e a sodomia foeminarum, ou imprópria, relação sexual praticada entre duas mulheres (PRESTES:VIANNA, 2008).

No que diz respeito à sodomia imperfeita, é necessário considerar que fala mais alto a morfologia do ato, sobretudo porque há possibilidade de desperdício de sêmen, já que o intuito final da prática sexual – para a igreja católica – deveria ser gerar filhos. O sexo praticado até mesmo entre casados era – supostamente – controlado por regras que buscavam inibir ao menos a percepção do prazer. Sugeria-se, por exemplo, que a mulher fizesse sexo de costas para o parceiro, sem que houvesse contato visual entre ambos. O sexo no casamento era considerado um mal necessário. A condição superior da castidade em relação a do casado era tema de debate constante. De tal sorte, a sodomia era uma prática reprovada, mesmo que entre pessoas de sexos diferentes. (VAINFAS, 1989)

No que diz respeito à sodomia realizada entre mulheres, vale ressaltar que esta deixa a alçada inquisitorial em 1646, embora apareça de maneira idêntica nos regimentos inquisitoriais de 1645 e de 1774, evidenciando mais uma ambiguidade inquisitorial quanto ao controle das práticas sexuais (VAINFAS, 2011). Ainda segundo Vainfas, esta mudança nas atitudes inquisitoriais se manifesta a partir da consulta do Tribunal da Inquisição de Goa, quando este envia pergunta ao Conselho Geral da Inquisição, questionando como deveria agir frente à sodomia imprópria. O Conselho consultou a Inquisição de Portugal, concluiu que o Tribunal da Inquisição não deveria tomar nota da sodomia praticada entre mulheres, dada sua incerta definição (2011b). O debate em torno da sodomia entre mulheres potencializa a compreensão de distintas concepções acerca do crime nefando de maneira mais ampla, da lógica que subjaz estas incertezas, que permite uma coerência mínima para os discursos que sustentam a punição. A resposta para esta mudança está sobretudo no próprio corpo da mulher, ou, para ser mais preciso, no corpo do homem.

As Constituições do Arcebispado da Bahia solicitam a prisão dos sodomitas, no entanto, não dos praticantes da sodomia imprópria, definida enquanto aquela realizada entre duas mulheres (VIDE, 2007). A sodomia entre elas é, então, associada ao crime

de molícies, menos grave que o nefando. Molície consistia em diversas práticas, tais como masturbação solitária ou mútua, felação ou cunilíngue (VAINFAS, 2011). No âmbito da punição das molícies, a prática entre mulheres era punida com degredo por três anos para fora do arcebispado e pena pecuniária; para o mesmo crime cometido entre homens, o castigo consistia em degredo, prisão, galés e pecuniárias, no caso de clérigos envolvidos no crime, estes seriam também depostos “do ofício e benefício”. (BELLINE, 1987, p. 42)

De tal sorte, ao cometer a sodomia imprópria, o crime cometido pela mulher era atenuado, aproximado da molície. Ao cometer molície, as penas eram abrandadas, se comparadas às penas impostas aos homens. Claro, isto não se dava pela visão positiva sobre as mulheres na sociedade colonial, na América Portuguesa, mas sim por valores peculiares que norteavam a compreensão em torno da sexualidade feminina e do sexo, ou do corpo, feminino e masculino, bem como de valores em torno do gênero. Quais são estes valores?

Segundo Lígia Belline (1987), a obra teológica do clérigo Luigi-Maria Sinistrari, de 1700, evidencia que, para este, a sodomia feminina só era possível se a mulher possuísse um clitóris com tamanho suficiente para permitir a penetração. (característica que – para o teólogo – era incomum em europeias, comum em africanas). Considerava ele, ainda segundo Belline, que a utilização de instrumento que simulasse o “membro viril” não cumpria a condição de coito, já que não fazia parte do corpo da mulher, esta concepção considerava as dimensões anatômicas como predisposições para a “perversidade” moral, aproximando-se das posteriores definições de homossexualismo e dialogando desde logo com a racialização da “perversidade”.

No entanto, para diversos outros autores da época (Antonio Gomez, Clarus, Lubin, Cornelius, Raynald) e para a opinião geral, o uso de tais instrumentos também caracterizava sodomia. Para Sinistrari, era sodomia perfeita entre mulheres o caso em que uma penetra a outra com o clitóris, sem necessariamente haver seminação. (BELLINE, 1987)

É evidente que a inquisição tinha dificuldades em reconhecer uma relação sexual prescindindo do pênis, também é evidente o falocentrismo no que diz respeito aos discursos e análises das práticas sexuais, bem como uma compreensão do sexo a partir de uma lógica que de fato desconsidera as peculiaridades do corpo feminino, por ter sempre como referência o masculino e as relações sexuais entre os sexos opostos, com papéis sexuais e sociais bem definidos, supervalorizando a penetração (BELLINE, 1987). Deste modo, existia uma noção do corpo feminino e do sexo compreendidos a partir do masculino, a mulher estava marcada pela ausência do pênis. Sem pênis, suas práticas sexuais foram aproximadas, na atuação inquisitorial, das molícies.

Além disso, mais do que a relação entre pessoas do mesmo sexo, a realização do papel de ativo, ou “agente”, utilizando o termo inquisitorial, pelas mulheres com outras mulheres – utilizando instrumento qualquer ou o clitóris, antes da consulta de Goa – lhes imputava a condição de sodomitas, ou lhes agravava nesta condição (BELLINE, 1987, p. 47). De tal modo, a prática entre duas mulheres era criminalizada a partir da ideia latente de que havia uma inversão dos papéis sexuais esperados para o gênero feminino,

ou mesmo substituição do masculino na prática sexual. A matriz sexo, gênero e prática sexual estaria ameaçada.

Segundo Thomas Laqueur (2001), a compreensão da distinção entre dois sexos, antes do século XVIII, era muito diferente da que temos hoje. Antes do final daquela centúria, o modelo vigente para a classificação de homens e mulheres se pautava em termos de gradação de perfeição metafísica, somente posteriormente se desenvolve um dimorfismo radical, em divergências de caráter biológico.

No século XVIII, então, a mulher é considerada um homem imperfeito, “a vagina, como um pênis interno, os lábios como o prepúcio, o útero como o escroto e os ovários como os testículos” (LAQUEUR, 2001, p. 16). Esta concepção estava ligada às crenças mais antigas, datadas da antiguidade egípcia, sumeriana e até mesmo grega, onde o calor era considerado elemento distintivo entre homens e mulheres. Na Grécia antiga, Galeano de Pérgamo sugeria a um estudante de medicina que, ao virar “a vagina para o lado de fora” ou virar “para dentro (...) o pênis; você encontrará a mesma estrutura em ambos, sob todos os aspectos”. Tais ideias foram aceitas por cerca de dois mil anos (SENNET, 2003, p. 40).

Para os atenienses antigos, machos e fêmeas eram parte de um continuum corporal, mas isso não consistia em uma igualdade entre estes sujeitos, as gradações em termos de calor definiam papéis sociais muito bem estabelecidos. As mulheres, com seus corpos frios, tinham suas ações limitadas, sua participação política, do mesmo modo que os escravos que, embora muitas vezes nobres outrora, passavam – pela sua condição – por um esfriamento do corpo. O cidadão ateniense se exibia, com roupas que lhe permitiam evidenciar a nudez, pois assim provavam o calor de si. Este calor não era definidor de práticas apenas no âmbito político, as práticas sexuais estavam também ligadas à estas distinções, de tal modo que as relações sexuais entre concidadãos, homens, deveriam ser estabelecidas sem penetração anal, ser penetrado era associada aos corpos frios, aos homens afeminados e às mulheres (SENNET, 2003).

Assim, havia uma tradição mais antiga que determinava o corpo feminino como um corpo masculino incompleto, além disto, este corpo incompleto relegava papéis sociais subalternos para as mulheres, bem como já determinavam práticas específicas para homens e mulheres, ativos e passivos (agentes e pacientes, se usarmos a linguagem inquisitorial), embora não condenassem as relações entre pessoas do mesmo sexo.

Para Laqueur (2001), a divisão radical entre homens e mulheres, quase como espécies distintas, é politicamente direcionada: surge quando os ideais franceses de igualdade política precisavam limitar a igualdade entre homens e mulheres, posto que não deveria necessariamente estabelecer igualdade entre gêneros. Os dois sexos, neste contexto, passaram a estabelecer diferenças de papéis baseadas em diferenças radicalmente estabelecidas no corpo, de caráter biológico, para além da metafísica que compunha uma gradação de imperfeição entre iguais.

Neste sentido, as distinções do corpo, que acabam sendo consideradas a base para as distinções do gênero, são elas próprias de caráter histórico, se modificam no tempo e

no espaço. Ao que tudo indica, mesmo que as mulheres fossem consideradas um perigo pela sua propensão à imoralidade sexual (DELUMEAU, 1989), o pensamento de sua inferioridade anatômica lhes funcionou como atenuação no que diz respeito às punições das práticas de sodomia, bem como práticas sexuais de molícies, na medida em que mulheres eram menos condenadas ou perseguidas pelo nefando, dada a confusão em torno de sua conceituação, com base na noção de um sexo caracterizado pela ausência no que diz respeito ao seu referencial, o corpo masculino, o pênis, a penetração e, em última instância, o sêmen. Interessante notar que, ao contrário disso, o crime de adultério era muito mais brando com os homens.

O problema em torno da sodomia entre mulheres se referia, então, à potencialidade destas realizarem penetração, ou desperdiçarem sêmen. A condenação era mais agravada na medida em que uma mulher não se mantinha coerente com práticas a ela relegadas, pela ausência em seus corpos e pela sua condição social. Se, para alguns teólogos, como Sinistrari, mulheres não eram aptas à prática de sodomia enquanto agentes † † – a depender das peculiaridades do clitóris, comentadas acima – esta assertiva se pautava em sua capacidade anatômica, julgada a partir do masculino; mas, quando as mulheres ainda eram julgadas por sodomia indireta – antes da consulta de Goa – era sobretudo quando a coerência entre o seu sexo, seu gênero e sua prática sexual era colocada em xeque.

Em suma, a exclusão da sodomia entre mulheres da própria categoria de sodomia, exclusão vigente no século XVIII, permite concluirmos que (1) o corpo feminino era pensado a partir do referencial masculino; (2) a sexualidade e as práticas sexuais eram compreendidas pela inquisição a partir de um referencial onde os papéis femininos e masculinos eram muito bem definidos; (3) onde já as relações entre pessoas de sexos distintos eram a referência para qualquer relação sexual e que (4) a condenação da prática de sodomia entre mulheres era agravada na medida em que estas subvertiam o papel passivo que deveriam cumprir no ato sexual. Estas conclusões, parciais, permitem observar como a sodomia entre homens, ou entre homem e mulher, continuam sendo da alçada inquisitorial, bem como qual lógica subjaz a sua condenação.

Portanto, é neste mesmo sentido que a inquisição toma o papel masculino de paciente como um agravante no momento das punições, ao menos segundo o manual de confissão de 1498 † †, quase ignorando que o desperdício do sêmen – fator fundamental para a determinação da sodomia perfeita – era realizado pelo agente (BELLINE, 1987, p. 79). Além da definição inquisitorial, popularmente, não poucas vezes homens que realizavam a sodomia enquanto pacientes eram ridicularizados.

† † Na linguagem inquisitorial, os agentes eram os indivíduos que realizavam a penetração, os pacientes que recebiam penetração. Esta distinção de papéis imputava uma distinção para os gêneros, pois homens deveriam ser agentes e mulheres pacientes.

† † BELLINE, L. **A Coisa Obscura**: mulher, sodomia e Inquisição no Brasil colonial. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p.79.

A denúncia contra o Padre Andre da Sylva Ribeiro, evidencia isto. Ele era “Sacerdote do Habito de S. Pedro natural da freguesia de S. João de Itaboary, bispado do Rio de Janeiro, e morador na lagoa dourada freguesia dos Prados, e bispado de Marianna”, sodomizava seu escravo Paulo. Estando ambos hospedados na casa de um tal Estevan, André Ribeiro chamou Paulo para a “camarinha”, de onde outros escravos ouviram a voz do padre dizer “vem ca dame o cu, que quero fuder”. Depois que souberam da prática sodomítica entre o padre e Paulo, os outros escravos de Estevan “lhe dizião [em zombaria]’ arre com o padre, arre com o padre, tu és mulher do padre tu és molher do padre, arre com o padre””. § §

De tal modo, associar Paulo à mulher do padre, segundo Edlene Oliveira Silva (2011, p. 381), era uma forma de insulto muito comum em fins da idade média, que situava a mulher, independente de esta ser ou não concubina de um padre, em uma condição próxima ou mesmo inferior a de uma prostituta. Paulo, evidentemente, estava sendo aproximado das mulheres, e mais, das prostitutas, por sua prática sexual considerada coerente a elas. O caso do moçambicano Francisco também reflete isso, pois, quando admoestado a ceder por Jacinto Ferreira dos Campos, seu senhor, “repetiu umas dez vezes o santíssimo nome de Jesus, dizendo que não era mulher para saciar os apetites de seu senhor” (GOMES, 2015, p. 13). Joaquim Antônio, escravo de Francisco Serrão de Castro afirmava “sou escravo, nem por isso deixei de ser homem”,*** afirmativa esta analisada com mais detalhes posteriormente. Estes e tantos outros escravos não queriam ser mulheres, pois compreendiam o espaço social ocupado por elas como desvantajoso, ou mesmo corroboravam esta visão segundo a qual se constituiu o estigma da mulher, forçada a práticas sexuais com seus senhores ou com outros sujeitos.

Deste modo, compreendo que a definição da sodomia enquanto um crime, quando comparada a sodomia entre dois homens ou entre duas mulheres, apresenta um denominador comum: se agrava de acordo com o desordenamento das práticas sexuais que se consideram coerentes entre sexo e gênero, evidenciando traços de uma matriz de inteligibilidade do gênero anterior a inserção do desejo enquanto definidor de identidades. Tratadas algumas destas distinções sociais, referentes às hierarquias entre corpos masculinos e femininos – fundamentais para compreender a punibilidade da prática sodomítica – vale ressaltar também alguns aspectos referentes à outras hierarquias, também de caráter social, também marcadas no corpo, capazes de matizar as percepções acerca das práticas sexuais, bem como da sodomia, quais sejam, as hierarquias entre mulheres, no que diz respeito ao distanciamento da femininidade enfatizada, bem como a hierarquia entre homens, evidenciadas a partir dos distanciamentos da masculinidade hegemônica.

§ § ANTT. Inquisição de Lisboa. Caderno 20 do Nefando. Livro 145. 1741-1795, p. 309.

*** Denúncia contra Francisco Serrão. ANTT. Inquisição de Lisboa. Processo 12894. 1767.

Hierarquias do corpo em uma sociedade estamental.

De acordo com Lemos (2012, p. 112), Weber (1974) defende que a sociedade estamental se efetiva por meio de grupos de status, estes, determinados por uma estimativa específica de honra, se estratificam pela usurpação desta honraria, ditando regras ao estilo/tom de vida aos pertencentes de um mesmo grupo. Tradição, linhagem, vassalagem, honra e prestígio orientam as relações e classificações de membros destas sociedades, portanto, considerar estes elementos é fundamental para a conceituação típico-ideal do estamento. No que tange à América portuguesa, sociedade com traços estamentais, a noção de status acarreta a desqualificação de alguns grupos.

Desvalorizado por sua condição social, o escravo também era desprestigiado por sua cor/condição, posto que esta estava associada ao trabalho e a ausência da liberdade. Para exemplificar esta relação, Guedes (2006) evidencia que pardo por vezes era uma designação contrária à de preto, implicando uma aproximação daquele ao mundo da liberdade, do pardo ao mundo dos livres. Deste modo, a cor era fundamental nos critérios de classificação social, mas não era estática e indelével. Esta associação entre cor da pele (ou discurso sobre ela) e escravidão gera outros tipos de associações, manifestos nas próprias práticas sexuais e nos discursos acerca delas.

Segundo Mariza de Araújo Dias (2010), embora um amplo debate e uma quantidade significativa de leis incidisse sobre o trabalho dos indígenas, os negros africanos, pelo contrário, possuem uma parca regulamentação no que diz respeito ao controle de trabalho, a uma regulamentação da escravidão. A escravidão negra era quase desprovida de legislação que a regulamentasse, contando quando muito, com pregações e defesas dos religiosos que, no discurso, e muitas vezes apenas nele, lhes protegiam de castigos abusivos, dada a sua condição de cristãos, ou de potencialmente cristãos. Na prática, sem um dispositivo legal mais efetivo, legislava internamente sobre seu engenho quase que apenas a própria consciência dos senhores, sobre muitos dos direitos dos escravos, tanto homens quanto mulheres (DIAS, 2010, p. 42).

Se havia preocupação no que diz respeito aos excessos de castigos e trabalhos, é necessário frisar que havia também, por parte da igreja católica, uma preocupação de conversão dos cativos vindos da África. Aflitos com este aspecto, orientavam os inicianos ainda no século XVI que, como qualquer cristão, os negros escravizados deveriam receber os sacramentos, frequentar missas, observar os mandamentos e evitar o pecado (DIAS, 2010, p. 50). O padre Antônio Vieira defendia que estes escravos deveriam obedecer em tudo que seus senhores mandassem, exceto naquilo que fosse pecado, que ofendesse gravemente a alma e a consciência, nestes casos, o escravo, homem ou mulher, teria a obrigação de não obedecer (DIAS, 2010, p. 81).

De tal modo, compreendemos que a condição subalterna enfrentada por homens e mulheres negros na sociedade colonial, o status de inferioridade a qual estas pessoas estavam submetidas, lhes distanciava não apenas da hegemonia enquanto estamento,

mas também da hegemonia no que se refere ao gênero, isto é, homens e mulheres negros estavam mais distantes do que se poderia chamar de feminilidade enfatizada ou de masculinidade hegemônica no período colonial. Compreendo aqui, como feminilidade enfatizada – e não hegemônica – o tipo feminino ideal para determinado tempo e espaço, que adere a si status e honrarias por suas características enaltecidas (CONNEL e MESSERSCHMIDT, 2013), os tipos ideais de mulheres no período colonial se aproximavam das mulheres brancas, fiéis, virgens, honradas, casadas ou mesmo casadouras (VIEIRA JÚNIOR, 1997; DELUMEAU, 1989). Entendo que as masculinidades hegemônicas são os tipos ideais de masculinidades, estas são configurações de práticas realizadas em ações sociais, diferenciando-se de acordo com as relações de gênero em determinados contextos particulares, não se pode ignorar a historicidade do gênero e as evidências das transformações nas definições sociais de masculinidade. De tal modo, é necessário complexificar a compreensão de relações já complexas, isto é, os papéis sociais baseados no sexo, bem como os papéis sexuais baseados no gênero, devem ser analisados a partir de uma perspectiva que observe além do binarismo homem/mulher. Ultrapassar este binarismo consiste em um exercício de retirar o homem, ou o masculino, de seu caráter universal, reconhecendo nessa categoria hierarquias de masculinidades que dissolvem a pretensa homogeneidade ou universalidade do grupo (CONNEL e MESSERSCHMIDT, 2013).

De tal modo, a análise do caderno 20 de nefandos † † † evidencia uma característica peculiar: das 38 pessoas forçadas ao ato nefando, no Brasil e Estado do Grão-Pará e Maranhão, 28 eram escravos negros e homens, duas escravas negras, e uma negra forra. Assim, mesmo com a preocupação da igreja católica, a condição social destas pessoas lhes implicava a submissão ao arbítrio de seus senhores. Mas não era apenas a condição de escravidão que lhes levava a representar tais número no caderno de nefandos, a sua condição enquanto masculinidades e feminilidades subalternas também fazia parte disso. Antes de abordar o elevado número de denúncias de homens escravizados, nos atentemos ao reduzido número de escravas denunciando ou denunciadas por práticas de sodomia.

Este reduzido número pode representar mais uma naturalização da prática sodomítica com estas mulheres do que a ausência desta prática. Isto porque o rígido controle da sexualidade das mulheres brancas não era regra para as mulheres negras – segundo o próprio Gilberto Freyre – consideradas lúbricas na sociedade colonial, eram vistas também como sempre disponíveis para a fornicção (FREYRE, 1950, p. 629). Vainfas, em *Trópico dos pecados*, evidencia o quanto esta forma de compreender as mulheres negras e mulatas era popular no Brasil colonial. Segundo o historiador, estas eram associadas a prostitutas e mulheres solteiras – por muitas vezes foram prostituídas por seus senhores – e também eram evitadas para o casamento inter-racial (VAINFAS, 1989).

† † † ANTT. Inquisição de Lisboa. Caderno 20 do Nefando. Livro 145. 1741-1795.

Estas imagens acerca de escravas ou forras, negras e mulatas, engendravam também uma concepção popular de que, com elas, pode-se fornicar, sem que isto seja pecado (VAINFAS, 1989). No que diz respeito ao tipo de fornicação popularmente lícita, isto é, se simples – entre solteiros – ou qualificada – incesto, rapto, adultério, estupro, violação de virgens ou freiras e, sobretudo no que nos interessa, a sodomia – vale perceber que havia uma maior flexibilidade, tendo em vista uma concepção difusa acerca do papel da prostituição – associado a negras e mulatas escravizadas – como um mal necessário: responsável pela manutenção da pureza da relação conjugal (VAINFAS, 1989). De tal modo, a cor da pele marcava não apenas um lugar social, mas as possibilidades de usos e abusos sobre os corpos, sobretudo no discurso que se pretendia hegemônico ou que se difundia popularmente. Mulheres negras, escravizadas ou forras, tinham seus corpos violados e isto era naturalizado até mesmo por outros escravos homens, como na já citada frase de João Marimba, que afirmava ser escravo, mas que não havia deixado de ser homem.

Embora com menos informações e registros, é possível notar que as mulheres indígenas também estavam em uma posição de status inferior, também estavam distantes do que poderia ser considerado a feminilidade enfatizada no período colonial. O frei Manoel do Rosário, ao confessar o crime de sodomia em 1763, relatou que realizou o ato com duas indígenas na ilha do Marajó, uma delas forçada. Nenhuma das índias foi procurada pela inquisição. É possível perceber, pelo caso de Frei Manoel, que também às índias se dava maior tolerância às práticas sexuais consideradas imorais e aos abusos que por vezes resultavam nestas práticas.

Em suma, pode-se compreender que, pela posição social das mulheres, bem como por valores que lhes são associados, existia pressões, de gênero, que dificultavam a denúncia de seus agressores. Estas pressões se manifestavam de maneiras distintas, influenciadas a partir do grupo étnico a qual pertencem, da condição social que possuíam, se eram solteiras ou casadas, casadouras, honestas ou públicas. Quanto mais se afastavam do ideal de mulher que vigorava no período, quanto mais distantes estavam do que se poderia entender como feminilidade enfatizada, mais estavam sujeitas às violências sexuais no âmbito da vida cotidiana. As hierarquias sociais entre as mulheres, ou mesmo de caráter racial, informavam as práticas sexuais que lhes eram legítimas, senão no que diz respeito aos discursos institucionais da igreja católica, nos discursos difusos popularmente na sociedade colonial. A hierarquia entre homens tinha um funcionamento semelhante.

A sodomia e a hierarquia entre masculinidades

Voltemos ao caso de Francisco Serrão de Castro, o senhor que forçou o nefando com dezoito de seus escravos no engenho de seu pai † † †; depreendo que Francisco Serrão, assim como os homens que defendiam a fornicção com negras e solteiras, compreendia que, por ser senhor de Joaquim e dos outros dezessete escravos, seu ato era legítimo; do mesmo modo, sujeitos como Anacleto Magalhães – que forçou oito escravos ao nefando, nem todos pertencentes à ele § § § – de São Luís, parecem seguir a mesma lógica.

Levando em consideração a heterogeneidade dos homens na sociedade colonial, devemos lembrar que o status hierarquiza homens de acordo com sua posição e sua cor de pele, esta hierarquização implica uma já citada distinção entre masculinidades, onde o discurso comum, ou dominante – e mesmo as variáveis discursivas de grupos subalternos – estabelece que o negro/escravo é a parte menos próxima da masculinidade hegemônica, mais afastada de um ideal masculino.

A formação e relação entre distintos modelos de masculinidades existentes no Estado do Grão-Pará e Maranhão e no Brasil, na segunda metade do século XVIII, dialoga com importações de caráter cultural, vindas da Europa no processo de ocidentalização e no processo de colonização. A compreensão da existência destas diversas masculinidades implica uma ampliação do conhecimento acerca dos valores que fundamentam a condenação inquisitorial ou social da prática de sodomia.

É verdade que Francisco Serrão também não estava na posição masculina por excelência, posto que este era useiro e viseiro do crime nefando, no entanto, sua posição social o colocava em uma posição de vantagem, era filho do senhor de engenho Domingos Serrão de Castro, este sim, provavelmente, aproximado do que se entendia como a masculinidade hegemônica para o período: senhor de engenho, membro da câmara de Belém, nomeado tenente das ordenanças em 1730 e, quase que para provar para nós a sua condição de virilidade, fora também acusado de defloramento em 1728****, embora isto seja um crime, pois contesta a ordem estabelecida pelo casamento, não deixava de reforçar a virilidade do deflorador, aproximando-se do tipo “sedutor” (VIEIRA JÚNIOR, 1997).

† † † Francisco ofereceu quatro vinténs ao escravo Joaquim Antônio, depois de consumado o ato sexual forçado, oferecendo-lhe ainda mais caso este não contasse a pessoa alguma.

§ § § ANTT. Inquisição de Lisboa. Liv. 145. Caderno 20 do Nefando. Pág. 551, 641 e 699.

**** Carta do ouvidor geral do Grão Pará sobre queixa de Domingos, vereador da câmara de Belém, contra acusação de defloramento. AU. 29 de setembro de 1728. Cx. 11, doc. 986. / Requerimento de Domingos Serrão de Castro, para resgatar cem escravos. AU. 17 de janeiro de 1728, Cx. 11, doc. 951 / Cartas de nomeação e resposta à concessão de baixa de Domingos Serrão de Castro como tenente-coronel das ordenanças. AU. 25 de setembro de 1730. Cx. 12, doc. 1148.

Aproveitando-se da condição de seu pai, Francisco Serrão se valia dessas hierarquias entre homens, senhores e escravos, por meio do uso da violência, ameaças, castigos e presentes oferecidos, posto que isto tudo evidencia que as assimetrias sociais ensejavam a prática de abusos de caráter sexual contra aqueles escravos, provavelmente legitimando para Serrão a prática sexual de sodomia com seus cativos, suas propriedades. Lembremos, os casos de fornicação com mulheres negras eram popularmente legitimados, desde que fossem pagos, parece que Serrão pensava de maneira semelhante, no que diz respeito à prática de sodomia com escravos homens. O caso de Anacleto de Souza Magalhães também reforça esta ideia.

Até aqui, compreendemos uma hierarquia de masculinidades onde o escravo e negro africano ocupa uma posição desvantajosa, bem como compreendemos que era parca a legislação que regulamentasse a vida entre senhores e escravos. No entanto, não podemos crer que as proposições legais correspondem a todos os discursos que incidem sobre a prática sexual, ou que as leis e a inquisição exerciam total controle sobre a colônia, haja vista a supracitada concepção de Serrão acerca do que ele pode ou não fazer com os cativos. Para além das definições legais e inquisitoriais, as pessoas, na sociedade colonial tinham uma leitura própria das práticas sexuais legítimas, criando valores alternativos que surgem nas denúncias – como exemplificado anteriormente no caso da popular afirmativa de licitude de fornicar com negras ou solteiras.

Mas, para além do uso de violência e de presentes que consideram as disparidades sociais entre os senhores e escravos, é importante ressaltar que estes senhores, Francisco Serrão e Anacleto, praticaram o nefando orientados por valores em torno das práticas sexuais, valores estes que indicavam o que era popularmente mais legítimo, em termos de práticas sexuais, para homens. Talvez, por isto, da prática sodomítica de Serrão com dezoito escravos e de Anacleto com oito, em nenhuma destas relações estes se colocaram na condição de pacientes, mas sempre de agentes. Em todos os episódios narrados pelas testemunhas, no que diz respeito à denúncia contra Serrão, além de ser agente em todas as relações, forçava ou solicitava que os escravos pegassem em seu membro viril até a ereção, sem no entanto tocar no membro viril de seus escravos.

Luís Mott (1992, p. 109) evidencia que, muitas vezes, na própria relação sexual as práticas de agentes e pacientes subvertiam uma ordem hierárquica de poder entre senhores e escravos, no microuniverso destas práticas, isto realmente poderia acontecer, mas não se tratava de uma regra, talvez muito mais comum em práticas consensuais de sodomia. Serrão e Anacleto evidenciam, pelo contrário, uma manutenção de valores associados à posição social e de gênero, evidenciando uma hierarquia de masculinidades, os senhores se mantêm como agentes e os escravizados a posição de pacientes, prática sexual relegada às mulheres, consideradas, como tratado no tópico anterior, inferiores.

A realização da sodomia por Francisco e Anacleto, embora fosse considerada pecado, não os aproxima de uma prática sexual considerada feminina, sua prática se mantêm em coerência com o que se esperava de um homem no ato sexual, fazendo coro aos preceitos inquisitoriais de condenação da inversão de papéis sexuais, embora flexibilizados

pela vivência cotidiana. Creio que Francisco Serrão buscava manter coerência entre prática sodomítica e o papel masculino que este deveria exercer nas práticas sexuais, aproximando seus escravos homens de uma prática sexual relegada às mulheres.

Ao passo que as atitudes de Francisco Serrão e Anacleto fomentam a noção de que a sodomia forçada vivida por seus escravos estava associada a uma ideia, por parte dos senhores sodomitas, de associação entre condição escrava e negra e possibilidade de intercuro sexual, os discursos dos próprios escravos forçados ao nefando apontaram, geralmente, uma contestação e negação desta associação, a partir da afirmação de suas masculinidades.

João, em seu testemunho, registrado na denúncia contra Serrão, conta alguns episódios antecedentes a ela, evidenciando como ele e outros escravos se articularam para denunciar a prática de sodomia. Segundo ele, em certa situação, estando no cais do convento dos religiosos do Carmo, † † † na companhia “dos pretos Pedro e Antônio”, chegaram com eles quatro outros negros que já conhecia: Grácio, João Pinheiro, Joaquim e Manoel, todos da “nação Angola”, escravos no engenho Boa Vista, pertencentes a Manoel e Francisco Serrão de Castro. Os quatro contaram que Francisco cometia com eles o pecado nefando, metia-lhes o membro nas suas mãos até o tempo de ereção, depois consumava o ato “nos seus cus”, pela parte de fora. Disseram também que tinham dado conta destes fatos ao “padre que veyo do Reino”, e que os demais “pretos angola” fariam a mesma queixa contra Francisco.

No mesmo dia, João decidiu seguir pelo rio Acará até o engenho Boa Vista, dos Serrão de Castro, foi até lá para comprar aguardente. Chegando, encontrou três escravos de Serrão, eram Domingos da Corte, João Marimba e outros dois que, pelo estado da documentação, estão com nome ilegível. João perguntou a estes se iam fazer queixa contra seu senhor, para o que responderam, confirmando a articulação para denunciar Francisco: “Porque não o havião de fazer, se o dito seo senhor os fornicava por detrás como se fossem mulheres, o que tinha feito com eles, também de sorte que não podiam aturar”. ‡ ‡ ‡ Aqui, novamente esta perspectiva acerca dos papéis sexuais com base nas diferenças de gênero: para estes escravos, a sodomia, e mais precisamente ser nela paciente, os aproximava de papéis sexuais tidos como femininos.

O argumento de não serem mulheres está presente também no testemunho de João Marimba. Sendo ele chamado por Francisco Serrão até onde morava, embaixo do sobrado, estando os dois na parte interna, Serrão lhe deu “um copo de aguardente e um pedaço de tabaco de fumo e lhe disse que lhe desse seu cu, ao que ele testemunha respondeu que não era negra para pecar com ele mas que era homem ainda que escravo”.
§ § § §

† † † † João, embora tenha sido sexualmente forçado por Francisco Serrão, era escravo dos religiosos do Carmo, a prática sodomítica aconteceu quando aquele foi realizar alguns trabalhos no engenho Boa Vista, engenho pertencente aos Serrão de Castro.

‡ ‡ ‡ ANTT. Inquisição de Lisboa. Proc.12894. 1767.

§ § § §

Uma grande motivação para as denúncias se caracterizava por uma afirmação de masculinidade, por meio da defesa de práticas sexuais coerentes com suas concepções de gênero e masculinidade, negação da feminização pela prática sodomítica enquanto pacientes, mas também evidenciava uma proposta de dissociação entre condição de escravo e feminização das práticas sexuais, que estes senhores lhes impunham. Ao passo que estes escravos articulam uma defesa a partir do acionamento de papéis sexuais masculinos, evidenciam que a condição de escravidão para mulheres, associada à utilização sexual destas por seus senhores, era por tais escravos também legitimada, ou ao menos mais aceita, compreensível, pois elas eram mulheres, mantinham coerência com a prática sexual que lhes era esperada, de pacientes.

O caso de Serrão poderia ser considerado excepcional, quanto ao argumento de associar ou dissociar escravidão e masculinidade, no entanto, a leitura e sistematização do Caderno 20 de nefandos, bem como revisão bibliográfica, evidenciou diversos outros casos no Brasil onde o mesmo argumento surge nos testemunhos de muitos escravos homens, sodomizados à força.

Esta regularidade discursiva reforça a ideia que tenho tentado evidenciar no decorrer deste capítulo: embora a inquisição condene práticas sodomíticas, senhores sodomitas forçam escravos homens ao ato, a partir de uma concepção sexualizada de sua condição de trabalho e de subalternização, aproximando-os, por meio das práticas sexuais, do feminino. Estes escravos, forçados ao ato nefando, insistem em afirmar e reafirmar sua masculinidade, mesmo que sua condição seja de escravo, a partir da negação de realização de práticas associadas discursivamente às mulheres. O corpo, a cor da pele e a condição social informam as práticas sexuais legítimas e ilegítimas, bem como os discursos populares em torno destas práticas, discursos estes diversos, disputando sentidos.

Escravidão, gênero e sexualidade são temas que se atravessam, na medida em que esta distribuição de prestígios, definidas e definidoras pelo e do lugar dos sujeitos na sociedade, dialogam com valores que lhes são transversais. Por isso, por meio da análise destas denúncias de sodomia, é possível reconhecer uma associação pertinente para os senhores sodomitas estudados: escravos homens são considerados inferiores por sua condição, mas também são homens inferiores, aproximados, por isto, do gênero feminino, legitimando a realização – com estes – de práticas sexuais sodomíticas, sendo eles pacientes.

Para os escravos analisados, a associação entre escravidão, masculinidade subalterna e legitimação de práticas sexuais sodomíticas é constantemente contestada. Estes tentam afirmar que condição de escravidão nada tem a ver com perda de masculinidade, reafirmando que as práticas sexuais realizadas por eles devem ser coerentes com o que se espera de uma prática masculina, uma prática ativa.

Esta assertiva implica reconhecer que, embora para a inquisição fosse grande o pecado do agente, posto que este era responsável pelo derramamento de sêmen, constitui-se uma perspectiva punitiva com base principalmente na inversão de papéis expectados, dependendo do gênero ao qual o/a sodomita pertence. Vê-se também que existem formas heterodoxas de pensar estas práticas sexuais, posto que valores de masculinidades e práticas sexuais masculinas relativizam a gravidade do papel de agente e paciente em uma relação sodomítica entre homens, a depender do status destes na sociedade, da cor. O corpo informa o gênero não apenas pelas distinções sexuais, mas também pelas distinções que implicam valorização ou desvalorização na sociedade colonial.

Considerações Finais

A noção de que o Estado do Grão-Pará e Maranhão e o Brasil possuíam traços de uma sociedade estamental é capaz de explicar, em parte, a complexidade de relações vividas neste período, posto que reconhece uma distribuição desigual de status e prestígios no interior desta comunidade. Subjaz sobre estas categorias sociais outra de aspecto amplamente relevante, qual seja, os marcadores de gênero.

Escravidão, gênero e sexualidade são temas que se atravessam, na medida em que esta distribuição de prestígios, definidas e definidoras pelo e do lugar dos sujeitos na sociedade, dialogam com valores que lhes são transversais, dialogam com as possibilidades e interpretações culturais dos corpos e de seus usos a partir dos prestígios distribuídos em torno da cor da pele, do gênero, do trabalho, do estamento. Por isso, por meio da análise de diversas denúncias inquisitoriais de sodomia, este trabalho buscou reconhecer a importância da matriz de inteligibilidade, ou matriz heterossexual, para a compreensão da punitividade da sodomia, dos discursos que se manifestam em torno dela. Embora esta matriz não conte com o desejo enquanto definidor de identidades, já carrega em si uma imposição da linearidade entre sexo, gênero, desejo e práticas sexuais.

Neste sentido, condição de sodomita – não de homossexual – possibilita uma ampliação da compreensão acerca da normatização dos costumes sexuais no período colonial, estes que deslegitimam as práticas de sodomia, normatizando uma linearidade entre sexo, gênero e práticas sexuais, os homens que desviam de sua função de agentes são punidos de modo agravado, do mesmo modo que mulheres que outrora desviavam de seu papel de pacientes também agravavam seu crime de sodomia. Este desvio da linearidade é o que sustenta a punitividade da sodomia, somado a importância do sêmen e do sexo praticado com o objetivo de gerar filhos. Estes papéis de agentes e pacientes eram definidos pela potencialidade do corpo masculino, com base no falocentrismo, ao passo que também pelas ausências do corpo feminino, interpretado este pela referência daquele.

Além disso, a distribuição desigual de prestígios incidia sobre o corpo, informando as práticas sexuais legítimas e ilegítimas, informava não apenas pelas distinções sexuais, mas pelas distinções de status manifestas, por exemplo, na condição de escravidão, associada a cor da pele, relegando um distanciamento de homens e mulheres negras da

masculinidade hegemônica e da feminilidade enfatizada. Mulheres negras eram aproximadas das prostitutas, eram consideradas mais propícias e mais disponíveis para a realização de práticas sexuais consideradas imorais. Os homens negros eram, pela sua condição de subalternizados, aproximados da condição feminina, não poucas vezes, feminilizados no âmbito das práticas do ato nefando.

Para muitos senhores sodomitas estudados, escravos homens são inferiores por sua condição, mas também são homens inferiores, aproximados, por isto, do gênero feminino, legitimando a realização – com estes – de práticas sexuais sodomíticas, sendo eles pacientes. Para os escravos analisados, a associação entre escravidão, masculinidade subalterna e legitimação de práticas sexuais sodomíticas é constantemente contestada. Estes tentam afirmar que condição de escravidão nada tem a ver com perda de masculinidade, reafirmando que as práticas sexuais realizadas por eles devem ser coerentes com o que se espera de uma prática masculina, uma prática ativa. Em suma, valores de masculinidades e práticas sexuais masculinas relativizam a gravidade do papel de agente e paciente em uma relação sodomítica entre homens.

Também é possível notar, por meio da hierarquização masculina, e da tentativa de afirmar masculinidade para evitar os abusos de caráter sexual de certos senhores, que o papel sexual relegado à mulher, e sobretudo à mulher escrava, era considerado o papel submisso, pessoa com quem a fornicação era legitimada tanto por senhores quanto por escravos homens, ou ao menos compreendida por estes.

Evidentemente, a análise do Caderno 20 de nefandos, bem como de algumas denúncias de sodomia no Estado do Grão-Pará e Maranhão não são capazes de elucidar em definitivo as relações de sodomia e os sentidos latentes por detrás das punições da prática. Claro que as conclusões supracitadas são pertinentes, que a matriz de inteligibilidade, ou matriz heterossexual, matizada e contextualizada, permite uma maior compreensão destes discursos, no entanto, as relações de caráter consensual entre sodomitas não apareceram nas denúncias analisadas. A análise das práticas consensuais pode apontar para relacionamentos sexuais que escapam um pouco mais da lógica de linearidade imposta entre sexo e prática sexual, ou mesmo entre valorização do papel de agente e desvalorização do papel de paciente. Além disto, compreender a consolidação de uma matriz de inteligibilidade para o século XVIII, com mais profundidade, exigia a ampliação dos estudos das práticas sexuais, indo, para além da análise do crime nefando, para a comparação e análise de outras práticas, como adultério, bestialismo, molícias, defloramento. Evidentemente, reconhecer estas limitações não invalida as conclusões a que chegamos, mas lança luz sobre a complexidade da matriz de inteligibilidade e a possibilidade de expandir a compreensão em torno dela a partir da ampliação do objeto estudado.

De tal modo, compreendo que estes apontamentos permitem uma maior compreensão dos discursos em torno da sodomia, na medida em que, mesmo não sendo um meio caminho para a posterior definição de homossexualidade, já era culturalmente informada por uma linearidade compulsória entre o sexo, o gênero, o desejo e as práticas sexuais. Além disto, estes apontamentos permitem problematizar como estas expectativas em relação às práticas sexuais, informadas pelo corpo, marcado pelas suas diversas distinções de prestígio, se manifestam em outras dimensões da prática sexual na colônia, dos usos do corpo em busca de prazer.

Referências

- ARAUJO ROCHA, Cássio Bruno. Masculinidades e inquisição: gênero e sexualidade na América Portuguesa. Jundiaí: Paco Editorial, 2016;
- BELLINE, Lígia. A Coisa Obscura: mulher, sodomia e Inquisição no Brasil colonial. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BOSWELL, J. Christianity, social tolerance and homosexuality: gay people in Western Europe from the beginning of the Christian era to the fourteenth century. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.
- BUTLER, J. Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
- CONNELL, Robert W; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. Estudos Feministas, Florianópolis, v. 21, n. 1, jan./abril, 2013. pp. 241-282.
- DIAS, Mariza de Araújo. Os Jesuítas e a escravidão africana no Brasil colonial: um estudo sobre os textos de Antonio Vieira, André João Antonil e Jorge Benci. Dissertação de Mestrado, Pós Graduação em História, História, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2010.
- DELUMEAU, J. “Os agentes de satã III”: A Mulher. In: _____. História do medo no Ocidente 1300-1800. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 310-349.
- FOUCAULT, M. A história da sexualidade I: a vontade de saber. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.
- FREYRE, Gilberto. Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia rural. Rio de Janeiro: Jorge Olympio, 1950.
- GOMES, F. S. O escravo sodomita na colônia. Khóra: revista transdisciplinar, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. mai. 2015.
- GUEDES, Roberto . Ofícios mecânicos e mobilidade social: Rio de Janeiro e São Paulo (séculos XII-XIX). Topoi, Rio de Janeiro, v. 7, , 2006, p. 379-422.
- Cf. FEITLER, B; SOUZA, E. S. Estudo introdutório. In: VIDE, S. M. Constituições primeiras do arcebispado da Bahia. São Paulo: EDUSP, 2007, p. 7-75.
- LAQUEUR, T. Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, 2001.
- LEMOS, M. R. . Estratificação social na teoria de Max Weber: considerações em torno do tema. Revista Iluminart , v. 1, 2012 p. 112-113.
- LIMA, J. A. F. L. Pessoas de vida e costumes comprovados: clero secular e Inquisição na Amazônia setecentista. Dissertação de Mestrado, História, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Universidade Federal do Pará, 2016.
- MOTT, Luiz. Etno-história da homossexualidade na América Latina. História em Revista, Pelotas, 1998 p. 7-28
- MOTT, L. Relações raciais entre homossexuais no Brasil colônia. Revista de Antropologia. São Paulo, v. 35, , 1992, p. 169-190.

- PRETES, Érika Aparecida & VIANNA, Túlio. 2008. História da criminalização da homossexualidade no Brasil: da sodomia ao homossexualismo. In: LOBATO, Wolney; SABINO, Cláudia & ABREU, João Francisco (orgs.). Iniciação Científica: destaques 2007. Vol. I. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas. p. 313-392.
- SENNETT, Richard. Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental. Tradução de Marcos Aarão Reis. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- SILVA, E. O. “Quem chegar por último é a mulher do padre”: as cartas de perdão de concubinas de padres na Baixa Idade Média portuguesa. Cadernos Pagu, Campinas, v. 37, , jun./dez. 2011, p. 357-396
- VAINFAS, R. Inquisição como fábrica de hereges: os sodomitas foram exceção?. In: VAINFAS, R.; FLEITER, B.; LAGE, L. (Orgs.). A inquisição em xeque: temas, controvérsias e estudos de caso. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2006, p. 267-280.
- VAIFAS, Ronaldo. Trópico dos pecados: moral, sexualidade e inquisição no Brasil Colonial. Rio de Janeiro, Editora Campus, 1989.
- VAINFAS, R. Homoerotismo feminino e o Santo Ofício. In: PRIORE, M. L. M.; PINSKY, C. B. (Orgs.) História das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2011, p. 115-140.
- VIDE, Sebastião Monteiro da. Constituições primeiras do arcebispado da Bahia. São Paulo: Edusp. 2007
- VIEIRA JUNIOR, A. O. O cotidiano do desvio: defloramentos e adultérios no Ceará colonial (1750-1822). Dissertação de Mestrado, istória, Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1997.
- WEBER, Max. Classe, estamento, partido. In: GERTH, Hans e MILLS, Wright (Org.). Max Weber - Ensaios de sociologia. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1974, p. 211-228

Fontes consultadas

Tribunal do Santo Ofício – Inquisição de Lisboa – Torre do Tombo.

- INQUISIÇÃO DE LISBOA. Documento manuscrito. 1741-1795. Caderno 20 de Nefandos, Tribunal do Santo Ofício, Inquisição de Lisboa, liv. 145, PT/TT/TSO-IL/026/0145, Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT).
- INQUISIÇÃO DE LISBOA. Documento manuscrito. 1763. Denúncia contra Feliciano Lira, Tribunal do Santo Ofício, Inquisição de Lisboa, processo 02707, PT/TT/TSO-IL/028/02707, Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT).
- INQUISIÇÃO DE LISBOA. Documento manuscrito. 1763. Denúncia contra Felipe Jacob Batalha, Tribunal do Santo Ofício, Inquisição de Lisboa, processo 02694, PT/TT/TSO-IL/028/02694, Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT).
- INQUISIÇÃO DE LISBOA. Documento manuscrito. 1763. Denúncia contra Francisco Serão de Castro, Tribunal do Santo Ofício, Inquisição de Lisboa, processo 12894, PT/TT/TSO-IL/028/12894, Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT).

Arquivo Histórico Ultramarino

Francisco de Andrade Ribeiro. Documento manuscrito. 1728. Carta do Ouvidor Geral do Grão-Pará sobre queixa de Domingos Serrão de Castro, vereador da câmara de Belém, contra acusação de defloração, Cx. 11, Doc. 986, Arquivo Histórico Ultramarino (AHU).

Domingos Serrão de Castro. Documento manuscrito. 1728. Requerimento para resgatar cem escravos, Cx. 11, doc. 951, Arquivo Histórico Ultramarino (AHU).

José da Serra. Documento manuscrito. Cartas de nomeação e resposta à concessão de baixa de Domingos Serrão de Castro como tenente-coronel das ordenanças, Cx. 12, Doc. 1148, Arquivo Histórico Ultramarino (AHU).

Outras Documentos

ORDENAÇÕES AFONSINAS. Lisboa: Reino de Portugal, 1500. Disponível em: <<http://www1.ci.uc.pt/ihti/proj/afonsinas/pagini.htm>>. Acesso em: 10 dez. 2017.

ORDENAÇÕES MANOELINAS. Lisboa: Reino de Portugal, 1487. Disponível em: <<http://www1.ci.uc.pt/ihti/proj/manuelinas/>>. Acessado em: 10 jul. 2017.

ORDENAÇÕES FILIPINAS. Livro V, Título XIII. “dos que cometem pecado de sodomia”. Madrid: Reino Unido de Portugal e Espanha, 1595, p. 1162. Disponível em: <<http://www1.ci.uc.pt/ihti/proj/filipinas/l5p1162.htm>>. Acessado em 10 jul. 2017.

Desassossegos do corpo: metamorfoses, percepções e sentidos do adoecer em períodos epidêmicos no Grão-Pará.

**Roberta Sauaia Martins¹
e Diego Santos da Silva²**

Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar os processos de metamorfoses, percepções e experiências sentidas e lançadas aos corpos enfermos em tempos epidêmicos na capitania do Grão-Pará, em meados do século XVIII. Entende-se o corpo enquanto uma categoria de múltiplos signos e sentidos, os quais não apenas são constituídos pelos imperativos biológicos, mas também são formados a partir das ações trilhadas pelos agentes históricos no tempo e no espaço, imersos em teias sociais e culturais, as quais refletem e também são reflexo das experiências corporais. Compreender os processos, ainda que fragmentados, que compunham os olhares, narrativas, medos, tensões e práticas a partir das corporalidades, em uma fração da Amazônia colonial, é o desafio norteador deste trabalho.

Abstract

This article aims to analyze the processes of metamorphosis, perceptions and experiences felt and released to sick bodies in epidemic times in the captaincy of Grão-Pará, in the mid- 18th century. The body is understood as a category of multiple signs and meanings, which are not only constituted by biological imperatives, but are also constructed from the actions taken by historical agents in time and space, immersed in social and cultural links, which reflect and are also reflective of bodily experiences. Understanding the processes, albeit fragmented, that made up the views, narratives, fears, tensions and practices based on corporeality, in a fraction of the colonial Amazon, is the guiding challenge of this work.

¹ Roberta Sauaia é doutoranda em História pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia pela Universidade Federal do Pará e professora da Secretaria Estadual de Educação do Pará (SEDUC-PA). E-mail: robertasauaia@hotmail.com

² Diego da Silva é mestrando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia pela Universidade Federal do Pará e bibliotecário do Núcleo de Medicina Tropical da UFPA. E-mail: diegoss@ufpa.br.

“É o corpo [...] o local do desejo e da infelicidade.”
(REVEL, Jacques, PETER, Jean Pierre, 1976, p. 141)

Os corpos humanos são eivados por dinâmicas que vão desde a expressão, ou mesmo censura, do sentir o mais intenso dos prazeres até a mais inquietante e angustiante dor. O corpo é o templo por onde certos desejos se emanam e são expressados, mas também é por ele que os processos enfermos e mórbidos ganham inteligibilidade. Aquilo que se manifesta em uma patologia, os sintomas físicos e psíquicos, só podem ser narrados, compreendidos e dizíveis quando se manifestam nos organismos dos sujeitos. (REVEL; PETER, 1976, p.141).

Os desdobramentos das doenças, considerando suas múltiplas dimensões, são compreendidos ao longo desse artigo enquanto lentes de análise pelas quais podemos visualizar processos que atravessam os corpos e suas complexas teias do existir. As mutações físicas materializadas no corpo, bem como aquelas sinalizados pelos desconfortos, dores e sentimentos agonizantes, são experimentadas e transformadas em narrativas. Esforços de compreender, classificar e ordenar sentidos àquilo que se expressa diante da enfermidade foi uma tarefa à qual os sujeitos se lançaram durante a longa experiência³ com os micro-organismos (QUARESMA, 2011, p.2).

O corpo enfermo é transpassado, assim, não somente pelas modificações ocasionadas pela evolução biológica das patogenias, mas é visualizado, interpretado, hierarquizado a partir dos diferentes significantes que lhe são estabelecidos pelos indivíduos. Na capitania do Grão-Pará,⁴ ao longo das diferentes paisagens epidêmicas que ali se desenharam durante o processo de colonização, algumas vozes ecoaram, manifestando os temores, dores e estranhezas diante daqueles que padeciam com o adoecer. Do mesmo modo, ainda que por uma leitura minuciosa e a contrapelo, os registros deixados pelos colonizadores, em grande medida, ainda nos permitem visualizar os sentidos atribuídos e estratégias acionadas pelos que mais sofriam e foram atingidos pelos contágios.

Nesse estudo, assim, parte-se dos indícios deixados por essas lembranças, considerando seus fragmentos, juízos valorativos, alteridades e silenciamentos, para a reflexão de como se constituiu um repertório de percepções, narrativas e estratégias lançados aos corpos enfermos ao longo de epidemias específicas ocorridas durante o século XVIII na capitania do Grão-Pará.

³Entendemos experiência enquanto uma categoria de análise em que os sujeitos históricos emergem enquanto agentes, capazes de tecer escolhas, interpretar suas vidas em termos culturais, valores morais, familiares, políticos, tradições e crenças religiosas. Contudo, tais experiências também são mediadas pelas tessituras estruturais e seus polos de força, as quais também são lidas, pensadas e processadas pelos indivíduos sociais. Dialogamos com perspectiva thompsoniana em relação a esse conceito, atentando para as relações de mediação entre essas dimensões enquanto elemento importante para a produção de uma consciência social dos indivíduos. THOMPSON, Edward Palmer. “A Formação da Classe Operária Inglesa.” Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1987, p.185; Thompson, E. P. “The Poverty of Theory”, em *The Poverty of Theory and Other Essays*, New York, 1978, p. 150.

⁴ Considerando o desmembramento da Capitania do Rio Negro em Carta Régia de 03 de março de 1755. (SAMPAIO, 2003).

No rastro de um pernicioso contágio de sarampo: olhares sobre os (corpos) que padecem.

Uma epidemia de sarampo, entre os anos de 1748 a 1750, se espalhou com força pela capitania do Grão-Pará. Entre os vários relatos deixados por aqueles que testemunharam ou mesmo ouviram falar de tal surto, havia algumas missivas tecidas pelo então governador do Estado do Maranhão e Grão-Pará, Francisco de Mendonça Gorjão (1747-1751). É a partir de uma das narrativas constituídas por esse administrador que começaremos o nosso desafio de compreender algumas percepções lançadas em relação aos corpos que padeciam das dores e angústias de mais um contágio ocorrido nessas terras.

O governador afirmava que a doença havia “devorado” grande parte dos indígenas das aldeias e “quase todos os escravos” das fazendas, além das casas na cidade (MENDONÇA, 1749). Gorjão apresenta uma série de comentários a respeito dos desassossegos sentidos pelos sujeitos abarcados pela “sarampão”, nos quais afirma que:

O perniciosíssimo contágio principiava por uma exasperação de sangue, que resultava em febre, e pela cútis de todo o corpo umas nódoas vermelhas e roxas em que se levantavam umas borbulhas à imitação de Sarampão, de que restabelecidos/ ao parecer/ em poucos dias passados, quinze ou vinte eram acometidos de muita variedade de queixas todas asquerosas, porém as mais ordinárias e perceptíveis, era diarreias de sangue e vômitos com tão arrebatada veemência, que muita quantidade dos pacientes com os primeiros jactos se lhes terminava a vida (...). (MENDONÇA, 1749).

Relata-se que uma das primeiras expressões daquele “novo mal contagioso” era a presença de hemorragias, as quais desdobravam-se em febres e, posteriormente, apareciam as nódoas “vermelhas e roxas” espalhadas pelo corpo. Essas nódoas também passavam por diferentes estágios de mutação na pele, já que a partir delas “se levantavam umas borbulhas”, termo este muito possivelmente utilizado para dar conta das protuberâncias, espécie de bolhas nascentes no enfermo.

O ardor e calafrios das febres, os tremores e o ranger de dentes que poderiam vir com a sensação térmica modificada; a palidez, o cansaço, as náuseas, além do pulso e respiração alterados resultantes de hemorragias, poderiam ser alguns dos tormentos corporais experimentados pelos contaminados daquela epidemia entre os anos de 1748-1750 no Grão-Pará. Contudo, no curso do adoecimento apresentado pelo governador, havia um momento intermediário entre o arrefecer desses sintomas e o último golpe da patologia que era o ceifar das vidas.

Após esse período transitório, marcado pelo amenizar das sintomáticas, já que se poderia crer que os enfermos já estariam curados, uma série de outros males emergia, entre os quais, os considerados mais “ordinários” e “perceptíveis” eram os vômitos e diarreias de sangue. O expelir de sangue por diferentes partes do corpo, mais uma vez, é destacado com intensidade acentuada, ao ponto de ser considerado uma das últimas “cartadas” da doença, na qual logo “se lhes terminava a vida”.

Não há apenas uma descrição pura e objetiva de elementos sintomáticos, como são atribuídos juízos de valor aos mesmos. Ao serem mencionados tais aspectos é sinalizado que estes faziam parte das mais variadas “queixas asquerosas” apresentadas pelos indivíduos contagiados pela epidemia e que rapidamente “terminavam com a vida” dos doentes. O processo de excretar substâncias pelos corpos adoentados não apenas é concebido enquanto fator presente em determinada enfermidade e que acelera a condição de óbito, como também é considerado enquanto algo horrendo, causador de nojo e de repulsa. Informar, escutar, testemunhar, estranhar e repugnar são experiências que se correlacionam na referida narrativa administrativa em relação aquilo que era falado pelos e sobre os contaminados.

Essa percepção diante do doente, a partir da observação dos sintomas mais frequentes e visíveis, nos remete a um saber indiciário muito presente tanto nos relatos feitos por leigos quanto por agentes oficiais de cura no mundo colonial (JESUS, 2001, p. 35). A medicina hipocrática, que até meados dos setecentos era reinante em Portugal, assentava seus métodos a partir da reflexão sobre sintoma (*semeion*). Assim, por meio da observação atenta e do registro das sintomáticas, os hipocráticos acreditavam ser possível elaborar “histórias” de cada doença (GINZBURG, 1989, p. 155).

De acordo com a corrente hipocrática, advinda a partir de escritos e estudos atribuídos ao médico grego Hipócrates (460-377 a.C), o corpo humano seria constituído por quatro elementos: ar, terra, água e fogo, que se uniriam para a composição de cada uma das partes do organismo. Esses elementos teriam uma propriedade particular: *secura*, frio, umidade ou calor, tendo cada parte do corpo sua qualidade essencial equivalente. Por meio do calor formavam-se derivados das substâncias nutritivas, os órgãos e os humores. Estes últimos existiram em quatro elementos líquidos: o sangue e a bÍlis amarela, produzidos pelo fÍgado, a fleuma, produzida pelo cérebro e a bÍlis negra, produzida pelo baço. Nesse sentido, o corpo sadio dependeria da harmonia entre esses quatro elementos, caso contrário levaria a doença (SANTOS, 2005, p. 44-45; PIMENTA 1997, p. 18; GAUDÊNCIO, 2009, p. 17).

Os princípios fundamentais de Hipócrates também correspondiam à observação, estudo do paciente e exame de descrição detalhada dos sintomas. Georgina dos Santos chama atenção que os médicos lusitanos em muito se pautaram nesses pressupostos hipocráticos, estabelecendo uma relação de causa e efeito entre enfermidades e seus sintomas, diagnosticando e tipificando as doenças de acordo com os sinais externos que produziam (SANTOS, 2005, p. 45).

Ainda no rastro da escrita de Francisco Gorjão, ao mencionar uma diversidade de sintomas, os quais apenas os mais notórios seriam as diarreias de sangue e os vômitos, o mesmo nos deixa indÍcios sobre a possibilidade de ter havido, entre os anos de 1748-1750, a manifestação de outras enfermidades, para além do sarampo, as quais poderiam ser consideradas secundárias. De acordo com Luiz Felipe de Alencastro, o sarampo causava uma alta taxa de mortalidade em adultos, não imunizados e expostos ao agente infeccioso, como comumente acontecia em aldeias mais isoladas e, principalmente, nos

aldeamentos estabelecidos nos entornos dos povoados coloniais. O autor ainda salienta que a alta incidência de mortes não estava apenas ligada a essa patologia em si, mas também por causa de sequelas advindas da infecção do mesmo, como as pneumonias e diarreias (ALENCASTRO, 2000, p. 129). Inclusive, o próprio administrador não correlaciona o contágio daqueles anos de forma direta ao sarampo, mas afirma que se “levantavam umas borbulhas a imitação de Sarampão”.

Ao tratar da elevada mortalidade, sobretudo indígena, acarretada pelo contágio, o jesuíta João Daniel observava “como testemunhou um governador na conta que deu à Corte do estrago que fez umas destas epidemias de sarampão no ano 49, ou 50, em que passaram mais de 30 mil mortos nas missões” (DANIEL, 2004, p. 385). Entretanto, de acordo com o religioso:

É bem verdade, que não era propriamente o sarampão que os matava, como observaram alguns curiosos; ordinariamente saravam do sarampão, mas depois de alguns dias se viam assaltados os convalescentes quase de repente com febre maligna, que corrompendo-lhe os intestinos, e degenerando em bicharada de lombrigas, em poucos dias os matava com molestíssimas diarreias (...) (DANIEL, 2004, p. 385).

As observações assinaladas pelo jesuíta seguem um percurso um tanto parecido com aquelas realizadas pelo governador do Estado do Maranhão e Grão-Pará. As fases de acometimento do contágio e seus impactos nos sujeitos também é pauta de análise do missionário. Nesse percurso de sensações, o breve momento de arrefecimento dos incômodos corporais cedia lugar às “molestíssimas” agonias que faziam perecer os organismos. Uma gangorra de sintomas e sentimentos, os quais oscilavam entre dores inquietantes, calmarias e aflições se fazia presente na experiência da enfermidade.

Daniel mencionava que não era propriamente o “sarampão” o grande causador das mortes, tendo em vista que muitos, comumente, se curavam do mesmo. Porém, depois eram tomados por malefícios mais danosos, como a “febre maligna”. A presença dessa febre, sob a ótica do que ilustra o religioso, não apenas é citada como um dos sintomas sentidos naqueles tempos de epidemia, embora não fosse atrelada necessariamente somente ao sarampo, mas como uma das causadoras de outros desconfortos fatais, como a corrupção dos intestinos, as quais desdobrava-se em “bicharadas de lombrigas”. A observação quanto à presença de parasitas nos traz alguns indícios que devem ser levados em consideração diante dos infortúnios corporais sentidos.

A literatura médica atual nos indica que as febres em si não são as causadoras propriamente das infecções e doenças parasitárias. No entanto, a correlação feita entre a presença desses dois quadros pode ter ligações bem lógicas, já que em casos agudos de manifestações de patologias parasitárias, as febres podem ser um dos sintomas evidenciados (ROCHA; SILVA JUNIOR; AMORIM, 2006, p. 262). A presença de helmínticos - *Enterobius vermicularis*, *Trichuris trichiura*, *Ascaris lumbricoides*, *Ancylostoma duodenale* etc – também são um dos causadores de desconfortos e problemas do trato

gastrointestinal, os quais podem causar dores abdominais, diarreias, náuseas e vômitos, em intensidades leves ou mais graves, dependendo da evolução do quadro e cuidados realizados (MIRANDA, 2004, p. 397). Estudos na área de paleoparasitologia⁵ revelam que diversas infecções por parasitos já existiam entre as populações nativas americanas anteriormente ao processo de conquista. No entanto, a vinda dos europeus e as mudanças tangenciadas pelos processos de exploração e de colonização ajudaram a disseminar com maior rapidez e intensidade parasitoses intestinais, as quais antes não se espalhavam com tanta facilidade (ARAÚJO, 2010, p. 5).

Hábitos ordinários dos indígenas, por exemplo, como banhos frequentes, uso de poucas roupas, mobilidades e migrações, em certa medida, dificultava a transmissão desses parasitos. Por outro lado, a experiência colonizadora auxiliou no aumento de conglomerados populacionais, dos problemas em relação ao escoamento de dejetos, como fezes, as quais frequentemente eram despejadas nos rios, dos regimes nutricionais deficitários e condições insalubres de moradia, as quais facilitavam a difusão das parasitoses (ARAÚJO, 2010, p. 8). Se determinados tipos de helmínticos já eram conhecidos das populações nativas, essa realidade foi exponencialmente afetada e alargada a partir das condições que lhes foram submetidas pelas engrenagens dos projetos colonizadores em terras ameríndias.

A presença de lombrigas nos corpos dos sujeitos, como se pode perceber a partir do relato do jesuíta João Daniel, não é conectada diretamente ao “sarampão” em si, no entanto, é relatada enquanto um dos incômodos e motivos de mortalidade dos sujeitos, especialmente dos indígenas, naqueles tempos tão funestos. São processos que atravessam os tempos de contágios e dialogam com eles, embora não se resumam aos mesmos. O evento epidêmico torna-se uma lente que desnuda outras facetas no quadro vasto das experiências e dissabores do adoecer. Do mesmo modo, compreender que a disseminação de infecções causadas por parasitas foi significativamente aumentada com a colonização nos possibilita refletir sobre realidades que se conectam nos cotidianos na Amazônia colonial.

Universos que são alterados não somente pelo acometimento das doenças, mas que são também desdobramentos das dinâmicas engendradas pelos interesses de exploração voltados às populações que compunham parcelas significativas no mundo do trabalho no Norte das possessões lusas. O corpo que cansa, padece e não raras as vezes falece, carrega consigo não só os rastros das patologias, mas também dos grilhões e amarras lançados pelos colonizadores.

⁵Disciplina que estuda a origem e a evolução das doenças por meio dos parasitas encontrados em material arqueológico ou paleontológico. Esse ramo disciplinar tem como objetivo detectar as raízes de diferentes formas de infecção que afetavam povos ancestrais (Sociedade Brasileira de Medicina Tropical, 2015).

A mão de obra indígena, seja livre ou escrava⁶, foi amplamente utilizada nas mais diversas atividades na capitania do Grão-Pará ao longo da experiência de conquista e colonização lusitana. A pesca, caça, extração e beneficiamento de gêneros da floresta conhecidos como as “drogas do sertão”, retiradas de madeiras, trabalho nas casas, fazendas e plantações dos moradores, emprego nas construções de obras diversas, como as câmaras de vereadores, igrejas, fortalezas, entre outras, além dos serviços nos estaleiros e locomoção dos moradores por entre os rios amazônicos, eram algumas das funções em que os braços nativos eram utilizados. Não é à toa que em tempos de epidemias, embora não somente, emergiam com certa frequência reclamações de autoridades, moradores e religiosos referentes a diminuição de mão de obra para realização desses e outros serviços (MENDONÇA, 1749).

De acordo com o governador Francisco de Mendonça Gorjão, ao longo da epidemia de sarampo, a perda de nativos a serviço dos moradores não estava ligada somente à morte. Pois, em estado de convalescência, muitos ficavam incapacitados de trabalhar, chegando ao ponto de algumas casas “apenas ficarem (sic) só com Senhores delas, tratando dos poucos enfermos que lhes restavam, e depois de enterrarem a dez, vinte de que se serviam” (MEDONÇA, 1749). Houve quem relatasse um cenário mais assustador em que se afirmava que a “tão elevado grau subiu o mal, que já todas as casas lamentavam a perda de todas as suas riquezas. Tal Senhor houve, que deu a terra mais de cem escravos, entre pretos, mamelucos, caboucos e mestiços”.⁷

Contudo, a percepção da relação entre queda demográfica, doenças e práticas violentas de trabalho, apontada de forma bem evidente em estudos e pesquisas sobre o período colonial, não fazia parte das compreensões de muitos colonos. Afinal de contas, para estes últimos, era comum a noção de que os indígenas, por exemplo, eram preguiçosos, indolentes e naturalmente mais fracos fisicamente. Logo, a enfermidade e a morte seriam fruto, sobretudo, dessa debilidade e não necessariamente proveniente das condições de escravidão e resultante dos impactos da colonização (RAMINELLI, 1988, p. 1368). Essa forma de leitura de mundo, entretanto, não quer dizer que as doenças, seus sofrimentos e efeitos tenham passados despercebidos ante aos olhos de parcelas da sociedade colonial, como bem já se pode notar nas linhas anteriores.

Homens, mulheres, jovens, crianças e idosos também sentiam o medo, a apreensão e a angústia diante da intensidade e imprevisibilidade do caos que as enfermidades poderiam instaurar. Se tratando, especialmente, de patologias com sintomáticas muito perceptíveis na constituição corporal, como era o caso do “Grande sarampo” e epidemias de bexigas, a visualização do corpo que se transfigura e se degenera é uma das chaves que aciona esse conjunto de sensações inquietantes e temerosas.

⁶Os indígenas serão alçados a condição de livres e vassalos do rei pela Lei de Liberdade de 1755. Esta diretriz foi fruto do diálogo entre a realidade colonial e as demandas da Corte, sem desconsiderar os processos que já transcorriam, anteriormente, nesse âmbito (GOMES, 2013, p. 47-48). Mesmo livres, no âmbito da lei, os indígenas não ficaram isentos de uma série de práticas de exploração, maus tratos e violência nas diferentes vilas (SOUZA JÚNIOR, 2013, p. 181-184.)

⁷Biblioteca Nacional de Portugal. Noticia verdadeyra do terrivel contagio, que desde Outubro de 1748. ate o mez de Mayo de 1749. tem reduzido a notável consternação todos os Certões, terras, e Cidade de Bellém, e Graõ Pará, extrahida das mais fidedignas memorias.

Há uma interseção de duas dimensões do sentir/sofrer que se conectam: a física e a psicológica. No esteio dessas conexões é possível também visualizar algumas imagens e representações mentais constituídas sobre as experiências daqueles que padecem. Medos, anseios e simbologias foram acionados por agentes históricos que tiveram parte de suas vidas marcadas pelas doenças em caráter epidêmico, como os indígenas, negros, caboclos e mestiços. Suas agências, no entanto, por diversas vezes foram silenciadas e ajuizadas enquanto de menor valor aos olhos de certas parcelas da sociedade colonial. Compreender algumas dessas experiências e analisar os sentidos que esses sujeitos atribuíram às mesmas, diante das modificações corporais trazidas com as enfermidades, é um esforço que se faz desafiador e necessário, na medida em que nos permite visualizar de que forma aqueles que, em grande medida, mais padeceram diante dessas enfermidades constituíram suas visões e interpretações diante do adoecer.

As dolorosas e temidas bexigas: olhares e sentidos dos que adoecem.

Os sintomas causados pela varíola, como bem sinaliza Glória Kok, poderiam ser interpretados pelos indígenas enquanto indícios do “apodrecimento do corpo”, algo que causava verdadeiro terror entre os Tupi-Guarani. A desfiguração ensejada pelas enfermidades se materializava enquanto “representação viva do macabro”. No processo gradual de “decomposição do corpo” uma outra imagem simbólica da morte ia sendo delineada pelos indígenas, era “a morte do visível” (KOK, 2001, p. 129), aquela que se manifestava ante aos olhos dos enfermos e do restante da comunidade.⁹ O pânico que poderia ser gerado diante das epidemias, tanto aos doentes quanto aos sãos, poderia se revestido em múltiplas estratégias no intuito de escapar das cruéis mazelas trazidas pelos contágios. Uma das mais comuns e frequentes entre os indígenas no Grão-Pará foram as fugas.

João da Maia Gama, governador do Estado do Maranhão e Grão-Pará (1722-1728), em carta endereçada ao rei D. João V, em 2 de setembro de 1725, informava que durante uma viagem do bispo do Pará, que retornava do Maranhão à Belém, alguns indígenas bexigosos foram encontrados na canoa em que os mesmos viajavam. Ainda no decorrer do trajeto, os doentes foram deixados na aldeia do Caeté e de Maracanã. Nesta última, não apenas se alastrou a doença como morreram “logo oitenta e tantas pessoas”, além de dois os quais não se tinha conhecimento até então por terem morrido “no mato para onde fugiram”. Maia da Gama ressaltava ainda a força do alastrar da epidemia, pois “de uns aos outros chegou o contágio a oito, dez ou doze aldeias circunvizinhas (...) aonde morreram muitos, e se despovoavam todas metendo-se no mato aonde escapavam al-

⁹Processos em relação às representações simbólicas, medos, discursos e narrativas constituídas em relação aos desdobramentos das epidemias junto as populações indígenas, no Estado do Maranhão e Grão-Pará, na primeira metade do século XVIII, foram oportunamente analisadas por Claudia Sousa em sua dissertação de mestrado. SOUSA, Claudia. A “enfermidade era dilatada e os enfermos infinitos”: os efeitos epidêmicos no estado do Maranhão e Grão-Pará (1650-1750). Programa de Pós-graduação em História Social da Amazônia. Universidade Federal do Pará. Belém, 2013.

Von Martius, ao comentar sobre o relato de um missionário austríaco que viveu em algumas missões no Paraguai nos setecentos, afirma que os indígenas, ao terem a notícia do eclodir de uma epidemia de bexigas, “não fogem de casa para o esconderijo distante, em caminho reto, porém fazem toda sorte de voltas, imaginando deste modo, escapar ao inimigo perseguidor”. Assim, o medo e o pavor frente às epidemias também instigaram a movimentação de muitos nativos para o interior da floresta ou outras localidades em busca de proteção contra o “inimigo” oculto, porém maligno da doença (MARTIUS, 1939 [1844], p. 99).

A notícia que a Mereba- ayba (“doença maligna” – varíola em Tupi) e o Mixûa- rána (“falsa varíola” – sarampo em Tupi) se aproximavam já era motivo suficiente para os aterrorizar com intensidade. O medo poderia se alastrar (assim como a doença) a partir das fronteiras secas ou molhadas na Amazônia. Ao citar um caso ocorrido na segunda metade dos setecentos, Martius ainda menciona que:

O governador geral do Estado do Pará, Mendonça Furtado, irmão de Pombal, certa ocasião se achava, com seu estado maior a bordo do navio que devia conduzi-lo do Pará a Macapá. Remavam uns vinte índios, quando, inesperadamente, se atemorizaram pela notícia que a bordo havia um varioloso; todos se atiraram em alto mar e, a nado, prefeririam alcançar as praias, a tentar ficar em companhia dos brancos (...). (MARTIUS, 1939 [1844], p. 99).

A partir do excerto acima podemos refletir que havia a leitura feita pelos indígenas que o perigo de contágio era não somente alto, quanto poderia ser rápido e danoso o seu alastrar. Do mesmo modo, não podemos esquecer que ao longo da experiência colonizadora, os surtos epidêmicos foram frequentes na Amazônia colonial, os quais se alastravam seguindo os “passos do colonizador” (RAMINELLI, 1988, p. 1363). De acordo com os registros do jesuíta João Daniel, muitos eram os casos em que os colonos, ao irem aos sertões em suas canoas, para coleta das drogas ou para o resgate de indígenas, introduziram nesses locais “a peste com grandíssimo incomodo”. Adentravam nessas localidades acompanhados com “todos os seus remeiros e passageiros infeccionados, ou tocados da peste de bexigas, ou do sarampão (que é igualmente pestilente para os índios)” (DANIEL, 2004. p. 385).

Pode-se refletir que os ameríndios teciam compreensões acerca da doença nas quais articulavam dimensões materiais, simbólicas e históricas. O corpo que se decompunha a olhos nus, para além das sensações físicas sentidas, visualizadas e relacionadas como uma das consequências das epidemias, também acionava elementos referentes às cosmologias elaboradas pelos nativos. A “doença maligna” era a encarnação de espíritos perversos e, para fugir deles, era necessário despistá-los. Do mesmo modo, relacionavam o aparecimento dessas enfermidades à presença do colonizador, tanto o é que não é de se admirar que muitos preferiram se lançar ao mar do que ficar “em companhia dos brancos”, em um barco com um passageiro infectado. Fugas se estabeleceram ao menor

sinal de perigo de contágio representado pela presença dos colonos e daqueles que estivessem em sua companhia. Havia um histórico de experiências epidêmicas sentidas por esses sujeitos e de seus ancestrais que deve ser considerado enquanto elemento importante na composição das suas percepções e representações voltadas às enfermidades infecciosas.

Dominique Buchillet, ao analisar a epidemiologia e as representações de quatro doenças infecciosas (gripe, sarampo, varíola e malária) entre os Desana, no Alto Rio Negro, aponta que as simbologias xamânicas acionadas para essas enfermidades se baseiam em duas perspectivas, em grande medida: as características epidemiológicas de cada uma delas e a experiência histórica do contato interétnico. Sarampo e varíola, por exemplo, foram relacionados às contas de vidro, provenientes dos brancos, e que no corpo se convertiam nessas enfermidades (BUCHILLET, 2002). Embora se deva considerar as particularidades de cada grupo e história específica das zonas de contato das sociedades afetadas, as reflexões de Buchillet nos convidam a considerar as inter-relações feitas entre as dimensões simbólicas diante da doença e a concretude dos processos epidemiológicos e históricos sentidos pelas sociedades nativas.

Os africanos e seus descendentes também sentiram na pele os malefícios advindos dessas enfermidades, bem como constituíram simbologias e explicações ligadas às suas crenças referentes aos percalços que lhes afligiam. Quando se trata do período colonial, sobretudo, é muito comum a percepção de que as epidemias, especialmente as de varíola, foram trazidas por indivíduos contaminados provenientes do além-mar. O historiador Luiz Felipe de Alencastro pontua que “ondas de varíola” cruzavam o oceano atlântico desde a virada do século XVI e se originaram, sobretudo, na África. Por não possuírem vetores não humanos, o autor afirma que essas enfermidades eram transmitidas em larga medida a partir das migrações saídas de portos europeus, africanos e asiáticos (ALENCASTRO, 2000, p. 131).

Arthur Vianna, ao escrever sobre as levas de surtos epidêmicos de varíola ocorridos no Pará entre os setecentos e meados dos oitocentos, chegou a afirmar que entre as autoridades e moradores havia a nítida percepção em que “(...) à força de verem que a varíola vinha sempre com os negros da África, que era aquela lúgubre corrente de desgraçados a portadora do mal (...)” (VIANNA, 1975, p. 45). A noção de que a origem de um “mal pestilento” estava intimamente ligada à entrada de africanos na capitania estava baseada nos episódios em que navios abarrotados de escravos aportavam na cidade de Belém com um grande número de sujeitos doentes e outros, em não raros os casos, mortos durante a viagem.¹⁰

Para alguns exemplos de escravos que chegaram à capitania do Grão-Pará em estado enfermo ou que morreram durante a viagem consultar: CASTRO, Manuel Bernardo de Melo de. Ofício. 6 de agosto 1759. Ofício do governador e capitão general do Estado do Maranhão e Pará, Manuel Bernardo de Melo de Castro para o capitão general Francisco Xavier de Mendonça Furtado. AHU, Grão-Pará- Avulsos, Cx. 45, D. 4105; CASTRO, Manuel Bernardo de Melo de. Ofício. 9 de julho 1762. Ofício do governador e capitão general do Estado do Maranhão e Pará, Manuel Bernardo de Melo de Castro para o secretário de Estado da Marinha e Ultramar, Francisco Xavier de Mendonça Furtado. AHU, Grão-Pará Avulsos, Cx. 52, D. 4804.

Em uma memória sobre a inoculação das bexigas no Grão-Pará e Rio Negro, escrita no ano de 1804, o substituto de Físico-Mor do Estado, Domingos Corrêa Diniz, dissertava que ainda era memorável o último contágio de bexigas que havia incorrido há mais de oito anos, tanto na cidade como em toda a capitania. Mencionava que se “contava com horror” essa epidemia (1793-1800), considerada uma das mais “devastadoras”. Nesse sentido, Domingos exemplificava esse cenário da seguinte forma:

Basta dizer que aqui nesta cidade ainda não houve contágio algum de bexigas, que se não soubesse e a que se não atribuisse evidentemente a origem de onde procedeu. Umas vezes uma embarcação de negros vindos da costa da África tem sido a origem, outras uma sumaca de Pernambuco ou do Maranhão. (BRITO, 1804).

De acordo com Diniz não havia dúvidas quanto ao fato de as bexigas serem facilmente comunicadas à capitania a partir da chegada das embarcações com cativos negros, seja aquelas advindas da costa africana ou mesmo de Pernambuco ou Maranhão. Pelas lentes das autoridades coloniais, agentes médicos, negociantes, viajantes, moradores e religiosos era destacada a ideia de que os escravos traziam consigo “os germes da moléstia”. Porém, a partir da leitura dessas narrativas pode-se também visualizar que esses indivíduos, muito mais do que transportadores de doenças, como muitas vezes foram narrados, sofreram com as dores, angústias e metamorfoses corporais tecidas pelas enfermidades, em grande parte dos casos agravada pelas mazelas provenientes da escravidão.

Em meados de 1759, entre idas e vindas de navios transportando escravos africanos em condições precárias e agonizantes, mais uma embarcação atracara na área portuária de Belém. Tratava-se do Navio Nossa Senhora da Conceição, saído dos portos de Angola com cerca de 500 negros, dos quais morreram cento e trinta e dois ao longo da viagem. Os trezentos e sessenta e oito restantes em sua maior parte eram “rapazes e todos vieram com febres e tão magros que mais pareciam esqueletos que pessoas viventes”. De acordo com o informante desse registro, o secretário do governo, João Antonio Pinto da Silva, alguns fatores contribuíram para que esses sujeitos chegassem à cidade em tão “miserável estado” (CASTRO, 1759).

O primeiro fator descrito era que muitos escravos tinham sido embarcados desde Angola já doentes, com febres e bexigas, ainda que o comandante da embarcação tivesse alertado sobre os riscos de fazer tal viagem. O segundo correspondia à lotação do navio, a qual extrapolava os limites do mesmo, “vindo por esta forma sumariamente apertados”, o que por si só poderia agravar não somente o quadro dos já adoentados, como ser motivo de adoecimento dos sãos. O terceiro e último condicionante elencado pelo secretário era que os ditos negros eram “Moxicongo”, os quais, de acordo com a visão do administrador, eram “sumariamente mortais e todos moles”.

Os muxicongos eram povos de língua banto, provenientes da África central atlântica. Essa nação fazia parte do grupo étnico Bacongo, originário do Norte de Angola (PALHA, 2011, p. 37). A noção acionada acima de que eram mais fracos e mortíferos poderia estar

associada com a certa frequência que embarcações provenientes de Angola chegavam com cativos adoentados. No entanto, isso não decorria do fato de serem “naturalmente” frágeis, mas sim das condições em que as viagens transatlânticas ocorriam desde a saída dos portos em margens africanas. Como é apontado no próprio excerto documental, os escravos transportados no Navio Nossa Senhora da Conceição vieram amontoados, superando a lotação tida como adequada para a embarcação. Além do mais, os navios advindos da rota denominada de Atlântico-Sul - a qual teria Angola como um centro comercial de escravos - navegavam em direção à capitania do Grão-Pará em águas calmas, o que aumentava o número de dias da viagem e, conseqüentemente, demandava maiores custos com a alimentação e água (SILVA, 2012, p. 99). Tais questões contribuíam ainda mais para as condições precárias em que estes sujeitos eram submetidos nos porões dos navios.

Além do tratamento a bordo e da superlotação dos navios, havia ainda outras questões inerentes ao adoecimento e mortalidade, já que a viagem era apenas uma parte do processo que se realizava desde a captura do escravo até a sua chegada em terras americanas. Nesse sentido, as variações nas condições naturais, políticas e culturais em que estavam submetidos, juntamente com o prolongado período de espera pelo embarque, ainda nos portos africanos, tinham enorme impacto sobre as taxas de mortes a bordo; já que durante a viagem doenças e outros problemas poderiam ser agravados. Outras variáveis, igualmente, poderiam ter efeito nesse processo, como as condições e o tempo transcorridos desde a apreensão inicial até a costa africana.

Deve-se destacar que passados todos os processos já citados, que envolvem desde a captura até a travessia continental, os cativos africanos ao desembarcarem na América portuguesa também poderiam ser acometidos por flagelos. Como menciona Manolo Florentino, muitos chegavam doentes e tantos outros pereciam antes de serem revendidos aos fazendeiros e negociantes do interior, estando submetidos à “nova esfera microbiana e a longa jornada até o interior” (FLORENTINO, 2014, p. 156). A proposição do autor nos é instigante, pois nos convida a deslocar a velha ideia cristalizada dos escravos apenas enquanto vetores de doenças, para considerá-los também enquanto vítimas de enfermidades já em terras americanas. Assim também o foi durante a epidemia de bexigas (1793-1800) na capitania do Pará. O próprio governador relatou que o grassar da mesma havia causado “um grande estrago na escravatura existente”. Não mencionava os cativos desembarcados recentemente de algum porto, mas sim aqueles já estabelecidos na região (COUTINHO, 1797). Não é de se estranhar que as bexigas e demais enfermidades tenham se disseminado com força entre os mesmos, se dissipando em corpos já enfraquecidos e aterrorizados pelas amarras da escravidão.

As bexigas já eram uma antiga conhecida dos africanos, as quais disseminavam-se com certa frequência nas margens daquele continente. Alguns autores chegaram a destacar que em determinadas partes da África a enfermidade se tornara quase crônica (CARREIRA, 1982, p. 128). As experiências trilhadas nas sociedades africanas com a doença não apenas suscitaram as dores e transformações corpóreas advindas das

sintomáticas que as mesmas poderiam causar, mas também acionaram percepções, interpretações e reações diante delas. Em um dos estágios mais dolorosos e cruéis da diáspora africana pelo atlântico, que foi o tráfico de escravos, homens e mulheres submetidos à condição de cativos atravessaram as fronteiras oceânicas trazendo consigo seus múltiplos saberes e agências, referentes a vida e a morte, que por vezes lhes rondava de forma tão próxima (SANTOS JUNIOR, 2013).

Xapanã, de acordo com os mitos africanos, seria o orixá responsável pelo grassar das doenças e o prover da cura. Pierre Verger comenta que essa divindade se tratava de um grande guerreiro “que percorria o céu e os quatro cantos do mundo”. Obalúayé (“Rei Dono da Terra”) ou Omulu (“Filho do Senhor”) são os nomes geralmente atribuídos a Xapanã, “deus da varíola e das doenças contagiosas, cujo nome é perigoso ser pronunciado”. Os inimigos de Xapanã poderiam sair do combate mutilados ou mortos pela peste (VERGER, 1997, p. 62). Reginaldo Prandi analisa que Xapanã poderia ajudar a conter a varíola, pois conhecia o “segredo das doenças” (PRANDI, 2001, p. 210). Os desconfortos e sensações causadas por essa enfermidade são representados e inseridos nas manifestações afro-religiosas.

Os iaôs (filhos) de Obaluaiê dançam inteiramente cobertos de palha, cujo material também são feitas franjas que cobrem os seus rostos. Em algumas narrativas africanas, a cobertura do rosto se justificaria pela presença de marcas deixadas pela varíola no rosto do orixá, em outras se diz que já curado não poderia ser olhado de frente por ser a materialização do brilho do sol. Bailam seus corpos de maneira curvada, como se estivessem atormentados pelas inquietantes dores, coceiras e tremores provenientes da enfermidade (MELLO, 2016, p. 65).

Em terras americanas, laços de sociabilidades, práticas curativas, religiosas e culturais foram reescritas em diálogo com um arcabouço de conhecimentos ancestrais, a partir dos quais a transfiguração do corpo causada pelas doenças é um elemento incorporado e lido por meio das lentes de interpretação das tradições de matriz africana. O cotejo sobre as enfermidades e seus impactos nas sociedades do passado nos permite visualizar como os incômodos e metamorfoses corporais suscitados pela experiência enferma são compreendidos e decodificados a partir de sentidos que são variáveis de acordo com as vivências estruturadas a partir de cada cultura.

Crenças e sentimentos que organizam o sentido de ser no mundo são acionados ao corpo pelos diferentes grupos sociais, embora não se resumam e nem se submetam somente e diretamente aos corpos, já que dialogam com cosmologias e um mundo de representações mais amplas (RODRIGUES, 1979, p. 46). Nesse sentido, o corpo em estágio de adoecimento foi, ao mesmo tempo, produtor e produto de ações, diretrizes, narrativas, sensações e construções imagéticas.

Considerações finais:

As reflexões propostas nesse texto não tiveram como finalidade esboçar um quadro amplo e profundo acerca da história do corpo e das corporalidades na capitania do

Grão-Pará setecentista. Mas, partirmos do esforço de compreender algumas dinâmicas tão caras a esse campo de estudo, como a interpretação dos sinais, metamorfoses, dores, medos e sensações corporais expressadas e sentidas, para visualizarmos de que forma tais dinâmicas se apresentaram em alguns cenários enfermos e mórbidos nessa colônia.

Analisar alguns dos desassossegos e inquietações sentidas pelos diferentes agentes históricos estabelecidos na capitania, suscitadas pelos contágios de sarampo e de bexigas, por meio do cotejo de documentos administrativos e oficiais, é também ter a ciência de suas limitações e silenciamentos. Do mesmo modo, tais “lacunas” não são ingênuas, as mesmas também são acompanhadas por narrativas eivadas por juízos de valor e que nos dão pistas de como parcelas daquela sociedade leram, interpretaram e acionaram estratégias diante daquilo que se transfigurava mediante os impactos das patogenias.

Apesar dos contágios de sarampo e de varíola terem acometido diferentes grupos étnicos na Amazônia colonial, os mais afetados, de forma geral, foram as indígenas, negros e mestiços, os quais também serviam de mão de obra compulsória e escrava naqueles tempos. Nessa realidade, doenças e exploração incidiam nesses corpos de forma concomitante, articuladas pelos interesses e malhas da colonização. No rastro dos indícios deixados, ainda se pôde vislumbrar que na série de desconfortos sentidos por esses homens, mulheres e crianças, havia ainda outras sintomáticas que iam além das duas enfermidades específicas mencionadas, como aquelas causadas por parasitoses, por exemplo. Insalubridade, má alimentação, trabalhos excessivos e traumas psicológicos coexistiam com os agentes patogênicos nesse novo mundo em solo americano.

Indígenas, africanos e seus descendentes também acionaram seu arcabouço imagético e sócio simbólico para interpretar e lidarem com o caos que as epidemias e seus impactos, deveras sentidos e alargados pela conquista e colonização europeia, lhes causaram. A doença maligna da varíola, lida pelas lentes tupi enquanto Mereba- ayba, era a verdadeira encarnação de espíritos aterrorizantes, capazes de apodrecer o corpo em vida. Essa compreensão instigava essas populações a fugirem para o interior das matas em movimentos de círculos, para melhor despistar tal espírito.

A busca por explicações e estratégias para amenizar as dores do corpo e inquietação da alma também foi realizada pelas sociedades africanas, as quais voltavam-se aos orixás, especialmente a Xapanã, divindade com poder de grassar doenças, mas também de conceder a cura. A travessia atlântica, bem como todas as demais etapas do tráfico negreiro, favorecia a frequência com que esses sujeitos, submetidos à escravidão, eram contaminados com doenças infectocontagiosas. Não eram naturalmente responsáveis pela origem do disseminar desses contágios, como muito era narrado de forma estigmatizada por colonos, religiosos e mesmo por parte de alguns estudiosos. Mas, antes de tudo, eram vítimas e seus corpos escravizados eram mais suscetíveis aqueles achaques. Em terras americanas, constituíram suas leituras diante daquele mundo que lhes era desconhecido, se valendo de novos, mas também de ancestrais conhecimentos e simbologias.

Imergir sobre esses processos, a partir daquilo que se manifesta no e pelos corpos,

mesmo aqueles atos mais diretos e “naturais”, é também fazer uma incursão sobre as teias sociais, simbólicas, culturais, políticas e pelas normas coletivas constituídas pelos grupos ao longo da história. (CORBIN; COURTIN; VIGARELLO, 2012, p. 13). Pois, essas articulações, embora não consideradas enquanto amarras e formas estagnadas ao longo do tempo, são responsáveis, em grande medida, por uma série de usos, interpretações, normatizações, atribuições, explorações, juízos de valor, ressignificações culturais e religiosas lançadas pelos sujeitos e suas múltiplas expressões corporais. Talvez, possamos ousar dizer que um corpo nunca está nu ou completamente despido em um mundo social e historicamente constituído.

Referências

- ALENCASTRO, Luiz Felipe. *O Trato dos Viventes: Formação do Brasil no Atlântico Sul*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, 544 p.
- ARAÚJO, Adauto. Paleoparasitologia caminha no rastro das doenças parasitárias. *Revista Ação em parasitoses*, Ano IV, n.3, 2010, p. 4-9. Disponível em:< http://www.ensp.fiocruz.br/portal-ensp/_uploads/documentos-pessoais/documento-pessoal_25154.pdf>. Acesso em: 05/04/2021.
- BRITO, Marcos de Noronha e. Ofício. 8 de agosto de 1804. Ofício do governador e capitão general do Estado do Pará e Rio Negro, 8º conde dos Arcos, D. Marcos de Noronha e Brito, para o secretário de estado da Marinha e Ultramar, visconde de Anadia, D. João Rodrigues de Sá e Melo. AHU, Grão-Pará- Avulsos, Cx. 130, D. 9999.
- BUCHILLET, Dominique. Contas de vidro, enfeites de branco e “potes de malária”. *Epidemiologia e representações de doenças infecciosas entre os Desana do alto Rio Negro*. In: ALBERT, Bruce; RAMOS, Alcida Rita (org.). *Pacificando o branco: cosmologias do contato no Norte-Amazônico*. São Paulo: Editora Unesp, Imprensa Oficial do Estado, 2002. p. 113-142.
- CARREIRA, António. *As Companhias Pombalinas*. Lisboa: Editorial Presença, 1982, 565 p.
- CASTRO, Manuel Bernardo de Melo de. Ofício. 6 de agosto 1759. Ofício do governador e capitão general do Estado do Maranhão e Pará, Manuel Bernardo de Melo de Castro para o capitão general Francisco Xavier de Mendonça Furtado. AHU, Grão-Pará- Avulsos, Cx. 45, D. 4105.
- CASTRO, Manuel Bernardo de Melo de. Ofício. 9 de julho 1762. Ofício do governador e capitão general do Estado do Maranhão e Pará, Manuel Bernardo de Melo de Castro para o secretário de Estado da Marinha e Ultramar, Francisco Xavier de Mendonça Furtado. AHU, Grão-Pará Avulsos, Cx. 52, D. 4804.
- CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História do Corpo*. Tradução Lúcia M. E. Orth. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. (Da Renascença às Luzes, v. 1).
- COUTINHO, Francisco de Sousa. Carta. 21 de agosto de 1797. Carta do governador D. Francisco de Sousa Coutinho para o secretário de Estado da Marinha e Ultramar, D. Rodrigo de Sousa Coutinho, APEP, Fundo: secretária da capitania. *Correspondências do Governo com a Metrópole*. Códice 549.
- CROSBY, Alfred. *Conquistador y pestilencia: the first New World pandemic and the fall of the great Indian empires*. *The Hispanic American Historical Review*, Durham, v.47, n.3, p.321-337. 1967.
- DANIEL, João. *Tesouro descoberto no máximo rio Amazonas*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004, p. 385.

- FLORENTINO, Manolo. Em costas negras: uma história do tráfico de escravos entre a África e o Rio de Janeiro (séculos XVIII e XIX). São Paulo: Editora Unesp, 2014, 305 p.
- GAMA, João da Maia da. Carta. 2 de setembro de 1725. Carta do governador e capitão general do Estado do Maranhão João da Maia da Gama, para o rei D. João V. AHU, Grão-Pará - Avulsos, Cx. 9, D. 757.
- GAUDÊNCIO, Tércio. Aphorismurum Hippocratis. In: MELO, Edgar; AMÉRI, Karina (ed.). Epidemias: a humanidade em perigo: doenças que exterminaram o homem em diferentes momentos da história. São Paulo: Escala, 2009. p. 17.
- GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In:_____. Mitos, Emblemas e Sinais: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GOMES, Robeilton de Souza. “Na forma que sua majestade permitir”: Legislação indigenista e conflito - uma leitura sobre a liberdade dos índios de 1755. Dissertação de mestrado, Programa de Pós Graduação em História, UFAM, 2013.
- QUARESMA, Paulo Andrade. As doenças e a história do homem: um itinerário em comum. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA- ANPUH, 26., 2011. São Paulo. Anais [...]. São Paulo, 2011.
- KOK, Maria da Glória. Os vivos e os mortos na América portuguesa: da antropofagia à água do batismo. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001, 183 p.
- LIVI- BACCI, Massimo. The population of mainas, upper Amazon, in the XVIII century. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO DE DEMOGRAFIA HISTÓRICA (ADEH), 10., 2013. Albacete- Espanha. Anais [...]. 2013. Albacete- Espanha, 2013.
- MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. Natureza, Doenças, Medicina e Remédios dos Índios Brasileiros. São Paulo: Companhia Editora Nacional, (1844) 1939, 286 p.
- MELLO, Leonardo Tondato de. O envelhecer: uma análise junguiana na mitologia africana. Dissertação de mestrado, Programa de Estudos Pós-Graduados em Gerontologia, PUC-SP, 2016.
- MENDONÇA, Francisco Pedro de. Carta. 26 de abril de 1749. Carta do governador e capitão general do Estado do Maranhão e Pará, Francisco Pedro de Mendonça Gorjão, para o rei D. João V. AHU, Grão-Pará - Avulsos, Cx. 31, D. 2910.
- MENDONÇA, Francisco Pedro de. Carta. 15 de setembro de 1750. Carta (2ª via) dos oficiais da Câmara da cidade de Belém do Pará, para o rei D. José I. AHU, Grão-Pará-Avulsos, Cx.32, D.3001.
- MIRANDA, Carlos Alberto Cunha. A Arte de Curar nos tempos da colônia: Limites e espaços de cura. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2004, 528 p.
- PALHA, Bárbara da Fonseca. Escravidão negra em Belém: mercado, trabalho e liberdade (1810-1850). Dissertação de mestrado, Programa de Pós-graduação em História, UFPA, 2011.
- PRANDI, Reginaldo. Mitologia dos Orixás. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, 624 p.

- PIMENTA, Tânia Salgado. Artes de curar: um estudo a partir dos documentos da Fisicatura-Mor no Brasil do começo do século XIX. Dissertação de mestrado, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 1997.
- RAMINELLI, Ronald. Depopulação na Amazônia Colonial. In: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS POPULACIONAIS, 11., 1988. Belo Horizonte. Anais [...]. 1988. Belo Horizonte, 1988.
- REVEL, Jacques; PETER, Jean Pierre. “O corpo: o homem doente e sua história.” In_____. História: novos objetos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, 235 p.
- ROCHA, Amauri Clemente da Rocha; SILVA JUNIOR, Severino Lourenço da; AMORIM, Rodrigo Fernando Lourenço de. Colecistite aguda por ascaris lumbricoides. Revista do colégio brasileiro de cirurgias. Rio de Janeiro: CBC, v.33, n.4, 2006. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/250989154_Colecistite_aguda_por_ascaris_lumbricoides>. Acesso em: 25/03/2021.
- RODRIGUES, J. C. Tabu do Corpo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1979, 154 p.
- SANTOS, Georgina Silva dos. A Arte de Sangrar na Lisboa do Antigo Regime. Revista Tempo. Rio de Janeiro: UFF, n. 19, 2005.
- SANTOS JUNIOR, Reinaldo. No turbilhão da diáspora africana: o estado do Maranhão e Piauí e as etnias africanas (1770-1800). In: Filho, Benedito Souza (org.). Entre dois mundos: Escravidão e a Diáspora africana. São Luís: EDUFMA, 2013. 242 p.
- SILVA, Marley. A extinção da Companhia de Comércio e o tráfico de africanos para o Estado do Grão-Pará e Rio Negro (1777-1815). Dissertação de mestrado, Programa de Pós-graduação em História Social da Amazônia, UFPA, 2012.
- SOUSA, Claudia. A “enfermidade era dilatada e os enfermos infinitos”: os efeitos epidêmicos no estado do Maranhão e Grão-Pará (1650-1750). Dissertação de mestrado, Programa de Pós-graduação em História Social da Amazônia, UFPA. Belém, 2013.
- SOUZA JÚNIOR, José Alves de. Negros da terra e/ou negros da Guiné: Trabalho, resistência e repressão no Grão-Pará no período do Diretório. Afro-Ásia, Salvador, n. 48, jul./dez. 2013.
- THOMPSON, Edward Palmer. “A Formação da Classe Operária Inglesa.” Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1987; Thompson, E. P. ‘The Poverty of Theory’, em The Poverty of Theory and Other Essays, New York, 1978. 256 p.
- VERGER, Pierre Fatumbi. Lendas Africanas dos Orixás. Salvador: Corrupio, 1997, 100 p.
- VERGOLINO- HENRY, Anaíza; FIGUEIREDO, Arthur Napoleão. A presença africana na Amazônia colonial: uma notícia histórica. Belém: Arquivo Público do Estado do Pará, 1990, 280 p.
- VIANNA, Arthur. As Epidemias no Pará. 2a edição. Belém: UFPA, 1975, 220 p.

Poéticas e políticas do corpo insurgente amazônico (ou quatro artistas themônias criam um megazord)

**Larissa Latif
Pedro Olaia
Juliano Bentes
Gabriela Luz**

Resumo

Esta escrita coletiva de quatro artistas pesquisadoras amazônicas propõe-se a criar um megazord, uma arma de guerra, híbrida, mestiça e multiplexada. Produzimos uma cartografia im-perfeita, incompleta, desvairada – uma cartografia selvagem – das nossas práticas artísticas, dos princípios e procedimentos que compartilhamos entre nós e com outros corpos criadores insur-gentes amazônicos. Dialogamos com a teoria performativa do gênero de Butler, a crítica de Paul B. Preciado à tecnobiopolítica, a abordagem cartográfica deleuze-guattariana, o pensamento decolonial de Anzáldua e outros autores para acionar um corpotexto poético-político insurgente.

Palavras-chave: tecnobiopolítica, gênero, performatividade, insurreição, Amazônia.

Abstract

This collective writing made by four amazonian art researchers aims to create a megazord, a hybrid, mestizo and multiplexed weapon of war. We are crating an imperfect, incomplete, wild cartography of our artistic practices looking for the principles and procedures we share among ourselves and with other Amazonian insurgent creative bodies. We dialogue with Butler's per-formative theory of genre, Paul B. Preciado's critique of technobiopolitics, the Deleuze-Guatta-rian cartographic approach, the decolonial thinking of Anzáldua, and others to trigger an insur-gent poetic-political embodied text.

Keywords: technobiopolitics, gender, performativity, insurrection, Amazon. colonial Amazon, is the guiding challenge of this work.

Quatro artistas pesquisadoras da cena e das linguagens dissidentes do corpo performativo se juntam no ciberespaço para, em precipitação, compor um hipertexto – este hipertexto – com suas escritas e corpos, conectados pelas telas dos computadores e celulares, acionando um devir coletivo que chamamos “megazord”, numa referência ao robô gigante construído coletivamente pelos Power Rangers, que são seres híbridos do universo tokusatsu (abreviação da expressão japonesa “tokushu satsuei”, ou seja, “filme de efeitos especiais”). Tokusatsu são filmes ou séries live-action de super-heróis (“Super Sentai”, ou seja, “super esquadrão”) produzidos no Japão utilizando-se de efeitos especiais (pirotecnia, modelismo, computação gráfica etc.) e que marcaram nossas infâncias com a construção imagética de cinco super-heróis que se montam e se unem para compor uma grande máquina de guerra, tal qual o grande megazord construído coletivamente pelas artistas themônias do estado do Pará que coletivamente compõem um corpo sem órgãos como tática de guerrilha estética (Deleuze-Guattari, 1996) e estratégia de sobrevivência, enfrentamento e insurreição. O megazord se forma na rua, quando saímos montadas todas juntas para nos protegermos das agressões contra nossos corpos, perpetradas pelos corpos heterocisnormativos em espaços públicos. É uma máquina de guerra feita de corpos sem órgãos.

Sobre a criação dos nossos corpos como corpos sem órgãos no processo de criação artística (poética e política da insurgência), falaremos um pouco mais abaixo. Agora, queremos inventar o megazord nesta escrita em que acordamos a potência do nosso desejo como uma força de insurreição contra o domínio farmacopolítico de nosso corpo-mente (corpos pensantes). Rejeitamos a solidão da escrita acadêmica, apostamos nos laços intermitentes e falíveis da comunicação via rede social, em que acolhemos camadas conectivas (intercamadas), camadas múltiplas de sobrepeles de desejos (da pele das outras e de nossas peles) em viscosidade, de uma suspensão que nos compõe, nos gruda umas às outras através do espaço contínuo do plano de imanência e do plano virtual, um espaço sem vazios, espaço que é ele próprio continuidade molecular feita de conectividade comunicacional – cadeias de DNA, bits, substâncias químicas produzidas em nossos córtex cerebrais, secreções de nossos corpos, impulsos elétricos.

Assim, escrevemos coletivamente um hipertexto performativo do qual fazem parte nossos dedos premindo teclados reais-virtuais, os dispositivos de comunicação que utilizamos, as imagens com as quais também falamos dos nossos corpos e dos contextos nos quais os vivenciamos em processos de criação e no cotidiano, os textos escritos e imagéticos de outros autores que citamos direta ou indiretamente, e os afetos que nos atravessam individualmente ou coletivamente durante todo o processo de escrita deste texto. Este megazord como técnica de escrita coletiva é a desdobração (desdobra a ação) do megazord como performance coletiva no espaço público que experimentamos como uma forma de afetação dissidente em relação aos afetos socialmente aceitos como padrão.

O megazord que criamos aqui não é apenas colaboração intelectual, é

reconhecimento mútuo de corpos demonizados que, nesse reconhecimento, reinscrevem-se coletivamente como themonização ao se reapropriarem das abjeções neles inscritas social e culturalmente, recriando-as como dispositivos de uma transdemonização, um devir demonizado que significa devir insurreição, devir themonias na hipertextualidade ciberespacial para acionarmos a potência orgasmática (*potentia gaudendi*) máxima de nossas sinapses envolvidas no processo intelectual da escrita de um texto científico. Não é possível devir themônia fora de uma rede de afetos, uma rede bioossomática. Não é possível pensar o devir megazord sem devir megazord.

Cada uma de nós vivencia um processo de criação de si na sua própria poética, na construção do seu corpo themonia. No entanto, nenhum desses processos seria possível fora do plano de imanência no qual todas nós nos encontramos, nos atravessamos, afetamos e somos afetadas umas pelas outras. Esse plano é composto pelas concretudes do espaço físico – as cidades em que vivemos, as casas que habitamos, as ruas, nossas peles, os dispositivos que nos fazem ir de um lugar a outro, falar umas com as outras, os corpos das outras pessoas que encontramos, os olhos, ouvidos, bocas, sexos que se abrem ou se fecham para nós e para os quais nos abrimos ou fechamos.

Dessas concretudes físicas produzem-se sensações, pensamentos, emoções, afetações. Vozes que nos atiram regras, leis que tornam nossos amores impossíveis, muros em que escrevemos nossas dores e esfregamos nossas línguas no escuro ou à luz do dia, conceitos e perceptos que disparam em nossos cérebros reações químicas convertidas em semiose – palavras, aqui, no plano textual-imagético escrito, nossos corpos sobre os quais, por meio dos quais, empilhamos camadas de tinta, cola, cabelos, fita adesiva, baganas de cigarros, garrafas de água, agulhas, guarda-chuvas, batom, restos de guarda-chuvas, restos de restos. Nossos corpos inscrevem alterações em si mesmos, mudam massa, volume, equilíbrio, velocidade, memórias, suores, saliva.

Líquidos corporais são tabus sociais. Mesmo assim, concretamente, litros e litros circulam em nossos corpos: viscosos, claros ou turvos, com odores diversos, acres, doces, agradáveis, desagradáveis, circulam em nossos cérebros e em nossas vísceras... Não seria possível produzirmos palavras digitalmente inscritas numa tela de plasma sem as viscosidades do nosso corpo orgânico, úmido e mortal. Estamos em estado de mixagem, mestiçagem, hibridação, em processo de transferência de dados entre carne mortal e componentes de hardware e software. Nosso megazord é uma ciborgue feita de linguagens, multiplexagem entranhas, cílios postiços, adrenalina (medo de apanhar na rua!), sangue (dentro e fora de nossos corpos, nosso sangue e sangue de outras), caracteres digitais, caracteres digitados.

Para construirmos este hipertexto megazord, fazemos um deslocamento do nosso olhar, adotamos uma perspectiva analítica sobre as práticas afetivas e comunicacionais cotidianas que compartilhamos, para pensá-las como parte das nossas táticas de sobrevivência e insurreição, dispositivos acionados na criação dos nossos corpos themonias, das nossas redes político-poéticas. Além da montagem propriamente dita, o transvestimento de nossos corpos pela criação de camadas de pele com materiais diversos (roupas, camadas de tinta, de lixo etc.

Partimos do PAJUBÁ como linguagem de sobrevivência travesti e a desdobramos em outras linguagens, como a língua do “I”, qui sisbistitii tidis is viiggis pir “i”, a língua do “ildry”, que emprega o sufixo “ildry” para enfatizildry o sentildry das palavras comuns e os hierogritos, forma comunicacional pré-verbal, empregada como um desvio em relação à normatividade da linguagem verbal humana. Os hierogritos são uma forma de anúncio e reconhecimento da presença das themonias em espaços públicos ou privados, servem para acionar nossas redes de segurança e são dispositivos fundamentais na formação do megazord. Eles se referem ao mesmo tempo à animalidade e à memória das formas de comunicação em contextos não urbanos que marca o imaginário amazônico, como quando em ambientes de floresta o grito ou o assobio servem como forma de anunciar e localizar a presença das pessoas, sendo utilizados como forma de comunicação à distância.

Nosso corpo é linguagem, essa linguagem híbrida em que componentes de naturezas distintas aglomeram-se para falar ou mover os lábios em lypsinc. Ser linguagem não significa ser abstrato, significa apenas que a concretude do corpo não pode existir sem que ele seja dito ou maldito pela cultura. O que pretendemos é dialogar sobre teorias e práticas de descolonização do corpo através da arte a partir da themonização ativa e criativa de nossos corpos amazônicos dissidentes e periféricos – levando em conta as diferenças nos graus de dissidência e periferização entre eles mutuamente e entre eles e outros corpos amazônicos, buscamos instaurar uma corpo-semiose dissidente no complexo heterocisnormativo farmacopornográfico da colônia. À ciber-hibridação de nossos corpos e mentes para coletivamente atingirmos esse objetivo em úmida colaboração, chamamos com amorosa irreverência megazord babado. Nas páginas seguintes, mostraremos como o criamos enquanto o criamos.

Cartografia em precipitação: uma escrita excitável

Três de nós estamos em Belém, uma de nós está em Bragança. É Recório em Belém, segunda-feira com cara de domingo. No bairro da Campina, silêncio nas ruas porque o comércio não funcionou. Uma começa a endoidação, chama as manas no aplicativo de mensagens, bora escrever um artigo? “Bora, só bora, kuenda”, respondem as manas. É para daqui a três dias. “Bora, por tudo, kuenda”, respondem as gatas. O processo tem início assim, a rede de cooperação estabelecida via email e via aplicativo para smartphone, serve para trocarmos ideias, textos, reflexões, perguntas. Decidimos recuperar nossos escritos (monografia de conclusão de licenciatura, dissertações de mestrado, artigos rascunhados e não publicados ainda, artigos já publicados que podemos citar etc.) e nossas imagens (fotografias e vídeos das nossas performances) para usá-los como base, atravessando-os com a conversa que vamos estabelecendo no ambiente virtual.

A cartografia como abordagem é algo com que todas temos intimidade, por isso, na situação de precipitação em que nos (re)encontramos, ela parece a escolha mais evidente como o platô inicial. Decidimos saltar, então, para dentro da corpo-semiose coletiva dissidente que batizamos megazord babado, um hipertexto composto pelos nossos corpos (úmidos) e pelos nossos dispositivos de escrita e comunicação inorgânicos, pelos

pensamentos, afetos e perceptos que atualizamos em formas de referências artísticas e teóricas vividas e transmitidos entre nós por meio dos nossos corpos multiplexes (biotecnocorpos).

Optamos por escrever usando um aplicativo que permite a intervenção à distância de cada uma de nós no texto coletivo - começam as negociações e agenciamentos entre nós na própria escrita do texto, à medida em que ela se faz. O debate de ideias acontece no espaço-tempo da página virtual, escrevemos todas ao mesmo tempo, escrevemos umas por cima das outras, disputamos modelações de frases, debatemos conceitos fazendo-os se chocar uns contra os outros no momento da escrita, como os nossos robôs de guerra nos desenhos animados ou nos videogames. Essa escolha desperta os blocos de intensidade da criação na escrita, ela nos provoca, desassossega, põe luvas de box no pensamento, dota-o de uma afetividade impossível para quem escreve sozinho, porque, nesse caso, o debate é posterior ou anterior, o texto será um dispositivo que provoca a discussão ou que concentra os seus resultados, uma vez calibrados e consensualizados. Aqui, no nosso megazord multiplex, nossa escrita é amorosa disputa, excitável escrita.

O que compomos não é um texto que analisa nossa obra poética à luz de princípios teóricos, com a ajuda de um conjunto de técnicas organizados sob uma abordagem metodológica. Nosso trabalho é poético-performativo, como toda cartografia de fato busca ser. Criamos as linhas de fuga dos territórios que queremos fazer fugir, dizacuendar, no momento mesmo em que surpreendemos a territorialização em nós, a territorialização que a escrita científica instaura e com a qual passamos a estar em agenciamento, a negociar com as suas regras, aceitá-las, ignorá-las, escorregar por entre elas. O megazord babado é o nosso dispositivo coletivo de enunciação, um protocolo para criar um CsO cooperativo para recuperar a nossa força orgasmática. A escrita excitável é o protocolo de invenção coletiva do nosso programa de insurreição.

O que é uma Themonia, afinal? Programa de Insurreição

O filósofo catalão Paul B. Preciado conceitua como *potentia gaudendi* ou força orgasmática a capacidade de excitação que todo tecido orgânico possui (PRECIADO, 2013). Essa capacidade se realiza na dilatação e intumescência do tecido que lhe confere eretibilidade e, portanto, gozo em potencial. A *potentia gaudendi* não está associada ao pênis, pois na teoria transfeminista dissidente de Preciado, o gozo não é apanágio do falo e o prazer está liberto da genitalidade como locus exclusivo da sua realização. O filósofo denuncia o estágio atual do capitalismo como farmacopornográfico e afirma que é a força orgasmática e não mais a força de trabalho a principal fonte de mais valia no sistema de exploração vigente em nossos dias. A exploração dessa força orgasmática se faz da maneira mais eficaz e perversa pelas duas indústrias que conseguiram elevar ao máximo os níveis de exploração e consumo e diminuir ao mínimo o custo de produção: a indústria farmacêutica e a indústria da pornografia, considerada como a face oculta das indústrias culturais, mas ao mesmo tempo o seu modelo mais perfeito de eficácia.

Em sua obra seminal o *Anti-Édipo*, Deleuze e Guattari apontam a capacidade do capital de tudo converter em morte pela produção infinita de separação entre o corpo e o desejo, aprisionando um e outro, alimentando-se de morte. O corpo do capital é um grande corpo amorfo e necrosado do qual foi drenada a vida pela sujeição à eterna cadeia produtiva de desejo sem corpo e corpo sem desejo. Apenas a grande máquina do capital é desejante, gerando assim um inconsciente maquínico, ou seja, uma suplantação do desejo como força de desejar pela repetição como mecanismo de falseamento do desejo, o fim da potência como princípio produtor de vida e de desejo – entendido desejo não como falta, produção de frustração, mas como produção de desejo, impulso vital. A teoria deleuze-guattariana é influenciada por Baruch Espinosa e a sua ideia de potência significa, de forma resumida, a tendência que toda a matéria viva tem para continuar a expandir-se. Um semelhante princípio de expansão encontramos no conceito de Preciado de *potencia gaudendi*. Podemos ainda referir o princípio vitalista presente na ideia nietzscheana de vontade de potência como parte desse horizonte filosófico em que pretendemos inserir nosso corporeamento hiperligado.

O Corpo sem Órgãos deleuze-guattariano (CsO) pode ser compreendido como um convite à insurreição. Os autores ao tratarem de como fazer para si um CsO não deixam à disposição do leitor nenhuma fórmula ou técnica estabelecida, mas sim a ideia de que é preciso que cada um estabeleça os seus protocolos para criar desvios e meios para fazer fugir os territórios aos quais passa a pertencer e que ao mesmo tempo se tornam seus no ininterrupto processo de agenciamentos que atravessa o plano de imanência, o plano concreto e atual da existência material, da vida dos corpos. Ao agenciamento maquínico das forças molares, as leis postas em prática pelos aparatos jurídico-políticos e seus dispositivos repressivos ou pela internalização de normas sociais (de inteligibilidade e reconhecimento, por exemplo) podem fazer frente os agenciamentos coletivos de enunciação que atuam numa dimensão molecular, infra, minoritária, imperceptível. O CsO não obedece à ordem fisio-anatômica que interrompe os fluxos do corpo. Nele, os fluidos transitam sem fronteiras, o mundo se expande, o desejo é vivido como força criadora, instauradora de outros mundos tornados possíveis pelas fugas e desvios.

Ao escolhermos o megazord como estratégia na escrita deste artigo, decidimos fazê-lo como agenciamento coletivo das enunciações dos nossos corpos demonizados no contexto do heterociscapitalismo farmacopornográfico. Optamos por escrever em conjunto um artigo, ao invés de escrevermos cada uma de nós um trabalho separado. Fazemos isso, porque é um procedimento da criação dos corpos themonios agir coletivamente. Uma themonia é um corpo criado coletivamente numa rede de afetos e práticas criativas performativas dos restos humanos produzidos pelas supressões e apagamentos sociais desses corpos pela racialização, generificação, classificação (marca de classe). Corpos não legíveis, tornados abjetos, descartáveis, farmacopornificados, demonizados, encontram e deixam-se afetar por outros corpos atravessados pelas mesmas disciplinas, pelas mesmas tecnobiopolíticas, necropolíticas.

Isso é possível porque as histórias de cada uma são vividas em contextos históricos em que as formas culturais hegemônicas vivem não da exclusão das não hegemônicas,

mas da produção delas como marginais e descartáveis. Por isso, a máxima de que o pessoal é político continua válida e pode ser reescrita: o corpo político é sempre coletivo. Uma themonia é um corpo recriado como linha de fuga e tornado possível pelo acoplamento e conexão rizomática a outros corpos.

Relatamos, neste ponto, cada uma de nós o seu processo de themonização, apenas como um ponto de apoio para que o leitor possa mais facilmente compreender a nossa megazordização, a conexão de CsOs e a recuperação coletiva da força orgasmática neste agenciamento coletivo de enunciação. Cada uma dessas narrativas, é parte do nosso programa de insurreição, que atua por devoração, dispositivo em que hibridação, mestiçagem e multiplexagem são fases não sequenciais.

a) Sarita Themonia

Sarita Themonia é a experiência performativa, coletiva do corpo montado, montagem em desconstrução permanente do comportamento hegemônico que fui influenciado a reproduzir, determinando transformações vividas até aqui. Compartilho das neuras sobre o conceito de Corpo Território quanto ao desvio do corpo normativo em descolonização do corpo ameríndio, identificando e deixando de reproduzir comportamentos e signos de dominação. A Sarita é a materialização da disputa de território que se expressa no meu corpo com a utilização do lixo como objeto de responsabilidade social, fazendo do corpo um lugar coletivo em desterritorialização, seja pela experiência visual ou tátil.

<https://www.instagram.com/p/Bo1oHFvgLg8/?taken-by=saritathemonia>

Evidenciando o processo de coisificação dos corpos, que nos coloca como objetos descartáveis, com prazo de validade, tal qual o lixo. A montagem se torna um dispositivo poético potente que opera a partir da experiência visual para diversas possibilidades de relação coletiva, subjetiva e com o espaço, construindo em Sarita um Corpo sem Órgãos. Sarita Themonia é um corpo montado de comportamento autêntico e livre expressão sensível em busca do inesperado, que atravessa e se fortalece no grupo cultural chamado NoiteSuja - coletivo artístico que atua em Belém do Pará congregando estéticas próprias da cena drag e outras corporalidades dissidentes - e sujando outras noites.

<https://www.instagram.com/stories/highlights/17972101522168618/>

Sarita Themonia, parte do estranhamento às influências de dominação capitalista vividas pelo meu corpo entendido como uma força potente e singular de expressão que potencializa relações e determina mudanças nos diferentes contextos em que está inserido. A definição de Jean-Luc Nancy (2012) sobre o corpo como o lugar da diferença, a possibilidade em existir diversas sensações e forças que dialogam e se estranham criando assim reações e movimento, reações sensíveis e ou conscientes que ocorrem de forma simultânea as necessidades internas e externas, das sensações e contextos onde o corpo está inserido.

Identifico assim que o motor para desenvolver o que hoje vivo em Sarita Themonia, parte do estranhamento, “o contra, de encontro, contraposto”, defendido por Nancy (2012), me ajuda a perceber as diferentes reações do meu corpo as situações provocadas e os contextos vividos, construindo assim minha identidade a partir das diferenças que tenho com o mundo, encontrando na arte a possibilidade em ir além da realidade racionalizada, e fortalecendo experiências sensíveis, livres e seguras, no sentido de potencializar e encorajar o corpo a um comportamento autêntico não domesticado.

Na tentativa de visualizar as transformações e estranhamentos, percebo primeiro em que etapa se encontra meu corpo e como eu me expesso para o mundo. Sou um homem cisgênero, negro, periférico, homossexual, de comportamento não normativo, mais conhecido como bicha!¹

Um dos primeiros estranhamentos de que me lembro, que me acompanha até hoje e define minha existência é o comportamento masculino normativo, a sequência de ações previsíveis e aceitáveis para a sociedade me identificar como sendo homem, comportamento que resisto em reproduzir, vivendo assim uma relação de disputa, as “forças dispostas umas contra as outras” Nancy (2012), do corpo bicha, artista, periférico, negro e revoltado contra o corpo civilizado, comportado que reproduz a masculinidade opressora da voz grossa, do pulso firme, grosseiro e alienado.

Passo a coletar todo o tipo de lixo, imaginar deformações e performances, objetos que colocam o meu corpo em condições adversas para novas sensações, misturando diferentes objetos na desconstrução dos sentidos, a partir da relação sensível com cada vez mais objetos, seja pelo contato visual, sinestésico ou químico que vem alterando nossos comportamentos, hábitos, sistema biológico com a ingestão de substâncias e reação de doenças, nos transformando em objetos infectados ou mesmo em corpos cyborgs com uso de próteses e sob influência de objetos eletrônicos no corpo, diluindo as fronteiras para fortalecer, no cruzamento das diferenças, possibilidades caóticas, desordenadas, não sistematizadas, vivendo em Sarita a montagem de um dispositivo que cruze e convulsione os eixos de significância e subjetivação apontados por Deleuze e Guattari, montagem em desconstrução permanente dos sentidos.

Percebendo os objetos como elementos determinantes para a demarcação dos corpos, e com isso o corpo como lugar de visibilidade desses objetos e suas funções, a montagem em Sarita acaba suprimindo o corpo humano, colocando em situações de desconforto, exigindo diferentes movimentos e posturas, para evidenciar o lixo em sua máxima representação, colocando o corpo em função do lixo, dando suporte e evidencia, provocando outra relação das pessoas com o lixo agora no corpo e conseqüentemente ressignificar a relação de corpo montado com o lugar e as pessoas, potencializando assim um espaço favorável a comportamentos não domesticados.

De maneira profunda, se afetar pelas energias do objeto descartado, deixar que as energias da bituca de cigarro, recém-apagado e da latinha recém-amassada, se cruzem com a pele, como uma costura feita por linhas imaginárias de energia que invadem os poros, tudo isso de maneira fluida, nada fixo, quanto maior a costura do objeto no corpo,

1 Gabriela Luz, a performer de Sarita Themonia, passou pela transição de gênero depois da escrita deste texto, reconhecendo-se atualmente como uma mulher trans.

maior a fluidez, mais autonomia o objeto tem de navegar pelo corpo, como uma órbita que gira no próprio eixo e no eixo do outro, mudando a temperatura do corpo, o calor, fluidos e odores.

Insurjo-me no discurso e no comportamento contra a territorialização do meu corpo pela sociedade ocidental colonizada, a transformação dele em um corpo-território:

O corpo-território é o corpo esvaziado na repetição da norma. Não age. É agido. Conectado aos pedaços a objetos de consumo, aos fantasmas de uma identidade fixa e previsível, ele se produz na fragmentação, na angústia, na falta, na autorrepresentação como incompletude, na consciência de si como resíduo da separação de um outro que se afasta eternamente para uma esfera ideal, inatingível, proibida. O corpo que funciona mas não cria. Aparentemente vivo, executa como um autômato as tarefas previstas na agenda, os gestos esperados da identidade de gênero binária, da orientação sexual, da idade, do nível de qualificação acadêmica, da profissão, do lugar na hierarquia acadêmica, do lugar onde mora, da nacionalidade! (LATIF, 2018. Comunicação Oral).

Detectar os elementos de territorialização na demarcação dos corpos tem sido parte estratégica para sua descolonização, entendendo a criação de fronteiras também como condicionantes que separam, sentidos que podem se potencializar na mistura das diferenças, mas acabam por se esgotar criando a mais delicada das fronteiras, a do limite, o fim.

a) Sophia

Sophia é uma drag cuir cabôca que dialoga sobre inquietações heterocisnormativas a partir de ações performáticas e performativas como táticas de guerrilha que vão além de festas e lypsinco e adentram feiras, praças e ruas utilizando-se de técnicas teatrais para desconstruções cênico-performáticas. A primeira vez que me montei como Sophia ainda era novinha, com 21 anos e sem a dimensão da potência do discurso de um corpo dissidente de encontro às ondas normativas binárias de um corpo-padrão e sexo unívoco e pré-discursivo; na época me montava para ir à boate e entrar de graça nas festas da Spin, Gueto Point e Doctor Dance e outras “boates GLS” do final dos anos 1990 em Belém, saía desfilando na rua para dar close e depois entrar na boate.

Neste mesmo período, minha mãe teve um sonho em que eu deixava cair baldes de leite, que para ela significava o conhecimento e os estudos que eu já havia abandonado e os que queria abandonar (inclusive o de engenharia elétrica que eu estava querendo muito trocar por outro que me instigasse a uma criação artística); vivi momentos difíceis de enfrentamento dentro de casa, de proibições e privações que envolviam a religiosidade evangélica da Assembleia de Deus no ambiente familiar e o medo de ser reconhecida como uma bicha que se monta para ir à boate; e assim, depois de várias saídas à noite, parei de me montar e adormeci Sophia por um bom período de tempo.

Somente em 2010, já com 33 anos, após pesquisas e estudos sobre teatro e performance, e ainda incomodado com os signos relacionados ao sonho da minha mãe, redimensionei a identidade ciborgue de Sophia, e decidi tirar a drag cuir do coma profundo

que a tinha feito adormecer; e assim revivi Sophia como uma metadragcibertranscuír com questões sobre consumo e identificações: foi no dia 12 de novembro de 2010, dia do meu aniversário de 33 anos, que convidei amigxs para juntxs des)construirmos Sophia, renascida do coma, e foi aí que derramamos baldes de leite ao longo da feira do Ver-o-Peso, resignificando objetos em urros performáticos que contradiziam o sonho que minha mãe teve - derramamos leite dentro de seis objetos dispostos na feira, sendo que o primeiro era um vaso de barro, onde Sophia trans)formou o leite em vinho fazendo um link direto com a cena bíblica de Jesus transformando água em vinho, e o último objeto, que ficava localizado na “pedra do Ver-o-Peso (onde os barcos pesqueiros e de mercadorias atracam e a venda de peixes é feita pela madrugada) era um alguidar onde Sophia se deleitou em um banho de leite com a ajuda de barqueiros e pescadores .

<https://www.youtube.com/watch?v=wzAkh8g7YrY&feature=youtu.be>

Enfatizo os dois objetos (dos seis objetos que Sophia derrama leite) citados acima, pois é através destes signos e suas re)significações que outros links e outras significâncias se reafirmam atualmente no corpo desta themonia. A cena de Sophia transformando leite em vinho ficou mais significativa na ação “Sophia Christi: Louvores em Tons de Rosa” em 2013 no evento “Segunda Égua: Sarau do Corpo Poelytico”.

<https://www.youtube.com/watch?v=DZm5Em7IuvC&feature=youtu.be>

Na pesquisa virtual físico-cósmica tecnobiopolítica na Sophia, sobre Sophia, em Sophia, descobrimos que Sophia é a sizígia de Jesus, o feminino de Jesus no agnosticismo, então a ação christi se trans)torna o espelho de Jesus lavando seus próprios pés, de Jesus preparando um chá de ervas aromáticas colidas a partir dos gritos de chacoalho-exaltação-repulsão-desejo da turba que gritava atrás de sophia seguindo o caminho, a procissão instaurada ao longo das ruas até a orla da ilha de Colares-PA para lavar seus próprios pés em louvores de lamento, júbilo e compaixão.

Era o próprio Jesus transformando o leite em vinho no mercado do Ver-o-Peso. Éramos nós todas em Jesus trans)formado: meu leite virou vinho. Esse Jesus é pretx, afro-indígena esse leite é vinho derramado no chão, esse vinho-leite é pra rua esse gozo-leite-vinho-sangue é pra ti, senhor das ruas e das feiras, e é por isso que o alguidar, o banho de leite na pedra do Ver-o-Peso, é o batismo de uma Sophia-(J)esu(s) é o compartilhar do pão e peixe com os cinco mil que tem fome e sede de fúria-desejo-toque-amor-arte-pulsação-ventilaçãoesaéreas-medos-choros-perdas-destinos-praondevamos-medo-medodemorrer-assassinos-maucarátens-ousimplesmentemeignoreedeixeuviversendoqueeuquiserser.

deixo um suspiro

O tempo...

A drag cuir caboca neste momento de imersão transcriado que se re)configura na Academia em um período de tempo, que torna-se um “dams of time” – “uma demarcação temporal variável de minutos a horas e dias, dependendo do contexto” (tradução minha), a partir do conceito de tempo da cultura Bantu-Kongo, segundo K. K. Bunsseki Fu-Kiau (1994, 30), ou seja, um evento, um período de tempo que possibilita que o tempo cíclico (sem início ou fim) seja percebido e compreendido (20) –, um represamento no fluxo de tempo cíclico acadêmico a partir do atravessamento de um corpo-amazônia afro-indígena filho de Esú, corpo humano tradicionalmente em relação íntima com a terra, a mata, animais, água, seres encantados e tantos outros que podem(os) dizer que são gente, que nem a gente, corpo-terra, corpo-onça, corprocatitu, corpo-água, corpo-gavião, corpo-cobra-grande, corpo-flauta, dentre tantas outras possibilidades cosmológicas de corpos que não estão isolados e convivem em “uma comunidade socioeconômica, submetida às mesmas regras que os humanos” (Escobar 2005, 65); corpo-academia, corpo-rua, corpo-resistência que propõem experimentar diálogos corpóreos em espaços públicos em processos de transvaloração paródica no corpo e imaginário do indizível e intraduzível (...) (Autor 2, 2019, p.)

Este corpo-ciborgue-exu-padilha é o que Armindo Bião (2009, p. 91) fala sobre as encruzilhadas da vida, das ciências, artes, cotidiano, rua, palco, vômitos, diarréias, pulsações do avriété in)contínuo e a repetição cíclica de nossos desejos, que é o link da colcha de retalhos de Silvia Raposo (ANO), a antidisciplina (RAPOSO, 2017, p. 76) sophia é próprio exu (AREDA, 2008), é o signo do entre-lugar, da brincadeira e do jogo, como na feira de Bragança-PA em uma segunda-feira (dia de exu), Sophia anda na feira resignificando uma rede de pesca como seu cabelo, e cd's usados como uma saia que cobre-des-cobre seu sexo amordaçado por um maiô.

2017. Sophia Flaneur: em busca da Aura perdida. Selfies e montagens em rede pela feira de Bragança-PA. Foto: Jéssica Leite.





2014. Transophia: renascida do coma. Experimentação cênico-performática no Estúdio Reator (Belém-PA). Foto: Rogério Bentes.

No espaço... real-virtual sophia é a incerteza do não-lugar, pois o que é sophia senão a construção coletiva de uma performatividade não-homem não-mulher em processo de montagem - pois sophia quebra o quarto de montagem e revela a montagem como ação performática, como na feira em Bragança-PA (2017), em que eu, como identificação P., vou me montando até montar completamente a identificação de Sophia, e atravessamos a feira tirando selfies em um jogo do pastiche, da paródia da performatividade produzida localmente e denominamos como performatividade da família tradicional bragantina. Onde nosso corpo-amazônias se desdobra e traduz em ações cotidianas incômodos e revoltas à produção do desejo de um corpo-padrão?

a) Luna Skyysime

Desde as primeiras memórias eu recordo a intensidade, apesar de haver uma data específica da primeira montagem, não sei afirmar ao certo se Luna nasceu ali ou se sempre esteve lá, morando na intensidade. Nasci de genitália determinada: vagina. A partir dessa informação se acoplam tantas outras que deveriam determinar meu espaço de pertencimento no mundo. Pré-determinações que nunca me foram bem explicadas, mas estavam ali latentes. passei a conhecer meu corpo, com toques e repreensões percebi que era mulher e descobri o que isso significava em sociedade, que haviam normas e regras que eram diferentes para esse segmento de seres humanos, que havia uma conduta específica e que eu deveria agir de acordo com essa performatividade (BUTLER, 2003).

Passei a desejar não ser mulher, não me identificava com o que me era imposto a partir do “feminino”, não gostava de vestidos, saias, cor de rosa, não por, de fato, ter alguma coisa que não gostasse acerca desses elementos, mas por aversão a aceitar que aquilo me era imposto enquanto papel social. Como explica melhor a pesquisadora Juliana Eugênia Caixeta sobre papéis sociais:

A maioria das sociedades, inclusive a brasileira, institucionaliza o papel do homem como diferente do papel da mulher no seu discurso social (Graciano, 1978; Mead, 1969; Rocha-Coutinho, 1994). Nas palavras de Rocha-Coutinho (1994), “o papel de cada ator social é sempre desempenhado em interação com o outro, numa relação de reciprocidade e troca” (p.15). Bourdieu (1995), Louro (1995) e Scott (1995) interpretam este jogo como uma “divisão” do mundo a partir das diferenças biológicas, de tal forma que ambos os sexos detêm o poder; um, masculino, público; outro, feminino, privado, ligado ao mundo das mulheres com suas funções maternais e reprodutoras (CAIXETA; BARBATO, 2004, p.212).

Não era o que eu queria, minha performatividade era outra, e através da rejeição desse papel social, pela primeira vez, no início da adolescência, começaram os chamados de “sapatão”. Aceitei. Ali já nascia a montagem de um corpo pré-determinado socialmente por pessoas alheias. Coisas e conceitos que se acoplam ao meu corpo sem terem sido invocadas ou sequer solicitadas.

Existia algo além, algo sobre esse corpo que precisa explodir, e através da arte drag, em primeira instância, surge Luna Skyssime, uma identidade híbrida, uma entidade estética, um eu-metamorfo que através desse processo criativo revê todas as percepções de mundo daquele corpo pressionado.



Luna Skyssime. Foto: acervo pessoal da artista.

Desde o primeiro momento eu quis que essa reação fosse uma redescoberta, porque sabia que haviam coisas a descobrir, e a primeira coisa que decidi foi que utilizaria meus traços “femininos” não explorados no dia-a-dia: meus peitos, que sempre mantive escondidos porque não suportava o tipo de abordagem que as pessoas tinham com eles, decidi peitar e usar decotes enormes, entender aquele corpo que era pré-determinado como feminino e transformar ele, mesmo que desmontada eu rejeitasse essa aceção social do feminino.

Luna Skyssime. Foto: arquivo pessoal da artista.



Com toques – dessa vez de estranhos – e repreensões – dessa vez minhas – eu redescobri que era mulher e o que isso significava em sociedade, que meu corpo era público, que todos tinham direito de olhar, encarar, tocar. E que no meio em que eu estava inserida, as pessoas podiam livremente demonstrar nojo e fazer piadas sobre esse corpo. A misoginia era descarada. Mas era a minha reação artística, uma experimentação daquele corpo, então continuei.

Os toques vinham de todos os lados e por mais que sempre utilizemos a palavra “empoderamento”, nem sempre é simples colocar certos limites. Alguns são fáceis, como quando um vendedor de cerveja tentou enfiar a mão entre as minhas pernas para saber se eu “era operada”, partindo do princípio que toda mulher que faz drag é trans e me confundindo. Não julgo a mentalidade apenas o abuso, briguei, xinguei, amaldiçoei. Mas no dia em que uma transformista por quem eu guardava grande admiração há anos, me chamou ao palco para falar que tinham mulheres fazendo e em vez de me dar a palavra ficou tocando meus peitos e fazendo piadas sobre operações. Não houve forças, fiquei estática.

Nem sempre o “não” está à mão, na ponta da língua para atirar em qualquer um, e assim as pessoas ao redor vão dominando nossos corpos, doutrinando da forma que bem entendem, tocando, mexendo. Demorei alguns anos para perceber que aquele corpo “feminino” não era a montagem, que ele estava ali mesmo, que no dia a dia ele permanecia intacto debaixo de blusões e bermudas largas, que talvez essa fosse a minha montagem diária, que alterava esse corpo para que ele não precisasse ter medo.

Uma matriz heterossexual delimita os padrões a serem seguidos e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, fornece a pauta para as transgressões. É em referência a ela que se fazem não apenas os corpos que se conformam às regras de gênero e sexuais, mas também os corpos que subvertem (LOURO, 2004, p 17).

A rejeição desse feminino correspondente a essa matriz heterocisnormativa desde o começo talvez fosse sobre não pertencimento, e que, talvez, quando estivesse em estado de Luna que eu realmente me sentisse livre, enquanto ser artístico e humano.

Mas ao perceber que esse corpo que agora já não significava mais “feminino”, era apenas um corpo, que sempre estivera ali e que estava sendo redescoberto passei a me questionar o que era realmente “feminino”, quem inventou isso e porque eu teria de seguir? Passei a me dedicar ao estudo de materiais não usuais na construção estética da maquiagem, comecei com pedrarias e penas, seguindo os padrões do que se espera de uma drag, mas logo passei a trabalhar com folhas, flores, galhos, elementos orgânicos em geral me chamavam muita atenção, coisas vivas que coexistiam no meu corpo. Chegando, enfim, aos objetos brutos: arames, pregos, alfinetes, clips, tachinhas, coisas cortantes em geral.

Luna é a minha reação artística, é o redescobrir, é o caminhar descalço, um corpo que já não se identifica como feminino, termo que sempre foi rejeitado, tampouco com masculino, um corpo meio termo, não-binário, um corpo que por estar nos limites das

identificações deixa de se identificar, um corpo com infinitas possibilidades. Assim é impossível dissociar J. de Luna, é uma ponte, um ponto de convergência, onde tudo começa a fazer sentido através da exclusão desses sentidos pré-estabelecidos, um ponto e vírgula onde se termina uma frase mas não se altera o tema, se segue. Luna é o que segue de mim aonde eu não pude ir, é meu corpo quando é público, quando deixa de permitir gêneros, quando é mais meu do que nunca.

d) Lindoneia Themonia

Lindoneia, a Themonia, é o estágio atual de um experimento artístico que desenvolvo há cinco anos motivada por questões concernentes às potências criadoras libertadas num corpo feminino em rota de colisão com a disciplina do teatro como território normativo no qual os corpos femininos são tornados legíveis pela ação de técnicas e tecnologias do corpo que funcionam como dispositivos disciplinares produzindo e reproduzindo corpos dóceis e aclimatados ao regime de verdade da cena e de fora dela. Performando entre poéticas da paródia, como a drag queen, e da comicidade, como a palhaça, e a bufa, Lindoneia reinventa-se Themonia ao re)encontrar-se com os corpos demonizados da cena belenense, após sete anos de residência minha em Portugal, onde, de fato, Lindoneia começa a ser criada, primeiro como um projeto de máscara teatral, para logo em seguida descobrir-se como drag, uma drag que nunca pôde ser queen, porque o estatuto glamuroso de rainha era o território no qual o meu corpo queria fazer desvios.

Como primeiro indutor, naquela fase inicial, eu propunha uma releitura de duas obras de arte produzidas no Brasil na década de 1960: a colagem Lindonéia ou a Gioconda do Subúrbio, de Rubem Gerschman (técnica mista, 1966) e a canção de Caetano Veloso, Lindonéia (1968). As duas recriam, em suas respectivas linguagens, uma notícia de jornal sobre um caso de feminicídio de uma mulher jovem e periférica, expondo a violência de gênero no contexto da ditadura militar. Ambas tratam do corpo feminino construído dentro do binarismo heteronormativo patriarcal que produz e reproduz a violência de gênero. A exposição do poder e da violência são temas recorrentes nas artes no Brasil dos anos de 1960 como forma de resistência. O corpo é compreendido como um objeto constituído pelos dispositivos do poder e um veículo pelo qual são expostas relações de poder, dimensões de conhecimento e modos de produção de subjetividade. É essa produção do corpo feminino como assujeitamento que tanto Gerschman quanto Caetano Veloso denunciavam em suas obras.

Não obstante, deslocando-nos dessa perspectiva, podemos pensar o corpo não mais como um organismo sobre qual atuam os dispositivos, mas como sendo ele próprio um dispositivo que desperta potências de desterritorialização, desvio, subversão. Lindoneia liberta um corpo estranho, híbrido de animal, humano e máquina, que blasfema contra os mitos fundadores do gênero binário, da identidade feminina estável e uniforme, do corpo feminino como objeto homogêneo resultante da norma produtora de binarismos e violências.

Dialogando com teóricos como Deleuze & Guattari (1973, 1980), Foucault (1994, 2008), Butler (2006, 2009), Butler & Spivak (2007), Spivak (1998) e Haraway (1991), interrogo o teatro para fazer emergir questões sobre um corpo feminino que resiste à disciplina, subverte e aponta para outros possíveis poéticos, performativos e políticos. Como fazer fugir territórios, fazer fugir o corpo-território? Como criar para mim um corpo sem órgãos?

Toda uma tecnologia complexa e variada se produz sobre o corpo do ator para que ele seja o corpo de um ator. Precisão, força, prontidão, beleza, força, leveza, capacidades ambíguas, como a de parecer enorme e ao mesmo tempo invisível. Capacidade de estar ali e não ser visto e nem ouvido a não ser como o outro que este corpo significa. Apagar-se, eis o mandamento do ator no primado do sentido. Eis como se converte o corpo em território de normatividades, de habilidades e perfeições, de verdades universais ditas por um sujeito universal.

Toda uma tecnologia complexa e variada se produz sobre o corpo da mulher para que ele seja o corpo de uma mulher. Precisão, elegância, prontidão, beleza, força, leveza, capacidades ambíguas, como a de parecer enorme e ao mesmo tempo invisível. Capacidade de estar ali e não ser vista e nem ouvida a não ser como o outro que este corpo significa. Apagar-se, eis o mandamento da mulher no primado do sistema sexo-gênero-capitalismo-colonialismo.. Eis como se converte o corpo em território de normatividades, de habilidades e perfeições, de verdades universais ditas por um sujeito universal.

Lindoneia mal pode manter-se de pé, com suas recém descobertas pernas humanas. Ela não sabe onde localizar seu sexo nesse corpo lateralizado, cheio de membros paralelos. Mas ela sabe que neste lugar estranho, onde em nada ela se reconhece, muito menos no seu próprio corpo, é preciso sobreviver e, da própria estranheza, fazer arma de guerra. Circula na periferia, lá onde zanzam andarilhos, pedintes, miseráveis, não é campeã de nenhuma habilidade. Crio esse corpo-in progress seguindo os princípios da precariedade e do incabamento, do deboche e do acolhimento das inabilidades do meu próprio corpo, dos meus excessos de medidas e da minha falta de precisão impostas pelos exames aos quais fui submetida ao longo da vida - mulher de peito grande, nariz grande, boca grande, língua grande; atriz com pouco ritmo e falta de coordenação motora etc etc etc.

Bufônica themonia, Lindoneia é um cadáver coletivo, uma mulher morta que volta, emergindo da lama dos canais de Belém, meio mulher, meio cobra, e que com tudo se surpreende neste mundo em que mulheres são mortas por serem mulheres. De sua existência humana, pouco recorda, e espanta-se com as próprias pernas, o pescoço, o nariz, os peitos, partes que nunca teve na sua memória de serpente. Para induzir sua materialidade sobre mim, lanço mão de três próteses, três dispositivos para me fazer desaparecer:

a) O guarda-chuva-rabo, dispositivo que se transformou quanto à forma e à função ao longo do processo. Compreendi, com o tempo, que a alteração da coluna vertebral para cima, com o guarda-chuva agora acoplado a um suporte externo que se desenvolve

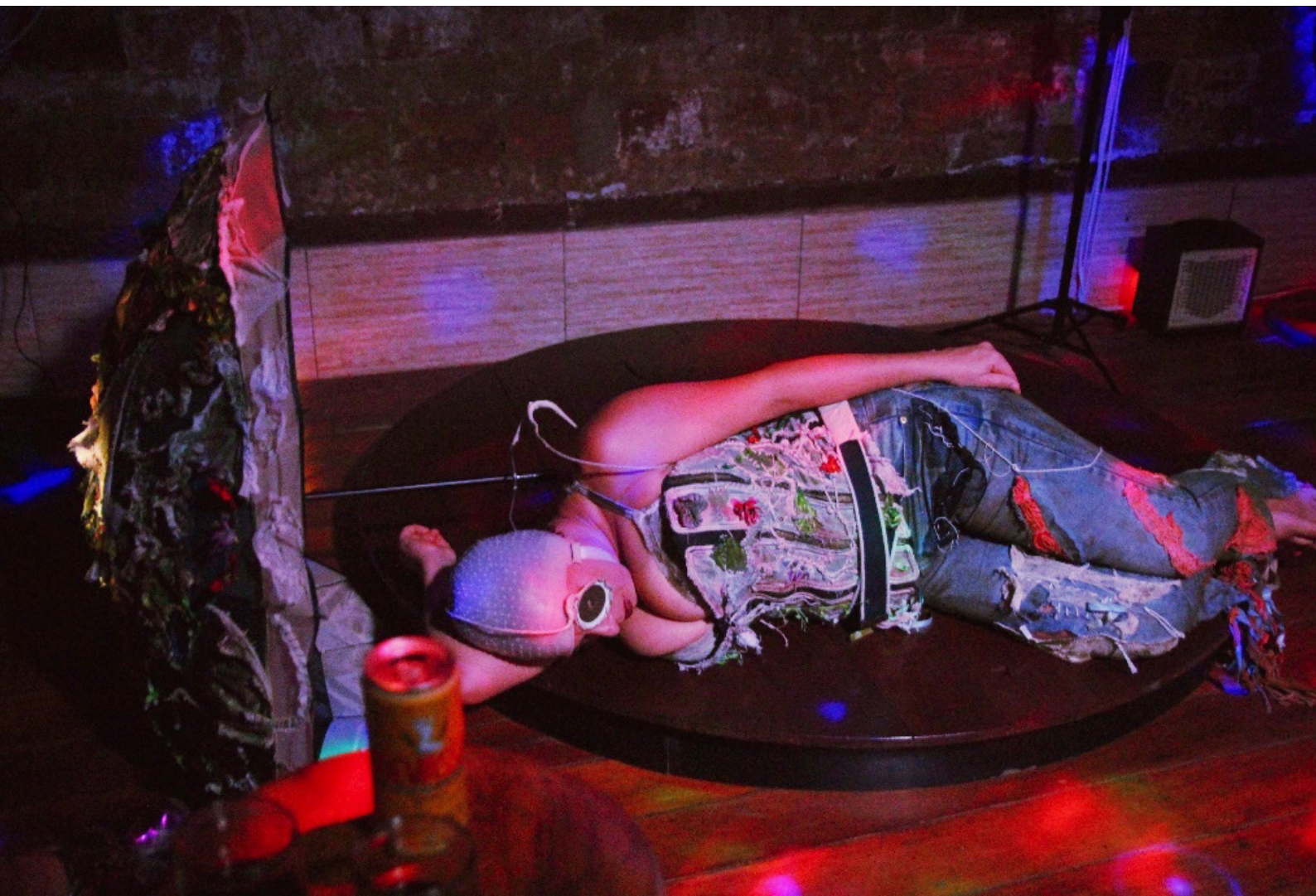
ao longo da coluna é suficiente para disparar o devir-cobra. Assumi, então, o conceito de um exoesqueleto vertebral como prótese, superando a necessidade do rabo feito de nós presos aos joelhos para dificultar a caminhada;

b) O olho-caolho de lata, dispositivo que aciona o riso como potência poético-política ao parodiar a máscara do pirata e o olho tecnológico do robô;

c) A cabeça des)feita com uma touca de silicone, originalmente usada para a pintura de cabelos, criando o chamado efeitos das “luzes”. A cabeça de Lindoneia é careca, apagada pela touca. Esse dispositivo me despossei dos meus cabelos, uma das marcas mais definitivas de identidade feminina na história do meu corpo.

Lindoneia é uma figura de ambiguidade, hibridez e ironia apontada contra as disciplinas do corpo, as políticas de reconhecimento normativas, binárias, heteronormatizantes. Ela burla-se do sujeito teatral moderno, homem, angustiado pela cisão que o instaura na falta, na cisão, na escravidão. Ela mal equilibra-se nas suas pernas, que não são pernas, são um rabo de cobra, ela olha pelo furo mal feito do seu olho caolho, prótese ineficiente, que ao invés de aumentar, diminui. Com seu corpo ciborgue caolho e trôpego, Lindoneia, a Themônia me leva para junto das performatividades subversivas daqueles que, desposuídos, construídos como excedentes e descartáveis pelo Estado (BUTLER & SPIVAK, 2007) encontram outras maneiras de existir e de afirmar a própria existência para além da máquina morta do capital e do seu regime farmacopornográfico.

Lindoneia em cena de espetáculo.
Fonte: arquivo pessoal.



Laroyê Megazord! Dispositivo de devoração

Paul B. Preciado (2013), em sua crítica ao farmacopornocapitalismo, o novo império tecno-porno-punk, aponta a necessidade de darmos atenção à materialidade do corpo, aos modos possíveis de sobrevivência (e, acrescentamos, insurreição) dos corpos vulnerabilizados no interior do sistema pelas biotecnologias vigentes (corpos transexuais, corpos transgênero, corpos com deficiências, corpos racializados etc). Esse regime, fundamentado numa base tanatopornográfica, exige dos corpos consumo, orgasmo e guerra a todo momento, e mesmo para além da morte.

A biotecnodominação do corpo via farmacopolítica de normalização (implantes bioquímicos para organizar os fluxos do corpo, a produção de hormônios, a transmissão de informações no nível do sistema nervoso etc) e pornopolítica (a normalização dos corpos em função de um padrão de corpo consumidor de outros corpos sob a égide da masturbação heterocismasculinabranca), observadas por Preciado, age por meio de um dispositivo de máxima eficiência e máxima perversidade: a captura da força orgasmática, da *potentia gaudendi*, como designa o filósofo. A capacidade de excitação, que podemos compreender como capacidade de dilatação de todo tecido erétil do corpo (e toda a pele é erétil, toda a pele pode intumescer e ampliar-se, a função erétil jamais se restringiu materialmente ao falo), a capacidade de colocar-se em situação de orgasmo eminente, a situação do prazer iminente é capturada pelo regime masturbatório do capitalismo farmacopornográfico.

Preciado numa esteira de pensamento que podemos aproximar de Deleuze e Guattari mostra que não se trata mais apenas da captura da força de trabalho, mas da potência orgasmática, porque todo corpo que trabalha, trabalha para consumir, gozar e guerrear, sendo essas três as esferas de reprodutivas do capitalismo contemporâneo. Para que elas funcionem é preciso que vivamos um estado tecno-comatoso de consciência, para inventar a resistência e arriscar a revolução, precisamos nos reapropriar delas (PRECIADO, 2013)

Arte como intervenção estética e ação política é um dos princípios que movem a produção das nossas performances e a busca por uma linguagem própria à materialidade dos nossos corpos capaz de expressar a consciência que temos das nossas marginalidades e das nossas potências orgasmáticas dissidentes, insurgentes. Mergulhar o corpo no lixo, expor a nudez não como objeto feito para consumo, mas como revelação da vulnerabilidade, cobrir a pele com material tóxico (desrespeitar as recomendações dos fabricantes de produtos venenosos autorizados), criar o corpo como objeto truncado, desequilibrado, ineficaz. Todos esses são princípios e procedimentos que fazem parte dos nossos protocolos de themonização: consciência da materialidade dos nossos, consciência das amputações das nossas subjetividades (nossa pele, nosso sexo, nossas inabilidades construídas como marcadores dos nossos corpos como desviantes).

Exu somos nós, megazords antidisciplinados ciborguizados na mestiçagem híbrida de pura putaria e descolonizações virtuais e reais corpóreas e não-corpóreas com alterações

de espaço e tempo nas entre-linhas do entre-lugar e do desespero de querer ser livre como uma fênix no ciclo lunar fluido. O código 0101 dos computadores é tal qual a ambivalência de exu, que não é um pensamento binário, não é certo e nem errado, é homem-mulher, exu-padilha, sim-não.

O processo natural de entrada no corpo humano é de devorar, comer, mastigar, engolir - tanto comida quanto remédios, drogas e outras cositas más, somado à contaminação pelas vias aéreas - no que se respira, no que se traga, no que se afoga -, somado ao que é absorvido pela pele, poros, o que entra pelos ouvidos, pelo cu, buceta, tudo o que o corpo engole; o processo natural de saída do corpo humano é o expelir, espirrar, cuspir, vomitar, suar, cagar, gozar.

Porém, como o megazord é um CsO os processos naturais são resignificados em processos de entrada e saída para além dos processos naturais corpóreos, ou seja, o megazord em seu sistema mux/demux integrado de infinitas entradas e infinitas saídas é a própria hibridização das hibridizações dos CsO's das themonias que compõem o megazord.

A multiplexação e demultiplexação destas hibridizações que entram e saem em processo contínuo, as entradas são as bocas do monstro-máquina megazord que vai comendo as bordas sem comer o meio, absorve as periferias do que se come, tenta digerir, tem má digestão, vomita, tem processos diarréicos que são suas saídas suas cuspidelas e de um cu com caganeira. Estas saídas são novamente absorvidas, processadas e novamente expelidas em processo cíclico contínuo infinito como uma máquina ininterrupta, tal qual a imagem de um processador que processa, mistura, camadas, sobrecamadas e suplementos de camadas dos CsO's, ao mesmo tempo que os vomita: é o próprio monstro sendo processado, liquidificado, ao mesmo tempo que se autoengole, autodigere, e se autovomita, autocaga para dentro e para fora do processo, como produto do produto, a mesa esquizofrênica (DELEUZE e GUATARRI, 1996) que se (re)produz e é (re)produzida.

Nos encontramos nas encruzilhadas da vida, Lindonéia, Luna, Sophia, Sarita, o esquadrão ciborgue (des)construído coletivamente em corpopensamento hipertextualizado em camadas e sobrecamadas, sobrepostas justapostas suplementadas. Os desdobramentos do ir e vir da tradução no corpo-antidisciplinado que se dilui em CsO's como máquina de guerra, em guerrilha estética manifestada através de paródias do pensamento colonizado construído socialmente ao longo do tempo sobre nosso corpo-amazônias.

As Amazônias são miscigenações, mestiçagens de um CsO composto por quatro CSO's com fronteiras borradas que anseiam comunicar através da arte, falar e ter um lugar de fala na sociedade, no cotidiano; tal qual o "muxdemux integrado" - circuito eletrônico capaz de colocar sequencialmente várias informações séries/paralelas, sendo utilizado para enviarmos/recebermos as informações contidas em vários canais a um só canal e vice-versa -; como exemplo apresentamos logo abaixo um circuito que multiplexa e demultiplexa a informação com a potência de transferir dados lógicos de 4 entradas para 8 saídas:

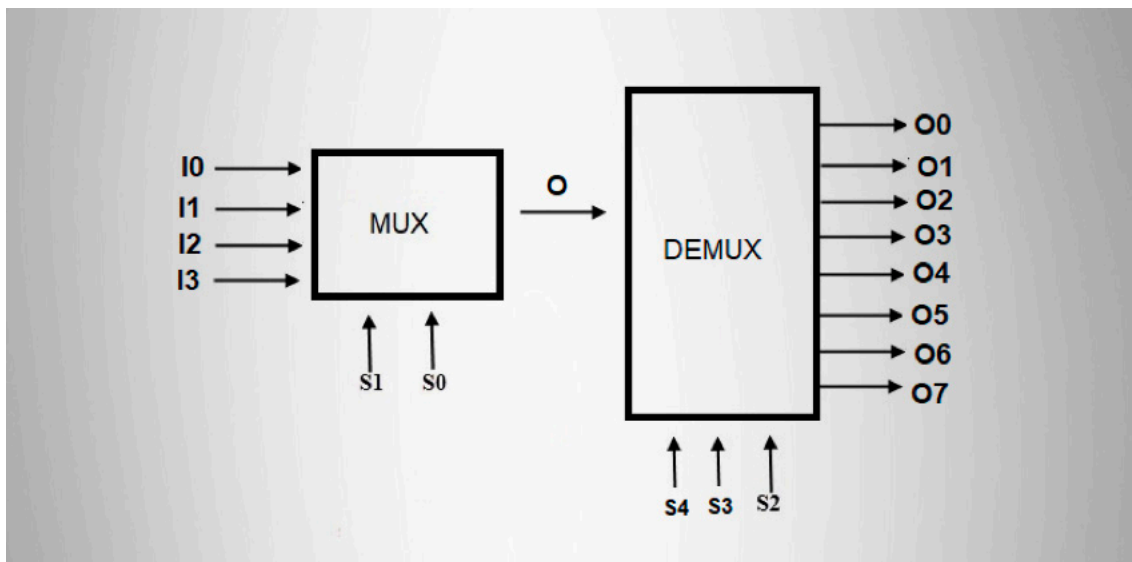


Figura: Associação de mux/demux de 4 entradas para 8 saídas.

Para entendermos melhor a operacionalização de um mux/demux, visualizemos os computadores que estão sendo utilizados para acrescentarmos as informações para des)construirmos este megazord, internamente, cada computador possui sistemas mux/demux, que realizam constantemente e ciclicamente a função de entender os dados que estão sendo inseridos (como por exemplo os textos digitados neste computador por Sophia, imagens inseridas, dados vindos da internet do outro computador conectado à mesma plataforma, textos digitados e reatualizados do computador de Luna, Lindoneia e Sarita), multiplexar estes dados que chegam paralelamente (I0, I1, I2, I3), sobrepô-los e transformá-los em um dado em série (O) que será processado internamente por um demultiplexador que irá entender esses dados de entrada inseridos e irá traduzi-los para diferentes saídas (O0, O1, O2, O3, O4, O5, O6, O7), como por exemplo a projeção da tela do computador - com as letras já demultiplexadas do sistema binário para o sistema ASCII (texto), as imagens já compostas a partir da sobreposição de camadas do sistema sistema RGB True Color (OLAIA e SARAIVA, 2019, p. 218-219).

Hibridação é o acoplamento por engate ou justaposição de partes descontínuas e não necessariamente similares do ponto de vista estético ou estrutural; mestiçagem é a mistura cultural, porque nosso contexto material é o de uma região em que a última tecnologia é vivida em cidades alagadas, em sistemas de saúde precários, em instituições ainda remanescentes do sistema de docilização de corpos; multiplexagem é a tradução em textualidades virtuais das informações que entram em nosso sistema e a sua disposição em camadas imperceptíveis - enganação dos sentidos para tornar possível a decodificação cultural de sistemas informacionais.

Para arriscarmos revolução, como deseja Preciado, é preciso sairmos do estado de resistência -agenciamento dos corpos para sobreviver - e passarmos à insurreição - agenciamento de corpos para inventar outros possíveis- que pede, por sua vez “a construção

de subjetividades dissidentes no interior do regime farmacopornográfico” (PRECIADO, 2013, posição no ebook 4448). Essa construção depende da atenção à materialidade do corpo e aos usos concretos da nossa corporeidade política como antídoto para o estado tecnocomatoso.

Nosso megazord é um programa de insurreição contra o biotecnopoder. Nosso princípio é reconquistar o nosso gozo, regatá-lo das garras do farmacopornocapitalismo. Nossos procedimentos podem ser compreendidos em três fases não sequenciais com as quais criamos a devoração, um dispositivo para nos desviarmos da antropofagia, conceito modernista, dispositivo de síntese dialética que encobre colonialidades. Devoração é uma máquina de misturar corpos orgânicos e inorgânicos, biocódigos e semioses da cultura, devoração é o *modus operandi* do megazord. Funcionamos por hibridação, mestiçagem e multiplexagem para criar linhas de fuga e escorregar pelos buracos corrosivos do território das normatividades.

Referências

ANZALDÚA, Glória. *Borderlands: the new mestiza = La frontera*. 2ª ed. San Francisco: Aunt Lute Books, 1999.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. 8ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CAIXETA, Juliana Eugênia; BARBATO, Silviane. Identidade feminina: um conceito complexo. *Paidéia* (Ribeirão Preto), Ribeirão Preto, v. 14, n. 28, p. 211-220, Aug. 2004. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-863X2004000200010&lng=en&nrm=iso>. access on 31 Oct. 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-863X2004000200010>.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3; tradução de Aurélio Guerra Neto et alii. Rio de Janeiro : Ed. 34, 1996 (Coleção TRANS).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*; tradução de Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

HARAWAY, Donna Jean. *Manifesto Ciborgue: Ciência, Tecnologia e Feminismo Socialista no Final do Século XX*. In: Haraway, Donna Jean; Kunzru; Tadeu, Tomaz. *Antropologia do Ciborgue. As Vertigens do Pós-Humano*. Belo Horizonte: Mimeo, 2009 (pp.33-118).

NANCY, Jen-Luc. 58 indícios sobre o corpo. Tradução Sérgio Alcides. *REV. UFMG*, Belo Horizonte, v.19, n.1 e 2, p.42-57, jan./dez. 2012.

LATIF, Larissa. *LINDONÉIA DESMONTA: SOBRE A MÁSCARA ABERTA COMO CORPO SEM ÓRGÃOS*. Trabalho apresentado no VIII fórum bienal de artes, Belém, 2018.

LOURO, Guacira Lopes. *Um Corpo Estranho: Ensaio sobre Teoria Queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PRECIADO, Paul Beatriz. *Testojunkie: Sex, Drugs and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*. New York: The Feminist Press (CUNW).

PÊNIS NOS GAMES E A (FALTA DE) OBJETIFICAÇÃO MASCULINA

Márcio Lins¹

Resumo

O presente texto visa suscitar algumas questões ante a baixa, ou incipiente, representação da genitália masculina nos jogos, botando em perspectiva algumas argumentações de cunho moral, comercial e cultural para a escassez na apresentação do nu frontal masculino. Passando por um apanhado histórico do aparecimento de pênis em diversos jogos nos últimos quarenta anos, estabelece-se os critérios perceptíveis de representação do pênis nestes, seguindo para as questões de desenvolvimento com profissionais de estúdios de jogos, entusiastas e modificadores dos mesmos. O texto segue para um apanhado histórico dos modos de negação da genitália masculina na arte e fecha com iniciativas de jogos independentes que pervertem tanto esses modos de negação quanto critica o próprio cenário de jogos ante ao moralismo com o falo masculino. O texto tem por intuito contribuir a uma sutil, mas importante, conversa sobre a representação do corpo, sobre o desaparecimento do falo e seus desdobramentos.

Abstract

The present text aims to raise some questions before the low, or incipient, representation of male genitalia in games, putting in perspective some arguments of a moral, commercial and cultural nature for the scarcity in the presentation of the male frontal nude. Going through a historical overview of the appearance of penises in different games in the last forty years, the perceptible criteria for the representation of the penis are established in these, following the development questions with professionals from game studios and enthusiasts to modify them, the text it goes on to a historical overview of the ways of denying male genitalia in art and closes with initiatives of independent games that pervert these ways of denial as much as it criticizes the game scenario itself in the face of moralism with the male phallus. The text aims to contribute to a subtle, but important, conversation about the representation of the body, about the disappearance of the phallus and its consequences.

¹ Artista, pesquisador e professor, tem trabalhos artísticos ligados à arte e tecnologia, a qual é seu campo de pesquisa, especificamente os jogos eletrônicos. Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (PPGARTES/UFPA) com projeto de pesquisa que visa investigar a experiência de criação no desenvolvimento de um jogo que lide apenas com a interconexão de imagens, sem usar (ou usando minimamente) o suporte de textos. Contatos por lins.design@gmail.com

O caçador de monstros encontra sua amante, uma bela e misteriosa feiticeira, num quarto ricamente decorado. Depois de uma conversa provocante, os dois se beijam intensamente enquanto se despem para consumir o desejo que está evidente entre os dois. Ele tira a camisa, mostrando um belo corpo marcado por cicatrizes de batalhas anteriores. Ela usa sua magia para fazer desaparecer suas vestes, revelando um corpo escultural com seios à mostra, pequenos e firmes; o corpo com pelos mínimos evidencia mais a pele branca e intacta; a vagina, apenas sugerida como delicada e discreta. O caçador, já nu, junta seu corpo ao da amante sobre um unicórnio empalhado e, no lombo do animal estufado, segue cenas típicas de um softporn, ele a penetra com intensidade e paixão, evidenciando o longo tempo que os dois estão separados desejando um ao outro.²

A cena narrada poderia ser vista em quaisquer livros de romances pretensamente eróticos, mas se passou no aclamado jogo *The Witcher 3: Wild Hunt* (CD Projekt RED, 2015), no qual Geralt (o caçador de monstros e protagonista do jogo) tem diversas oportunidades de manter relações sexuais com diversas parceiras, estas que são mostradas em nudez completa, sem quaisquer partes do corpo livres de exposição. No entanto, o protagonista do jogo, por mais nu que também seja mostrado, tem uma parte de seu corpo salvaguardado a sete chaves: o pênis.

Seria um alívio pensar que esta é uma escolha criativa dos desenvolvedores sob diversos argumentos de classificação indicativa ou o afastamento de eventual “distração” do público ante ao membro de um personagem tão querido aos fãs. Porém quando não há nenhum pudor em mostrar pessoas sendo cortadas ao meio, monstros humanoides balançam seus membros livremente pelo mundo do jogo, ou mesmo tratar de temas polêmicos como alcoolismo, violência doméstica e aborto (temas esses que estão logo no início do jogo). Qual o problema em mostrar o pênis de um protagonista? O que há de tão repugnante numa parte do corpo que seja pior do que os males que afligem sociedades inteiras durante séculos?

Não precisa de muito esforço de pesquisa para encontrar conteúdos que expõem o estigma que a sexualidade, o corpo e seu uso em diversas facetas da vida enfrentam – desde a culpa cristã que remonta às origens do monoteísmo médio-oriental até debates moralistas sobre a viabilidade de “trissais”. O corpo e seu uso sempre foram alvo de controle, nos games isso se mostra sempre de forma gráfica, mas não evidente.

Quero deixar claro que não pretendo dar argumentos para o ato da objetificação em si, uso o termo como um chamado à reflexão sobre a naturalização de uma parte do corpo que encontra uma resistência em ser depictado em mídias diversas; enquanto apenas um corpo é o mais exposto, o outro salvaguarda o direito da privacidade, coisa que só reforça o debate feminista do corpo feminino servindo ao masculino, quando a naturalização do corpo, independente de gêneros, pode entregar uma potência de narrativa e

² Cena disponível para assistir em <https://www.youtube.com/watch?v=p3zNASC-cSU>

reflexão que é geralmente desperdiçada sob a égide do incômodo que um determinado público pode ter a obras que se pretendem a essa naturalização. Isto posto, minha pesquisa expôs algumas perspectivas sobre a dificuldade de se encontrar pênis em jogos, desde o âmbito técnico até facetas históricas, filosóficas e sociais (particulares desta mídia), tanto por desenvolvedores como por seus consumidores.

Pintos na história dos jogos

Embora esse tabu possa ser evidente hoje pela abordagem de grandes jogos em relação a sexo, pênis em games não são nenhuma novidade nessa mídia. Desde os primórdios pixelados de arcades, o conteúdo sexual já era abordado com blocos que sugerem não somente seios, bundas e pênis, mas ejaculação e o ato sexual em si. Tomando por base o artigo de Patricia Hernandez para a revista eletrônica Kotaku, *A abridged history of video game penises*, a jornalista apresenta uma retrospectiva de diversos jogos que mostraram, sem pudores, pelos mais diversos motivos e nos mais diversos contextos, esse membro tão escasso nos jogos.

Nos idos anos oitenta, no console Atari 2600 principalmente, a produção de jogos por desenvolvedores independentes permitiu que surgisse alguns títulos que se permitiam mostrar alguns pênis, bem como suas aplicações em diversos atos sexuais, num contexto de pontuações e narrativas (ainda hoje) duvidosas.

Três são dignos de nota. O primeiro é *Custer's Revenge* (MYSTIQUE, 1982)³ que se resume a um cowboy de pênis ereto no canto esquerdo da tela que precisa chegar a uma indígena desnuda e presa a um poste, no canto direito da tela, desviando de flechas que caem em diversos pontos desse caminho. O desafio está em penetrar a indígena sem ser acertado pelas flechas. Em *Beat 'Em & Eat 'Em* (MYSTIQUE, 1982)⁴, o jogador controla mulheres nuas que passam na rua olhando para cima de boca aberta, sugestivamente estão esperando que um homem em cima de um prédio, nu e com seu pênis a mostra go-teje seu sémen em suas bocas. O terceiro é *X-man* (UNIVERSAL GAMEX CORPORATION, 1983)⁵ – que não pode ser confundido com os heróis dos quadrinhos –, um homem que precisa achar o caminho de saída de um labirinto desviando de objetos afiados animados, ao conseguir, como recompensa ao personagem do jogador, na porta deste labirinto uma mulher o espera para copular. Ainda existem vários outros títulos que abordam sexo nessa plataforma de jogos, mas estes são aqueles que mostram “mais claramente” a representação de um pênis em um jogo.

³Cabe deixar claro que é de concordância geral o caráter pernicioso desse jogo, remetendo à violência de colonos contra nativos através do estupro sendo, por muitos especialistas na área, como um “jogo proibido”, e cabe as aspas pelo fato dele ainda ter circulação, mas geralmente usado como mal exemplo de uso dos jogos. Pode ser visto em <https://www.youtube.com/watch?v=XCGm62Bcl1Y>

⁴Apesar do corpo do sujeito em cima do prédio sugerir um “arco”, a real intenção visual é a de ser “mãos” que seguram o pênis. Pode ser visto em <https://www.youtube.com/watch?v=SMZrRiPFFME>

⁵Vale lembrar que mesmo o ato sexual após a saída do labirinto é um jogo em si. O jogador precisa interagir com o jogo para fazer a personagem penetrar a outra personagem. Pode ser visto em <https://www.youtube.com/watch?v=l276XZagsoU>

Nesse momento, pode-se perceber que todos usam o falo como elemento importante para a atividade do jogo (*Custer's revenge* e *Beat'Em & Eat'Em*) ou como recompensa (?) pelo esforço do jogador (*X-man*); claro que o pênis em todos esses contextos não é o destaque, o ato sexual – ou a sugestão de tal – presta esse papel, mas a considerar o tempo tão curto dessa mídia que só havia se popularizado, essas iniciativas merecem destaque pela ousadia em representar pênis em suas telas; claro, desconsiderando as claras relações com estupro, objetificação feminina e preconceito racial que orbitam tais.

Seguindo na história, o jogo *Dreamweb* (CREATIVE REALITY, 1994)⁶, na plataforma AMIGA, não é um jogo que explora a sexualidade como mecânica, porém a nudez parece pretender dar ares de “mais adulto” à obra e mostra, no início dos anos 90 do século passado, um pênis num contexto que se encaixa melhor com a narrativa da personagem do jogo.

Passando para o início dos anos 2000, vale pontuar que a série de jogos *Leisure Suit Larry* (HIGH VOLTAGE SOFTWARE, 2004)⁷ é conhecida por ser um “simulador de conquista de mulheres” no qual seu protagonista Larry, um sujeito representado de forma caricata (muito mais que vários personagens do mesmo jogo) é um dos vários personagens que tem seus pênis à mostra. Temos ainda três representações de pênis em jogos de terror. Começando por *Manhunt 2* (ROCKSTAR LONDON, 2007)⁸ com o personagem *Piggsy*, um dos antagonistas enfrentados pelo personagem do jogador. O segundo está em *Penumbra: Black Plague* (FRICTIONAL GAMES, 2008), no qual um dos monstros do jogo apresenta a forma particularmente perturbadora de seu pênis. Por fim, num dos cenários de *Amnesia: The Dark Descent* (FRICTIONAL GAMES, 2010) um cadáver nu é mostrado com seu pênis exposto.¹⁰

Depois temos *Heavy Rain* (QUANTIC DREAM, 2010) com uma curiosa tróvia sobre o pênis mostrado; embora no jogatina regular a cena do banho de Ethan o mostre de toalha, ao modificar o jogo é possível perceber que a desenvolvedora de fato modelou e texturizou o membro da personagem, apesar de escondê-lo.¹¹ Mais duas representações tensas de pênis em jogos também são vistas à frente. Em *Dante's Inferno* (VISCERAL GAMES, 2010) o pênis mais proeminente e chamativo é, com certeza, do desafio final do

⁶A situação em que a nudez aparece está mais para violência que para a sexualidade, mesmo a personagem interromper um ato sexual para agredir seu antagonista. Pode ser visto em <https://youtu.be/XW-PQ-6kkm8?t=150>

⁷Considerando que é uma série de jogos, o exemplo considerado aqui é da edição Magna cum laude. Pode ser visto em <https://youtu.be/6OSmdvWzevA?t=17790>

⁸Pode ser visto em <https://youtu.be/plEVDfQf2SA?t=130>

⁹Vale pontuar que *Penumbra* é uma série de jogos que conta com mais três títulos, sem contar com edições especiais e coletâneas. Pode ser visto em <http://deusexmachina.es/wp-content/uploads/2015/01/bp10.jpg>

¹⁰Ainda que não tenha tanta importância na trama, este foi considerado pela proporção realística pretendida e vista no jogo. Pode ser visto em https://www.sidestorygames.com/uploads/4/6/0/7/4607000/3814312_orig.jpg

¹¹Pode ser visto em https://i.kinja-img.com/gawker-media/image/upload/s--hO07SxCb--/c_fit,fl_progressive,q_80,w_636/jfh6p8jhdxrxezewhwho.png

jogo onde Satã aparece com seu membro exageradamente grande e balançando na tela durante toda a batalha derradeira.¹² Outra está em *Outlast: Whistleblower DLC*¹³ (RED BARRELS STUDIO, 2014). Num determinado momento do jogo o vilão da história captura o personagem do jogador e o aprisiona numa mesa de serrar, ameaçando a personagem de ser cortada ao meio, tendo seu pênis como primeira parte a ser atingida.¹⁴

Seguindo a linha temporal, em *Far Cry 4* (UBISOFT, 2014) temos apenas uma rápida visão em primeira pessoa do pênis da personagem jogador, depois de um ato sexual ritualístico o qual é seguido por uma situação tensa de ação.¹⁵ Mais duas abordagens cômicas são dignas de destaque, uma é o uso jocoso de *South Park: Stick of the Truth* (OBSIDIAN ENTERTAINMENT, 2014) em que o pênis é tanto um antagonista¹⁶ quanto faz dos jogadores alvo de consequências da narrativa.¹⁷ Indo para o cenário independente de jogos, em *Mount Your Friends* (STERGERSAURUS SOFTWARE INC, 2013) um pênis não é claramente mostrado, mas o volume das sungas que os personagens do jogo usam não impedem de mostrar que mesmo regras físicas do mundo são aplicadas aos vários pênis mostrados.¹⁸

Para finalizar, temos duas representações que se pretendem ser impactantes à audiência do jogo; em *Grand Theft Auto V* (ROCKSTAR GAMES, 2013) não são poucas as vezes que pode-se vislumbrar o pênis do personagem Trevor. Em diversas situações a exposição de seu membro vem num contexto de chocar, tanto as outras personagens do jogo quanto os próprios jogadores. Em *Kane & Lynch 2* (IO Interactive, 2010) as personagens principais são mostradas nuas, com seus corpos todos mutilados e ensanguentados, aderindo um clima bizarro à nudez mostrada.

Claro que houve outras aparições de pênis em jogos para além desta lista, mas me ateno a estas por perceber um padrão na representação de pênis dado seus contextos. São Quatro:

- Sexual: Muito comumente pode ser visto como objetificando o próprio pênis em si, haja vista que o mesmo é usado como meio para um fim, porém neste fim, as mulheres são outro objeto, passivo, inerte e alvo primário, que servem para satisfazer a verve heterossexual masculina.

¹²Pode ser visto em <https://youtu.be/G17tzmwlnJM?t=263>

¹³DLC, sigla para Downloadable Content (conteúdo descarregável), como é conhecido adições a jogos (conhecido como “jogo base”) já lançados, tanto de modos de jogo quanto de avanços na narrativa (quando aplicável).

¹⁴Vale pontuar que o jogo base (*Outlast*. Red Barrels Studio, 2013) também contém nudez frontal masculina, duplamente, através de dois antagonistas conhecidos como the twins (“Os gêmeos” em tradução literal). Pode ser visto em https://youtu.be/458fPI_CbvA?t=138

¹⁵Pode ser visto em <https://www.youtube.com/watch?v=UBPx-NlrKUK>

¹⁶Através do inimigo conhecido como “Penis Mouse”. Pode ser visto em <https://youtu.be/N92t-TNX-v2M?t=640>

¹⁷Em determinado momento o jogo obriga o jogador a se desviar de um saco escrotal durante um ato sexual. Pode ser visto em <https://youtu.be/xpaghQb45J4?t=940>

¹⁸Pode ser visto em https://www.arkade.com.br/wp-content/uploads/2013/06/arkade_mountfriends_01.jpg

- **Perturbador:** Quando o pênis é mostrado num contexto que choque o jogador (ou mesmo as personagens do jogo que observam o acontecimento); o pênis é um elemento de espanto, do inesperado e imprime um caráter de vulgaridade ao membro.
- **Cômico:** Usando de caricaturização ou contextos cômicos, o pinto serve de piada ao jogo, tendo uma mistura de objetificação e vulgarização que são “aliviados” pelo viés de “provocar risos”.
- **Terror:** Aqui o pênis provavelmente conversa com o ímpeto de repulsa visto no caráter “perturbador” mostrado acima, mas ganha ares grotescos, tanto por quem mostra o pênis quanto pelo entorno ou contexto em que este se encontra.

Não é difícil entender como tais representações de pênis são corajosas e até curiosas dentro do contexto de uma mídia nova e muitas vezes marginalizada (como se tornou comum em várias novas mídias de massa, como televisão, cinema, quadrinhos). Contudo, tais representações parecem problemáticas e evidenciam uma representação tóxica do pênis, sendo este um dos sintomas de séculos de demonização do corpo, no qual aqueles que detêm um falo precisam lidar com o terror em sua volta, com sua apresentação vulgar. O riso sobre tal e a pretensa função de penetrar um corpo feminino para, aí sim, começar a pensar em formas menos tóxicas de enxergar o pênis, em diversos níveis.

Essa linha temporal também mostra uma mudança de perspectiva que só fica evidente ao analisá-la como um todo. Dos anos 80 até meados dos anos noventa os jogos que se atreveram a mostrar um pênis o faziam por motivos meramente sexuais, ou seja, se houvesse um pênis, deveria haver outra personagem (geralmente mulher) que deveria abrigar esse pênis; só o sexo justificaria um falo exposto. De meados dos anos 90 até hoje a maior parte da representação de pênis se dá fora desse contexto e, muitas vezes, é autocentrado, o pênis exposto se justifica dentro do contexto em que é colocado, não precisando da relação sexual, mas das reações que um pênis exposto, sozinho, pode provocar a um jovem, hetero, cisgênero (considerado a maioria do público consumidor de jogos).

A dureza em desenvolver um pênis

Adereçando o caso recente do jogo *Conan Exiles* (FUNCOM, 2017) a repórter Lauren Morton (PCGamer) entrevista Joel Bylos, diretor criativo do jogo, procurando saber as motivações da inclusão de uma característica vista como curiosa até hoje na criação dos personagens dos jogadores, os quais podem determinar o nível de “dote” (*endowment*) de um avatar masculino.

Bylos explica que a razão de dar a opção da regulação do tamanho do pênis dos avatares masculinos vem do próprio universo conhecido de Conan, celebrada nos quadrinhos, onde tanto nudez frontal masculina quanto feminina parece não ser objeto de debate para quem consome essas histórias, tanto quanto a violência explícita que também contém. Assim, o diretor criativo visa mais naturalizar essa característica como os quadrinhos o fizeram do que polemizar quanto a uma (possível) funcionalidade para os jogadores ou quaisquer outros argumentos para inseri-la, haja vista que não existe a possibilidade de relações sexuais no jogo.

O que Bylos e outros desenvolvedores do jogo não previram foram os desafios em conferir o realismo anatômico e físico que tal empreitada demandava. Para encarar o comportamento físico de um falo flácido os desenvolvedores decidiram implementar no membro a mesma física de roupas ou bandeiras, excluindo interações com vento e aumentando o peso do “tecido”; é evidente que *bugs* apareceram durante a fase de testes como Bylos relata

Por um período de tempo, cada “criança” no jogo decidiu se esticar pelo mapa, isso era devido a um bug da física de panos, mas se manifestou como cada personagem no jogo tendo um pau que se estendia da virilha ao horizonte distante. Tivemos desenvolvedores curiosos ‘seguindo a estrada de pau esticada’, a fim de descobrir onde os membros rebeldes haviam se enterrado. Acontece que eles foram para as coordenadas 0,0,0 e ninguém encontrou nenhum tesouro no final da jornada. É uma pena, de verdade. (BYLOS in HERNANDEZ, 2019, tradução minha)

É possível saber, com um pouco de pesquisa na internet, que regras físicas de outros elementos também já foram usadas em falos mostrados em jogos, como cordas, cabelos e até água, mas nenhum se saiu bem na simulação realista de um falo flácido. Na questão de física, já houve iniciativas independentes de tentar encontrar uma física adequada para pênis que pudessem suprir a necessidade de realismo para quem deseja ver falos balançando na tela. O trabalho do modelador entusiasta *tentakeljugend* usando a famosa *game engine*¹⁹ da empresa Epic Games, a Unreal Engine, forneceu um divertido vídeo de teste chamado *dick puncher*.²⁰ Mas se tratando de dedicação na adição e realismo de membros masculinos nos jogos, é na comunidade de *modders*²¹ que se encontra mais riqueza de variedade e experiência técnica na lida com falos digitais.

Voltando com o artigo de Laureen Morton, alguns *modders* foram entrevistados, um deles identificado como *Ratrace* comenta sobre sua experiência em oferecer modificações para o jogo *Elder Scrolls V: Skyrim* (Bethesda Game Studios, 2011) que permitem, ao despirmos um personagem, vê-lo com o falo entre as pernas; embora tal adição se limite a um membro sem animação, *Ratrace* comenta a dificuldade em fazê-lo se mexer, relegando essa missão para modificadores mais experientes. É compreensível que haja essa dificuldade, se estúdios com equipes de desenvolvedores encontram problemas em animar um membro masculino (como mostrado antes na experiência de *Conan Exiles*), ter como recurso apenas uma pessoa pode se mostrar uma tarefa árdua para um trabalho amador e não remunerado.

Ainda no mesmo artigo, Laureen traz a experiência do criador do *mod Nude Greece*, criado para o jogo *Assassin's Creed: Odissey* (Ubisoft Quebec, 2018) que comenta a

São os programas que carregam o conjunto de ferramentas nos quais jogos são desenvolvidos.

Disponível no artigo de Patrícia Hernandez *The Unreal Engine used to create better dick physics*, presente nas referências deste texto.

Como são chamados os diversos entusiastas em modificar jogos, geralmente alterando, usualmente para adicionar, elementos que os desenvolvedores dos jogos não quiseram ou não puderam inserir no jogo lançado.

dificuldade em “adicionar algo que não está lá”, reiterando que os modelos como são mostrados nos jogos dificultam muito (anatomicamente) a inserção de um pênis no personagem, enquanto o corpo feminino é mostrado muito mais próximo de sua anatomia real. O corpo masculino, mais especificamente na virilha, é modelado desde o início para não ter um pênis entre as pernas, exigindo um trabalho maior de *modders* na empreitada de colocar um falo nos personagens.

Tomando essas informações como base, já é possível perceber a inócua vontade de desenvolvedores em atestar anatomicamente o corpo masculino, embora o corpo feminino seja oferecido ao jogador em maior similaridade; as dificuldades técnicas que poderiam ser usadas como argumento são postas em perspectiva pelo relato de Bylos no desenvolvimento do “dote” de *Conan Exiles*; quando Bylos é questionado se o esforço empregado em permitir que os jogadores pudessem ter pênis nas suas personagens, ele responde que “Pela quantidade de trabalho envolvida, teria valido várias vezes o tempo gasto nisso” (BYLOS in HERNANDEZ, 2019, tradução minha); ao se considerar nessa análise que a *Funcom*, empresa que Bylos trabalha e permitiu o desenvolvimento de *Conan Exiles*, não chega a ser tão grande quanto as desenvolvedoras dos jogos que os *modders* citados acima trabalharam, reforça que a negação da representação do pênis é motivada por um viés mais cultural que comercial.

Ao se pensar também na demanda do público, cabe destacar as considerações do pesquisador José Loures quando analisa as *fanarts*²² pornográficas do personagem *Kratos de God of War* (Santa Monica Studios, 2005-2018).

Resta aos artistas realizarem os desejos de fãs anônimos pela internet. Assim, temos uma reinterpretação de um personagem, esse que não é um ator, modelo, atleta ou cantor, e sim um homem criado digitalmente. A série se aproveitou de ângulos e planos cinematográficos para ressaltar a imponência de Kratos, e os corpos femininos, mas na internet, é possível encontrar uma inversão desses elementos. O corpo de Kratos é o destaque, em ângulos que ressaltam suas nádegas, pênis e músculos, assim como as personagens femininas foram retratadas. A sexualidade do protagonista é explorada em diversas faces, até mesmo como um ser submisso. (LOURES, 2019, p. 1327).

Desse modo, o argumento da rejeição total do público também cai por terra por perceber que existe um público que não apenas se incomoda com a representação da genitália masculina, mas anseia em vê-la; claro que não se aplica ao público mais amplo, nesse campo o incômodo em encarar o pênis ainda é maioria, vale refletir sobre o que impede que essa representação possa ser aceita. Assim, tomo por base algumas considerações conceituais para tentar traçar um raciocínio histórico e cultural da rejeição do falo masculino nas artes, uma das áreas mais afins aos jogos.

²²Artes de personagens ou situações em jogos, filmes e outras mídias que são feitas por fãs de tais.

Ver pênis incomoda, sempre incomodou

Ao se buscar os primórdios da representação de falos, há tempos desenhar pênis é visto como um incômodo. Bruno Aboudar, em seu texto *Exibições: a virilidade desnuda-da*, cita um texto de Watelet que transcrevo aqui

O que se denomina em linguagem de artista uma academia é a imitação de modelo vivo desenhado, pintado, ou modelado. [...] Os mestres da arte colocam o homem nu, em altitude mantida durante um espaço de tempo em função do incômodo mais ou menos extenso que lhe é ocasionado (ABOUDAR, 2013, p.487).

Se lembrarmos que este texto remonta do século XVIII, podemos traçar um paralelo aos tempos de hoje no qual esse incômodo persiste; embora nos games eles sejam apontados para o público consumidor de jogos, aqui Watelet fala da criação artística em si, de quem se propõe a representar o corpo masculino na maior fidelidade possível ao meio usado (ainda que para fins de estudo), sendo então mais próximo do incômodo de desenvolvedores que do público de jogadores.

Continuo com Aboudar que oferece outra visão, mais recente na história e em outra área, a psicanálise, quando busca diretamente de Freud uma consideração a esse pudor

Freud sublinha o abalo fundamental: existe aí, no corpo viril, local e central, algo que não é belo, que não pode sê-lo, e que seria conveniente esconder, evidentemente, o sexo. Antes de qualquer consideração cultural, psicológica ou moral, é possível perguntar o que faz a plasticidade desse paradoxo estético constitutivo da representação clássica, a saber, que sua expressão maior – o nu masculino – se veja localmente ou impedida ou aviltada pela exibição que ela supõe da genitália. Ao ponto de que uma parte da história da arte possa ser vista como o meio de evitar esse problema: mostrar o homem nu, de pé, de frente, em toda sua glória viril, mas sem o órgão de sua virilidade. (ABOUDAR, 2013, p. 489).

Esse raciocínio vem da análise da evolução biológica humana em que nossos antepassados pré-históricos andavam sobre quatro patas e sua genitália estava escondida pelas pernas, mas ao se manter de pé, o membro se fez exposto e necessitava de segurança, o que poderia ter desenvolvido o pudor quando decidiu esconder o falo por proteção e, culturalmente, se afirmou através da vergonha; uma visão coerente ante o raciocínio de Freud.

Mas o que se deve levar em conta, indo além da pré-história, são as diferentes civilizações e povos que lidaram de forma diversa com o corpo nu masculino, desde as representações de nus em desenhos nas paredes egípcias, passando pelas representações de nus da antiguidade clássica, até mesmo a vivência “nudista” de tribos em diferentes partes do mundo; se o nu masculino foi censurado de alguma forma, certamente a ousadia do *homo erectus* foi seu início, mas não sua causa maior.

A construção imagética ocidental nos dá uma pista de como o pênis vem sendo vilipendiado na sua representação de diversas maneiras, reforçando o incômodo que a genitália masculina desperta. Abouadar escala três modos diferentes na história da arte que o membro masculino é tirado do seu foco central do corpo.

O primeiro, no desaparecimento, as reproduções de corpos nus têm os falos “esquecidos” de serem representados, mesmo imagens centenárias como o Homem de Vitruvius em tratados de desenhos do século XVIII, tem suas proporções de braços e pernas mostrados em exatidão matemática, mas o local do pênis sequer é digno de ser preenchido, desaparecendo no símbolo que indica a proporção anatômica clássica. Citando a obra de Gerard Audran *Proportions du corps humain mesurées sur le plus belles figures de l'Antiquité*, evidencia a ausência do membro masculino, impondo quase nenhum esforço em tentar preencher o espaço deixado.²³

A busca pela fidelidade anatômica do corpo masculino exige seu elemento central pelo evidente incômodo e possível teor sexual que a obra instrutiva poderia passar, mostrando a possível incapacidade de artistas e seus mestres em lidar abertamente com o falo masculino. Abouadar também tece comentários sobre tais representações quando considera que:

Podemos ficar tentados a justificar essa omissão quase sistemática do sexo, paradoxal em suas obras de anatomia artística ou de desenho a partir da natureza, com base no fato de que o membro viril não se submete, na natureza, às proporções do corpo. Mas isso é igualmente verdadeiro para outros órgãos (nariz, orelhas...) que são, evidentemente, reproduzidos. (ABOUDAR, 2013, p. 492).

O desaparecimento ainda é usado nos dias de hoje largamente pelos jogos, quem deve ter mais contato com virilhas vazias é a comunidade de *modders*, mas não há dificuldade de achar modelos 3D de personagens de jogos que apresentam apenas uma discreta protuberância entre as pernas.²⁴ As razões dadas neste contexto podem parecer ainda mais convincentes que as dadas pelos mestres do desenho de séculos atrás. Uma delas é que o pênis não deverá nunca ser mostrado no jogo, portanto, gastar tempo modelando-o seria um desperdício; um argumento válido para jogos que podem sequer mencionar um romance. Contudo, longe de quaisquer relações sexuais que pudessem dar alguma oportunidade de nudez, mas a demanda da comunidade de mods por alterações nos corpos das personagens evidencia que mesmo em jogos que tal nudez não é prevista, ela é, pelo menos, desejada.

²³Um exemplo de uma página do tratado de Audran pode ser visto em https://www.lexart.fr/cake_fud/files/temp/images/mid/LeX-vm-005g-0.jpg

²⁴Um exemplo pode ser visto em <https://cubebush.co/bonebrew22/products/vtthnw/male-basemesh-game-ready?ref=bonebrew22>

Outro modo que Abouard descreve é o da estilização, que se encontra em extensa quantidade pelo passar dos séculos na redução do pênis a um tamanho muito menor que o proporcional ao corpo depictado, na esperança que a diminuição de seu tamanho não atraia a atenção, e nem causa o desconforto, do público apreciador de obras com nu masculino. Ainda cita o pintor Girodet-Trioson e sua obra *Endymion* que retrata um jovem nu sendo visitado por um ser fantástico, o pênis do rapaz é nitidamente pequeno em relação ao seu corpo, escondido na sombra de suas coxas e que ganhou um *delicado vapor de nuvem que se eleva sobre seu sexo é quase transparente: ela não tem nada a esconder* (ABOUDAR, 2013).²⁵

O paralelo possível para este modo de mascaramento do falo são duas abordagens nos jogos, tanto caricaturização do pênis quanto representá-lo como algo grotesco, alterando a proporcionalidade, acrescentando “sujeira”, ferimentos e outros elementos considerados repulsivos, de modo a distrair o jogador/espectador de uma apresentação fiel ou em contexto sadio da genitália masculina. Pode-se usar como exemplo a representação do membro de Larry em *Leisure Suit Larry* com seu pênis diminuto, ou o falo à mostra da personagem *Piggy de Manhunt 2*, ambos mostrados anteriormente, que exemplificam o mascaramento visto em jogos dos da genitália masculina.

Os paralelos aqui mostrados, dos modos de lidar com o pênis na história da arte e nos jogos mostram que o incômodo na lida com o membro masculino data de séculos de repreensão e vergonha; o pênis fica relegado ou no trato íntimo-social entre os próprios homens como medida de masculinidade ou como instrumento de força e poder simbólico social, no estupro ou na dominação doméstica (“quem veste as calças em casa”). Caminhando na história, paralelamente ao discurso machista/misógino, o pênis é mais visto como um instrumento fora do corpo, uma arma ou centro de poder, que um órgão humano que proporciona prazer e ajuda na disseminação da vida.

Claro que tamanha repressão à genitália masculina não passaria sem atos de rebeldia na arte; desde fotografos como Robert Mapplethorpe, com suas imagens limpas e simétricas, e Wilhelm Von Gloeden, captando a inocência rural dos nus de camponeses em referências clássicas, passando pela pintura com as obras de nus de John Singer Sargent (reveladas após sua morte) e as pinceladas de nu frontal de Lucian Freud (contando até com um autorretrato nu), na escultura surpreendentemente existe muito mais referências de pintos à mostra, desde o renascimento até Auguste Rodin para ficar num período de séculos de produção de nus.

A arte era censurada, mas resistia dentro de suas próprias amarras. Nos jogos, a resistência similar existe e vale a pena pontuar algumas iniciativas.

Os diferentes pênis dos jogos independentes

A indústria de desenvolvimento de jogos independentes tem se mostrado um terreno

²⁵A imagem citada por Abouard pode ser vista em https://webmuseum.com/ws/musee-girodet/app/file/forcedownload/M0284_0000033.jpg?key=273fc2ts73fhz3m7x4feaq00gisumekw&thumbw=2000&thumbh=1500

muito mais seguro para o risco da experimentação nos jogos, onde criadores independentes desenvolvem ideias para públicos específicos sem ter a pressão comercial do lucro, necessário para grandes produções.

É nesse campo que surgem iniciativas como a de Robert Yang, artista, professor e pesquisador, com a maior parte de suas obras digitais focada na experimentação em jogos sobre a intimidade e cultura homossexual. Aqui devo abordar três jogos deste desenvolvedor que tem abordagens diferentes e críticas com a genitália masculina.

O jogo *Stick Shift* é definido por Yang como “um jogo autoerótico de condução noturna sobre dar prazer ao seu carro gay”. Durante a jogatina, o jogador vê a tela dividida em duas partes, à direita a alavanca de câmbio com uma mão na haste é apresentada, à esquerda o rosto do motorista está em close com o cenário de uma cidade ao fundo. Quando o jogo começa, os movimentos do jogador sugerem que este precisa “masturbar” a alavanca de câmbio até determinada velocidade, quando é preciso “mudar de marcha” para aumentar o ritmo do estímulo. Cada mudança de marcha tem reflexo na tela esquerda, quando o motorista demonstra um crescente prazer; caso o jogador consiga chegar até a última marcha, na tela direita o motorista mostra expressões de “gozo” com direito a um cigarro. A esquerda apresenta a parte de trás do carro com o escapamento gotejando um líquido, mostrando o “fluido” do carro após a sessão de “masturbação” do carro gay.

Numa situação de “derrota” no jogo, o carro pode ser parado pela polícia (sob um suposto pretexto de excesso de velocidade) em que o jogador fica alguns minutos sem poder voltar ao jogo, podendo se manifestar jogando beijos aos policiais, cada beijo dado aumenta o tempo de espera em dez minutos (reais).

As intensões ativistas do artista abarcam muitas questões e referências, como a ligação extremamente masculina entre um homem e seu carro, bem como o filme “*Blow Job*” de Andy Warhol, no qual acabou se manifestando nas expressões do motorista no jogo. Mas meu foco aqui é na escolha da alavanca de marcha como elemento interativo. Neste ponto, trago as reflexões do próprio Robert Yang quando se refere a este elemento.

As alavancas de marcha têm a vantagem de serem bastante fálicas, com uma conotação humoristicamente masculina nos Estados Unidos (um exercício para o leitor: pergunte a um grupo de homens sobre as transmissões manuais e você desencadeará uma singularidade de mansplanation) (YANG, 2015).

O uso da marcha no jogo tem claras funções similares a outros modos de mascaramento do pênis já mostrados neste texto, mas é na sua aplicação que se difere. Enquanto em diversas obras o mascaramento visa a dispersão do espectador para o falo, a alavanca de marcha no jogo tem uma intenção clara de substituir um falo de modo a funcionar

²⁶Tais foram consideradas nesta pesquisa e podem ser acessadas em <https://www.blog.radiator.deba-acle.us/2015/04/stick-shift-as-activist-autoerotica.html>

como tal, mesmo as diferentes marchas e velocidades mostradas servem como indicadores de velocidade do carro além de remeter ao ritmo da interação do jogador durante a “masturbação” proposta. Todos os elementos em volta como o ambiente automobilístico (comumente ligado ao masculino), a velocidade como medida de interação, o dirigir durante a noite sob risco, a própria possibilidade de ser parado pela polícia durante o ato de felação (que é algo repetidamente abordado por Yang como parte de cultura sexual entre a comunidade LGBTQI+).

Levando em consideração que o mascaramento, a substituição do pênis por outro elemento, foi um recurso usado pelo artista como modo de aproximar o jogador da intimidade da masturbação, também pode ser entendido como forma de combate ao próprio modo em si de não mostrar o pênis, sendo o carro um outro companheiro do motorista que em nada pode ser considerado explícito no trato com o falo, mas em tudo (a sua volta) sugere que o é.

No jogo *Succulent*, o jogador controla a personagem em primeiro plano (com duas cópias “provocantes” do mesmo em segundo plano) que tem um picolé nas mãos. O convite da interação é fazer com que o personagem central leve o picolé na boca para sugá-lo. Quando começa a fazê-lo uma música começa a tocar, luzes do fundo se ativam e as figuras no segundo plano começam a se mexer tocando em seus corpos, seguido de gemidos; conforme a sucção do picolé continua, sugerindo ao jogador que seja mais intensa, as ações mostradas na tela se intensificam, ao ponto de parecerem defeitos do jogo, como os movimentos das figuras ao fundo e os sons do jogo se distorcendo, o picolé parece cada vez menor, indicando a evolução da sucção; no final, a personagem em primeiro plano se distorce, parecendo uma figura demoníaca que, depois de consumir o picolé, sugere consumir o próprio jogador.

No artigo relacionado ao jogo²⁷ escrito pelo próprio artista, o foco está no contexto maior, nas influências culturais e críticas sociais à própria comunidade LGBTQI+ em seus estereótipos e convenções morais, mas Yang deixa claro em certo momento a influência quanto ao uso do picolé. Ideia seminal para a obra, uma cena do filme *Inherent Vice* em que um personagem ingere de forma (cômica e displicentemente) uma banana congelada enquanto dirige,²⁸ com direito a engasgos ao tentar colocar o doce até a garganta. A ideia de Yang veio de forma muito literal.

Há algumas cenas no filme *Inherent Vice* onde você vê um homem comer uma banana congelada. Eles eram extraordinariamente divertidos e nada excitantes, o que me fez pensar - e se eu fizesse um jogo em que você apenas observasse um cara enfiar coisas na boca? (YANG, 2015).

A escolha por um picolé veio das referências em sua pesquisa nos cliques do movimento “homo hop” (que faz alusão a gays que performam hip hop usando a cultura homossexual como tema de suas canções) que abusam de alusões a falos e corpos esculturais.

²⁷Disponível em <https://www.blog.radiator.debacl.us/2015/01/succulent-as-hypnotizing-homo-hop-homage.html>

²⁸Cena disponível em https://www.youtube.com/watch?v=_7g0thJe_qY

Tomando o elemento do picolé como falo subjetivo do jogo, aqui temos uma dinâmica diferente de *Stick Shift* (ainda que as ações do jogador sejam muito similares) no qual o falo também é mascarado. No entanto, também é “consumido” pelo jogador – ou pela ação da personagem que o jogador controla –, o falo diminui conforme o jogo avança até que seja totalmente ingerido.

Para além do mascaramento, o desaparecimento parece ser mais que um elemento possível de ser nesta obra, é seu objetivo. Levando em consideração essa consequência do jogo, em perspectiva ao tratamento do pênis nos jogos e através da história da arte, podemos ver uma crítica, ainda que não intencional, a este exato modo de abordagem do pênis; o falo mascarado também desaparece.

Claro que esta é uma interpretação ante ao tema que abordo, as intenções do artista presentes no texto sobre a obra deixam claras sob que bases o jogo se firmou, o que pretendo deixar claro aqui é que tanto *Stick Shift* quanto *Succulent* podem abrir uma conversa sobre a representação sexual do falo em jogos, usando as formas de “anulação” do pênis como meio de perverter essas mecânicas que afastam o caráter sexual do falo, fazendo destas sexuais em si.

Mas é na obra *The Tearoom* que Yang usa o falo como meio de protesto claro às opressões quanto ao membro masculino. Neste, o jogador tem uma visão em primeira pessoa e começa dentro de um box de banheiro público completamente pichado e sujo, nas paredes laterais buracos (similares aos *glory holes*²⁹) aparecem; a instrução do início do jogo surge na tela pedindo para abrir a porta da cabine. Depois de feito, o jogador está de frente a um mictório. Ao olhar em volta, a porta de entrada está fechada e na janela que mostra o ambiente externo oferece um texto que deixa claro o desafio, avisando que caso a polícia apareça na janela o jogador precisa sair do recinto ou perderá o jogo. Periodicamente, homens entram e se encaminham para urinar nos mictórios ao lado. O jogador precisa “encarar” o sujeito em determinados momentos para deixá-lo confortável (em momentos errados pode deixá-los desconfortáveis e fazer com que se retirem), quando o jogo deixa clara a reciprocidade do homem em ser estimulado, o mesmo se dirige ao jogador com sua arma exposta.

Não uso aspas no termo arma porque é exatamente isso que o jogo mostra, ao invés da genitália masculina, Yang usou armas de tamanho e calibres diferentes para representar os pênis no jogo. Uma língua aparece na tela e o jogador precisa lambe determinadas partes da arma, de modo a “encher a munição” do indivíduo. Quando o “cartucho está cheio” ele dispara, fazendo alusão à ejaculação; o sujeito acena com a cabeça em agradecimento e se retira do banheiro. O jogador poderá repetir essa dinâmica várias vezes em busca de diferentes armas, quanto mais ele consegue lambe, mais ele angaria. No total de oito que o jogo proporciona, tais armas podem ser vistas na cabine que o jogador começa, no lugar dos buracos (*glory holes*) que foram vistos antes da jogatina começar.

²⁹Buracos feitos em paredes de determinados ambientes fechados que homens colocam o pênis para que alguém, do outro lado da parede, poder masturba-los ou chupá-los, mais informações em [https://en.wikipedia.org/wiki/Glory_hole_\(sexual_slang\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Glory_hole_(sexual_slang))

Este jogo tem um escopo crítico extenso, desde o título que faz referência a banheiros públicos conhecidos por esta prática, até a condição de derrota do jogador quando a polícia pode interferir no ato; o próprio artista se refere ao jogo como “simulador histórico” enquanto um “simulador de banheiro”.

A parte de toda a concisa crítica presente no jogo, ao focar na genitália como representada faz referência a uma das grandes questões deste texto; ao substituir pênis por armas, Yang questiona as prioridades de rejeição do público gamer e suas mídias paralelas como a Twitch³⁰ quanto aos objetos toleráveis em se interagir. Na própria página do jogo, Yang explica resumidamente a dinâmica das armas que fazem vezes de pênis.

Hoje, em 2017, a polícia ainda tem como alvo homens que fazem sexo com homens - e na terra dos videogames, ainda tenho que lidar com o fato da Twitch banir meus jogos gays por julgamento secreto, como se eles fossem a porra da polícia do jogo. Então, para apaziguar esse complexo conservador e opressor de vigilância do jogador, troquei todos os pênis incômodos do meu jogo pela única coisa que a indústria de jogos nunca moderará nem banirá - as armas. Agora, não há nada de errado em caras apreciarem as armas de outros caras, certo? (YANG, 2017).

A premissa de Yang em abordar os encontros acaba tendo muito mais foco na “troca” de “uma arma por outra” em paralelo aos outros temas como risco e vigilância, ou desejo e repressão. Ele mesmo coloca isso na sua *declaração do artista*³¹ quando explicita que *embora eu quisesse que o jogo tratasse da história gay, também queria falar sobre como os videogames pensam sobre sexo e violência* (YANG, 2017), sendo uma crítica a tolerância à violência e repressão à sexualidade. The Tearoom acaba sendo um exemplo seminal de crítica à rejeição do pênis nos jogos tanto pela abordagem de comparação mimética entre armas e pênis, mas pela encruzilhada que o próprio Yang está ciente de colocar os serviços de divulgação de jogos.

Mais importante, as armas também me ajudam a aumentar minha resistência contra as políticas draconianas de proibição de jogos do Twitch, porque as armas claramente não são pênis. Portanto, não há base para o Twitch banir meu jogo, como baniu o resto dos meus jogos – no entanto, se eles ainda banirem meu jogo, então será a primeira vez na história que a indústria de jogos regulamenta e bane um jogo sobre armas. (YANG, 2017)

É claro que o jogo de Yang não tem a visibilidade de outros jogos aqui citados de grande alcance e que permitiram a entrada de pênis em suas interfaces, seja por ousadia em mostrar genitálias masculinas, seja por permitir modificá-las, mas o desafio de yang ante a indústria dos jogos permite um precedente que pode (e deve) ser citado e replicado de modo a incitar a reflexão sobre a repressão que pênis em jogos detêm, bem como as várias iniciativas de tentar naturalizar este órgão nessa mídia.

³⁰Site de transmissão de jogos, similar a YouTube e outros.

³¹Disponível em <https://www.blog.radiator.debaclle.us/2017/06/the-tearoom-as-record-of-risky-business.html>

A passos lentos

Enquanto escrevo, estou a poucos dias do terceiro adiamento do jogo *Cyberpunk 2077*, desenvolvido pela mesma produtora do jogo que abriu este texto, sob a premissa de “polimento” da experiência em diversas plataformas. Neste jogo, o jogador deverá não somente ter a oportunidade de customizar sua genitália, mas escolher qual a que o jogador quer que seu personagem tenha a despeito do corpo que escolha (ou seja, se o jogador quiser, poderá ter um personagem com corpo identitariamente masculino, mas com genitália feminina e vice-versa); dentre os diversos protestos e memes criados ante ao adiamento, uma das razões expostas por fãs nas redes sociais era de que a empresa estaria preocupada com a “desnecessária” customização genital da personagem do jogador. Tais assunções mostram que, apesar das iniciativas de empresas grandes, a maior parte do público ainda não está preparado para lidar em ver uma genitália, em especial a masculina.

Este comportamento encontra força ao destacar algumas considerações na pesquisa de Mayara Caetano em *Sobrevivendo e aceitando como viemos: possibilidades de gênero e sexualidade com os avatares em Rust*, o qual destaca o estranhamento dos pesquisados com o corpo masculino.

Uma das considerações mais interessantes acerca dessa reação é a perspectiva do jogo que é em primeira pessoa, ou seja, os jogadores não estão observando os corpos dos avatares enquanto jogam, apenas quando utilizam o inventário do jogo. As justificativas para o estranhamento com a nudez tinham relação com a presença de genitais – particularmente os masculinos; com a sensação de ser observado nu pelos outros avatares/jogadores que estavam no ambiente online. (CAETANO, 2019, p. 1252).

Apesar da resistência, algumas empresas desenvolvedoras de grandes jogos têm investido lentamente na exploração do caráter sexual em seus jogos, incluindo até relações homossexuais, mas a nudez ainda é um tabu que se quebra muito lentamente no cenário de games. No entanto, são ações como do estúdio CD Projekt RED em *Cyberpunk 2077* que abrem caminho na extensa (temporalmente) história dos jogos em representar o corpo nu como algo natural. Esperar que o público aceite encarar genitálias de pronto é inocência. Se faz cada vez mais urgente que cada mídia possa fazer sua parte na “desmoralização” do corpo masculino. O caminho promete ser longo e acidentado, mas precisa ser trilhado para que as reflexões sobre o corpo nos jogos possam dar meios de repensar o corpo fora deles.

Referências

ABOUDAR, Bruno Nassim. Exibições: a virilidade desnudada. In CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jaques, VIGARELLO, Georges (org.). História da Virilidade: vol. 3 A virilidade em crise? Séculos XX-XXI. Petrópolis: Ed. Vozes, 2013.

CAETANO, Mayara. Sobrevivendo e aceitando como viemos: possibilidades de gênero e sexualidade com avatares em Rust. In BLANCO, Beatriz, GOULART, Lucas. Videogames, Diversidade e Gênero. Indaiatuba: Oficina Lúdica, 2019 (publicação digital).

HERNANDEZ, Patricia. Na abridged history of video game dicks. Kotaku, 2015. Disponível em: <https://kotaku.com/an-abridged-history-of-video-game-dicks-1692489201>. Acesso em: 16/05/2020.

HERNANDEZ, Patricia. The Unreal Engine used to create better dick physics. Kotaku, 2016. Disponível em: <https://kotaku.com/the-unreal-engine-used-to-create-better-dick-physics-1757821049>. Acessado em 16/05/2020.

LOURES, José. Aperte “círculo” para sexo: uma análise sobre a sexualidade interativa em God of War. In Anais do #18.ART – 18º Encontro internacional de Arte, Ciência Tecnologia (Edição Brasília). Brasília, 2019. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1nSa-GeAdP6TjSF5Wa3ENVuqoOTOfZfDOM/view>. Acessado em 11/11/2020.

MORTON, Lauren. Making penises in games: it’s hard. PCGamer, 2019. Disponível em <https://www.pcgamer.com/making-penises-in-games-its-hard>. Acessado em: 16/05/2020.

YANG, Robert. Stick Shift as activist autoerotica. Radiator Blog, 2015. Disponível em: <https://www.blog.radiator.debackle.us/2015/04/stick-shift-as-activist-autoerotica.html>. Acessado em 10/11/2020.

YANG, Robert. Succulent as hypnotizing homo hop homage. Radiator Blog, 2015. Disponível em: <https://www.blog.radiator.debackle.us/2015/01/succulent-as-hypnotizing-homo-hop-homage.html>. Acessado em 10/11/2020.

YANG, Robert. The Tearoom as record of risky bussines. Radiator Blog, 2017. Disponível em: <https://www.blog.radiator.debackle.us/2017/06/the-tearoom-as-record-of-risky-bussines.html>. Acessado em 10/11/2020.

ARTES, PORNOEROTISMOS E IDENTIDADES LGBTQIA+ EM TRÂNSITOS ESTÉTICOS ¹

Afonso Medeiros²

Resumo

Além do puro formalismo ou estilismo iconográfico, a expressividade erótica no campo da arte pode ser vista num dialogismo entre a concepção de corpo e suas circunstâncias socioculturais. Seja sincrônica, diacrônica ou anacronicamente, qualquer análise sobre a manifestação visual da sexualidade humana se insere numa negociação (quase sempre assimétrica) entre identidades que é, ao mesmo tempo, bioestética e biopolítica. Se a arte é um campo privilegiado para a percepção de corpos e sexualidades divergentes, há que se perscrutar os modos como essas divergências tornaram-se visíveis ou invisíveis na história da arte, aqui recortada no interstício entre a modernidade e a contemporaneidade. É este o intuito primeiro deste artigo. Para tanto, a recorrência a autores tais como Lou Andreas-Salomé, António Damásio, Didier Eribon, Michel Foucault, Dominique Fernandez e Judith Butler objetiva a percepção de variados matizes numa intermediação instável entre masculino e feminino que, conseqüentemente, nos permita vislumbrar a existência (ou não) de uma peculiar estética erótica LGBTQIA+.

Palavras-Chave: erotismo, estética, identidade, LGBTQIA+.

Abstract

Beyond the pure formalism or stylism, erotic expressiveness in the field of art must be seen in a dialogism between the conception of the body and its socio-cultural circumstances. Whether synchronous, diachronic or anachronistic, any analysis of the visual manifestation of human sexuality is part of a negotiation (almost always asymmetrical) at the same time bioaesthetic and biopolitics for the (re)construction of identities. If art is a privileged field for the perception of divergent bodies and sexualities, it is necessary to peruse the ways in which these divergences became visible or invisible in the history of art cut in the interstice between modernity and contemporaneity. This is the primary purpose of this article. Therefore, the recurrence of authors such as Lou Andreas-Salomé, António Damásio, Didier Eribon, Michel Foucault, Dominique Fernandez and Judith Butler aims at the perception of various nuances in an unstable intermediation between male and female that, consequently, allows us to glimpse the existence (or not) of a peculiar queer erotic aesthetic.

KEYWORDS: eroticism, aesthetics, identity, queer.

¹Este artigo foi originalmente publicado na Revista Apotheke, v. 6, n. 3, p. 22-36, dezembro 2020.

²Bolsista Produtividade e coordenador do GP Arte, Corpo e Conhecimento (ambos do CNPq). Afonso Medeiros é Professor Titular de Estética e História da Arte da Faculdade de Artes Visuais (FAV) do Instituto de Ciências da Arte (ICA) da Universidade Federal do Pará (UFPA).

Enquanto fenômeno biopsíquico, o corpo é, ao mesmo tempo, signo, objeto e interpretante. O corpo é o locus privilegiado para encontros e desencontros entre a enunciação do Eu/sujeito que enuncia o Outro/objeto e, enquanto alteridade, a enunciação do Outro/sujeito que enuncia o Eu/objeto. A identidade é sempre uma negociação sociocultural mais ou menos conflituosa entre o sentimento-entendimento de si (self) e o sentimento-entendimento que o outro constrói sobre mim. Portanto, as relações que permeiam as construções e as desconstruções dos egos e das alteridades passam sempre por semioses de subjetivação e de objetivação nas gangorras socioculturais do eu em direção ao outro e do outro em direção ao eu promovendo contínuas (auto)interpretações. Ainda mais, estes processos são variáveis e negociáveis segundo as condições de visibilidade que cada tempo e cada espaço (constituídos culturalmente) permitem para a expressão de individualidades, de alteridades e dos modos de alteração, aglutinação ou dispersão entre elas.

Como identidade, o corpo é sujeito e objeto de todas as formas de ser e estar no mundo e, por isso, ainda é o grande dilema estético, ético e lógico da humanidade. Nesse dilema estão circunscritos não somente as semioses relativas ao funcionamento psicofísico do corpo e que dizem respeito às classificações de sexo biológico (macho, fêmea ou intersexual), como também as semioses relacionadas ao funcionamento psicossocial do corpo e que dizem respeito às categorizações de gênero (masculino, feminino e transgênero). Entre as classificações de sexo biológico e as categorizações de gênero, opera a sexualidade entendida como constructo cultural que alimenta e afeta as dimensões eróticas, afetivas, espirituais, políticas e estéticas das subjetividades e objetividades dos corpos.

Em 1910, a psicanalista russo-alemã Lou Andreas-Salomé, interlocutora privilegiada de Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud e Rainer Maria Rilke, concedeu-nos uma notável definição de erotismo:

O erotismo ocupa uma posição intermédia no seio dos dois grandes grupos de sentimentos (o egoísmo e o altruísmo), ou, para falar de modo menos equívoco, de retraimento, de contração de nossa vontade individual até a separação; a hostilidade, ou a dilatação por meio da qual ele integra o Outro, o que está diante dele, como se fosse uma parte de si próprio (ANDREAS-SALOMÉ, 2005, p. 87, grifos da autora).

Em primeiro lugar, observe-se que o erotismo para Andreas-Salomé é uma espécie de mediação entre o sentimento de si e o sentimento do outro. Em segundo lugar, essa mediação é móvel e instala um dinamismo do tipo fluxo-refluxo que vai da contração à dilatação, ou do retraimento à hostilidade quando esta “integra o Outro [...] como se fosse uma parte de si próprio”. Essa hostilidade ou dilatação que internaliza o outro em si próprio, pode ser um mote para percebermos não só a expressividade do erotismo normativo (heterossexual), como também para as interpretações possíveis de erotismos divergentes da norma?

Mais de um século depois da publicação do clássico estudo sobre o erotismo da psicanalista russo-alemã, o neurocientista português António Damásio, depois de um diálogo profícuo com a filosofia (Descartes e Spinoza, particularmente), afirmou algo que vale a pena relacionar com a percepção de Andreas-Salomé:

“A subjetividade é uma narrativa construída inexoravelmente. A narrativa surge das circunstâncias dos organismos em determinadas especificações cerebrais ao interagirem com o mundo exterior, com o mundo das memórias passadas, e com o mundo do seu interior. É esta a essência dos mistérios por trás da consciência”. (DAMÁSIO, 2017, p. 221).

Configurando três formas de manifestação do mundo em nós (o exterior, o das memórias e o interior), Damásio reitera que a constituição da subjetividade se instala também em relação às circunstâncias que estão diante do sujeito, ou seja, na alteridade. Reiterando que corpo e mente não podem ser vistos separadamente, mas, ao contrário, devem ser considerados numa relação inextricável e mutuamente colaborativa, o neurocientista português indica “o self que vem da natureza e o self que vem da cultura” (DAMÁSIO, 2013, p. 275).

Os corpos naturalizados afetam os corpos culturalizados na medida mesmo em que a recíproca é verdadeira. E é nessa negociação acirrada que se constrói e se desconstrói as identidades do Eu e do Outro, enquanto nessa mesma negociação o erotismo se instala como mediação e dinamismo entre fluxo e refluxo, entre contração e dilatação.

Nas sociedades ocidentais globalizadas a partir da colonialidade embutida na modernidade europeia (MIGNOLO, 2020) que encarou seu próprio processo civilizatório como missão inalienável de submissão linguística, científica e artística do “outro” no mundo – tratando-o como sua reserva extrativista – o corpo jamais esteve tão aparentemente liberado, tão permissivo, tão projetado, tão consumido, mas também jamais foi tão vigiado, controlado, submetido e objetificado como na atualidade.

Na perspectiva de um cenário intelectual euro-norte-americano do pós-guerra que cruzou algumas tendências dos estudos culturais estadunidenses (já infectados pelo estruturalismo) com os estudos pós-estruturalistas franceses, algumas tendências sociológicas focaram seus olhares nas chamadas minorias sexuais e de gênero a partir dos anos 1970. É neste veio que nasceu a Teoria Queer (nos anos 1990) para discutir os modos de (a)normalização do desejo e da sexualidade na dinâmica social, particularmente focados nos corpos desviados, subalternizados, travestidos e racializados, afrontando as concepções clássicas do pensamento moderno oriundas do cartesianismo e do iluminismo sobre subjetividade, agenciamento e identificação. Ironia das ironias, a pós-colonialidade e sua contrapartida descolonial nascem numa interlocução crítica e geohistórica (nem sempre amigável) do colonizador com o ex-colonizado.

Michel Foucault (1997) já expôs os modos de controle e punição dos comportamentos corporais que objetivam sua utilização, submissão, divisão, direcionamento e controle, naquilo que foi chamado pelo filósofo francês de microfísica do poder (2016), perpetrado

por instituições e indivíduos de maneira difusa e sutil. Nesse sentido, as instituições (governamentais ou não) se encarregam, na atualidade, de dar continuidade ao negacionismo do corpo, o que outrora era uma tarefa dos monoteísmos e de parte da filosofia idealista.

Antecipando-se à emergência e à repressão e comumente combatendo sua negação e sua submissão, a arte vem fazendo do corpo não só um tema privilegiado, mas sua pulsão predileta, sua matéria-prima e sua própria razão de ser. Entretanto, mesmo nos campos da arte e da cultura visual, o poder disciplinar exerce sua microfísica, sua forma rarefeita de conformar, inclusive e sobretudo na construção das identidades. Um exemplo? Basta notarmos a estética hegemônica no universo gay que impõe um corpo sarado para os bofes e um corpo curvilíneo ou andrógino para as monas.

Outra marca da modernidade capitalista é a especialização dos saberes e das experiências. A especialização no trabalho, no urbanismo, na legislação, na ciência e na arte promoveram um fatiamento dos corpos que, assim, puderam ser sutil e eficazmente controlados. Qualquer corpo despedaçado científica, artística e politicamente é um prato cheio para a agudização das ideologias e suas formas de controle. Mas, sobretudo, é nesse açougue do humano referendado pela academia que reside a mais periclitante das características da contemporaneidade urbanoide: a assimetria entre a pulsão de vida (eros) e a pulsão de morte (thanatos). Disso nos dão testemunho não só George Bataille, mas também Michel Foucault (que leu Bataille), Judith Butler (que leu Foucault) e Achille Mbembe (que leu todos), dentre muitos outros. Vivemos sim sob a égide de uma necropolítica que foi calcada numa necroestética e numa necroepistemologia inerentes à colonialidade/modernidade – todas podadoras dos “excessos” do corpo erotizado e erotizante, sobretudo quando este corpo não é branco nem hetero.

A novidade (e o paradoxo) é que as nossas próprias lutas pela percepção, respeito e dignidade dos gêneros, das etnias e das sexualidades diversas e divergentes sejam subsumidas nas especialidades que comandam o sistema social da arte, da ciência e da política, ou seja, que nossas próprias formas fragmentárias de luta atendam, de alguma maneira, aos princípios controladores da microfísica do poder. Em tempo: tanto a teoria pós-estruturalista quanto a teoria de gênero mais recente, a teoria queer e a teoria *decolonial*³ – todas conectáveis quando o assunto é a relação entre arte, corpo e saber – têm feito um esforço notável pela diluição de fronteiras acadêmicas entre Ciências, Artes e Humanidades.

Posta de forma muito abrangente nesse cenário, a arte moderno-contemporânea não tem deixado de problematizar o corpo em suas múltiplas relações socioculturais. Entretanto, quando a representação do corpo na arte resvala na sexualidade, críticos, historiadores e teóricos, atendendo ao modo dual característico de certa pletora do pensamento ocidental, apressam-se em diferenciar essa representação do corpo como “erótica” em oposição à “pornográfica”, a ponto de viger entre a crítica um cínico mantra que diz que “se é arte, não é pornografia. E se é pornografia, não é arte”.

³ Os termos em itálico não deixam de ser sintomas de nossa introjetada colonialidade euro-norte-americana.

Acontece que, se considerarmos uma extensa iconografia outrora resguardada nas reservas técnicas dos museus e nas coleções privadas (invisibilizadas por séculos) e que vai de Giulio Romano à Márcia X, passando por Rembrandt, Courbet, Hokusai, Manet, Jean Cocteau, John Currin, Jeff Koons, Orlan, Mapplethorpe, Alair Gomes e Nan Goldin – a lista pode seguir indefinidamente –, essa dicotomia entre o erótico e o pornográfico não se sustenta, apesar dos esforços de críticos, historiadores e teóricos em circunscrever toda a representação do corpo e da sexualidade sob o conceito um tanto quanto elástico de “arte erótica” e que conta atualmente com vários museus específicos. Foi por este motivo que afirmei em outra oportunidade (2008) que para o cinismo patriarcal do mundo teórico-acadêmico da arte, o pornográfico equivaleria a uma física da sexualidade, enquanto o erótico equivaleria a uma metafísica.

E foi justamente por não conseguir defender a pornografia como provocadora de deleites estéticos típicos da arte que a fortuna crítica foi pega de calças curtas (ou arriadas) quando as milícias “da moral e dos bons costumes” atacaram a retrospectiva de Mapplethorpe nos anos 1990 ou a exposição Queermuseu em 2017 – para ficarmos apenas em dois exemplos bem notórios –, nessa tsunami de pudor hipócrita recauchutado que nos assola desde as últimas décadas do século passado, expondo o triunfo do neoliberalismo econômico e político no contexto pós movimentos contraculturais.

O ponto de vista que quero discutir hoje passa por essa questão mais geral do pornoerotismo na medida em que também tem se tornado comum uma certa visão de que uma suposta “arte ou estética gay” passaria necessariamente pela representação ou apresentação de um corpo homoafetivo extremamente erotizado e, por isso, tornou-se invisibilizado ou dissimulado na narrativa hegemônica da história da arte. Entretanto, percebemos nessa mesma fortuna crítica uma certa confusão entre afetividade e sexualidade quando se trata de relações entre indivíduos do mesmo sexo. Nesse sentido, há que se considerar a ressalva feita por Foucault, “a relação entre dois indivíduos do mesmo sexo é uma coisa. Mas gostar do mesmo sexo que o seu, ter um prazer com ele é outra coisa, é outra experiência, com seus objetos e seus valores, com a maneira de ser do sujeito e a consciência que ele tem de si mesmo” (FOUCAULT, 2014, p. 153).

Esta afirmação de Foucault já nos permite uma gradação no enfrentamento das questões entre erotismo versus pornografia: considerando que o erotismo é o impulso vital que permite o ir além de si mesmo (ANDREAS-SALOMÉ, 2005; BATAILLE, 2004), toda relação entre indivíduos (homossexuais ou não) constitui uma conotação do princípio erótico. A pornografia seria, então, uma denotação do princípio erótico atualizada nas relações explicitamente sexuais entre indivíduos. E, diria, é nessa denotação possível através da expressão pornográfica que se encontra um campo fértil para a interpretação historicamente referenciada das concepções de masculino e feminino, de macho e fêmea, de ativo e passivo, de interdição e permissividade – e quem disse que a denotação

pornológica é destituída de poeticidade? Nessa perspectiva, é preciso ultrapassar a visão de que a pornografia se ampara exclusivamente em clichês de perversão sexual manipulados pela indústria pornográfica – a exemplo do que vem fazendo os *porn studies*⁴ desde a década de 1980 – e perceber que entre essa indústria e as artes existem fluxos e refluxos dos mais diversos.

Além do mais, aquela afirmação de Foucault nos permite outra ressalva importante: a relação denotativamente erotizada entre indivíduos do mesmo sexo pressupõe objetos e valores específicos e, portanto, pode-se aduzir que tal relação é potencialmente exprimível através da arte e da sua história, fazendo-nos crer que o conjunto das expressividades dissidentes e divergentes da heteronormatividade pode, enfim, ensejar uma esteticidade singular. No entanto – repito – essa singularidade artístico-estética só adquire significado sociocultural se as duas formas de expressão e comunicação (homo e hetero) forem postas uma diante da outra na constituição da subjetividade, como afirmaram subliminarmente Andreas-Salomé e Damásio.

Em *L'amour qui ose dire son nom: art et homosexualité* (título que contém um trocadilho da famosa frase de Oscar Wilde), Dominique Fernandez afirma:

A homossexualidade masculina e feminina sempre existiu. Em todos os lugares, em todos os momentos, nós a experimentamos, a praticamos. Vamos tomar cuidado, no entanto, para que este nome genérico (forjado em 1869 e, portanto, anacrônico nos séculos anteriores) possa abranger várias formas de considerar as relações entre duas pessoas do mesmo sexo, sejam essas relações filosóficas, pedagógicas, amorosas ou sexuais – variações que dependeram de climas, de eras e de civilizações⁵ (FERNANDEZ, 2001, p. 9).

Esta afirmação de Fernandez nos chama a atenção para o cuidado com a observação dos contextos sincrônicos e diacrônicos que, no final das contas, também influem no processo de significação de qualquer expressão. Além disso, Fernandez ressoa uma outra citação de Foucault que, ao comentar o livro *Homosexualité grecque* (de Kenneth James Dover), assinala:

É que os gregos, na idade clássica, mais mostraram do que disseram deles: as pinturas de vaso são infinitamente mais explícitas do que os textos que nos sobram – mesmo sendo de comédia. Mas, em retorno, muitas cenas pintadas seriam mudas (e ficaram mudas até aqui) sem o recurso ao texto que fala do seu valor amoroso. [...] O cerne da análise de Dover está aí: descobrir o que diziam esses gestos do sexo e do prazer, gestos que acreditamos universais (o que de mais comum, finalmente, que o gestual do amor) e que, analisados em sua especificidade histórica, mantêm um discurso bem singular (FOUCAULT, 2014, pp. 152-53).

⁴ Porn studies em inglês ou pornologie em francês: “Indiferentes às normas de bom comportamento cultural e sexual, os estudos pornográficos lançam um olhar feminista a todas as formas de representação sexual sem distinção moralista ou elitista, com particular interesse no mais ‘pornográfico’ e no mais obsceno’ entre eles” (VÖRÖS, 2015, p. 5; a tradução livre é nossa).

⁵A tradução livre é nossa.

Por enquanto, nessa conversa entre Fernandez e Foucault, basta retermos quatro aspectos: 1) as especificidades de objetos, valores e gestualidades inerentes à relação erótica entre indivíduos do mesmo sexo – o que nos permitiria perceber códigos expressivos da homossexualidade; 2) as variedades de abordagens (filosóficas, pedagógicas, amorosas ou sexuais) que permeiam as relações homossexuais – o que nos faz perceber variações expressivas que vão da conotação (erotismo) à denotação (pornologismo) nos domínios de eros; 3) as dependências dessas variações aos contextos de épocas e de culturas, estas também variáveis nos tempos e nos espaços – o que nos permitiria desvelar as condições de visibilidade que cada momento histórico permite; 4) a necessária atenção na traduzibilidade entre discursos verbais (dizer) e discursos visuais (mostrar).

De fato, em *O amor que ousa dizer seu nome*, o romancista e ensaísta francês⁶ expõe uma extensa iconografia da homossexualidade num arco que vai da antiguidade greco-romana à contemporaneidade. Entretanto, quase toda essa iconografia refere-se à homossexualidade masculina, a exemplo de várias outras obras que abordam o tema. A partir daqui, já podemos nos fazer uma pergunta: Se e quando admite a expressividade homossexual, por que a história da arte ocidental é quase toda traspassada pela expressão sexual masculina? A resposta mais óbvia reside no fato de que a atividade artística tem sido, no ocidente, um privilégio de homens e, portanto, mesmo na expressividade gay que confronta o patriarcado, existe uma microfísica do poder de gênero que admite o “desvio”, desde que este seja exercido pelos homens.

Esta percepção pode ser confirmada, por exemplo, na exposição *Masculin: l’homme nu dans l’art de 1800 à nos jours*, que aconteceu no Museu D’Orsay de 24 de setembro de 2013 a 2 de janeiro de 2014. Nela, variações sobre o nu masculino são pontuadas por obras com conteúdos homossexuais explícitos e, assim, percebemos que a expressão da homossexualidade masculina, agora privilegiada pela revisão historiográfica da arte (como vimos em Fernandez), é obra tanto de artistas homens héteros quanto de artistas homens homossexuais.

Linda Nochlin, em *Por que não houve grandes mulheres artistas?* (1971) nos dá vários motivos para pensar sobre a hegemonia masculina no campo da arte ao revelar que a pergunta do título de seu artigo já embute uma resposta insidiosa que escamoteia a verdadeira questão, qual seja, as condições que a sociedade ocidental negou às mulheres para que estas chegassem ao patamar do “gênio detentor de uma aura mágica” reservada exclusivamente aos homens nos domínios da história da arte. Ao demolir essa falácia, Nochlin expõe também a fragilidade dos argumentos de feministas da época que defendiam uma “arte feminina” ou uma “arte feminista” apelando para um princípio de identidade que passaria por questões como “sensibilidade”, “delicadeza”, “graciosidade”, “instinto maternal” etc. – tudo aquilo que reitera o papel da mulher na sociedade patriarcal. Para contestar essa conexão automática entre identidade de gênero (feminino) e certo tipo de iconografia supostamente privilegiada pelas artistas mulheres, Nochlin cita artistas homens e heteros (como Raffaello Sanzio) que exprimiram em muitos de

⁶ Dominique Fernandez foi agraciado com o Prêmio Goncourt em 1982.

seus trabalhos uma sensibilidade que supostamente seria um ethos feminino. Seguindo a acuidade da percepção de Nochlin quanto à uma suposta “feminilidade” inerente às obras de artistas mulheres, poderíamos acrescentar que tal feminilidade não só já serviu de “prova” da imaginada tendência homossexual de artistas heteros (como o próprio Raffaello⁷), mas também nos faz pensar na presença desse ethos feminino na obra de artistas gays, a exemplo de *Volver* (2006) de Pedro Almodóvar.

Para os propósitos deste artigo, por enquanto basta guardarmos essa diatribe de Linda Nochlin nos seguintes termos: para pensar a hipótese da existência de uma arte ou de uma estética homossexual que se diferencie da produção artística heterossexual, é preciso considerar duas coisas: 1) as condições socioculturais de visibilidade da produção de artistas gays e lésbicas; 2) a existência ou não de formas específicas de representação da homossexualidade no campo da arte. Ressalve-se, desde já, que os artistas gays não sofreram a política de segregação e invisibilidade estética, pelo menos não tanto quanto as artistas mulheres e certamente não no período da modernidade. Se assim não fosse, não poderíamos explicar o sucesso de Leonardo, de Michelangelo, de Caravaggio e de tantos outros. Ainda que pensemos nestes casos como uma abertura à tolerância sexual, ela não se configurou como tolerância de gênero.

Judith Butler afirma que

Embora os cientistas sociais se refiram ao gênero como um ‘fator’ ou ‘dimensão’ da análise, ele também é aplicado a pessoas reais como uma ‘marca’ de diferença biológica, linguística e/ou cultural. Nestes últimos casos, o gênero pode ser compreendido como um significado assumido por um corpo (já) diferenciado sexualmente; contudo, mesmo assim esse significado só existe em relação a outro significado oposto (Butler, 2015, p. 31, grifos da autora).

Portanto, a caracterização do gênero passa por questões relacionais entre masculino e feminino, relações estas profundamente assimétricas nas sociedades patriarcais e que incidem na própria interpretação biológica, linguística e cultural que caracterizam as identidades. Ora, mais ou menos independentemente de como o sujeito se sente e se identifica, o poder patriarcal odeia a subversão da identidade tida exclusivamente como masculina ou feminina em termos linguísticos e culturais ou como macho ou fêmea em termos biopsicológicos e, por isso, sua microfísica está sempre preocupada em esclarecer papéis sexuais tais como ativo(a) ou passivo(a), dominador(a) ou dominado(a), bofe ou mona, tachi ou neko (no jargão japonês) etc.

A condição homossexual em si mesma já deveria pressupor o borramento de fronteiras tanto sexuais quanto sociais ligadas ao discurso de gênero. Digo “deveria” porque as coisas não são assim tão simplórias. Mas é um tanto quanto óbvio que a corporeidade de um homem afeminado, de uma mulher masculinizada, de uma trans mulher, de um trans homem, de uma drag queen, de uma travesti, de um(a) bissexual ou de um(a) intersexual – desde que assumidos enquanto tais – já constituem em si mesmos um signo indicial

⁷ Cf. MARONE, Silvio. *Missexualidade e arte*. São Paulo: sem editora, 1947.

eminentemente corpóreo/psicológico que subverte completamente as identificações de gênero quando estas encontram-se restritas ao binarismo masculino-feminino. E não é demasiado lembrar que esse signo está inscrito no corpo, com o corpo e para o corpo que, por sua vez, atua de maneira sistêmica amalgamando o natural com o cultural ou rizomatizando o mundo interior com o mundo exterior e o mundo da memória. Em termos de expressividade erótica há, portanto, um entre, um meridiano elástico, uma miríade de meios tons que precisam ser considerados.

É nesse arcabouço que podemos entender uma citação de Didier Eribon retirada de seu incontornável *Reflexões sobre a questão gay*:

“Mas sejam quais forem os ‘papéis’ que os gays adotem, seja qual for a maneira como as transformam, essas ‘identidades’ disponíveis têm por ponto comum estar sempre, num momento ou noutro, numa situação ou noutra, em situação instável no mundo social à sua volta. Um gay não acaba nunca com a necessidade de escolher a si mesmo diante da sociedade e do estigma. E o que Sartre chama de ‘autenticidade’ não pode ser compreendido a não ser como um processo jamais acabado de construção e de invenção de si” (ERIBON, 2008, p. 140, grifos do autor).

As identidades disponíveis a partir dos papéis que os gays podem adotar ou transformar estão sempre numa situação de instabilidade a ser negociada social e culturalmente e essa instabilidade pode ser estendida ao universo muito mais diversificado e divergente que envolve Lésbicas, Gays, Bissexuais, Trans, Queer, Intersexuais, Assexuais e mais (LGBTQIA+)⁸. Diria mesmo que esse ser instável configura uma ontologia da condição lgbt. No quesito (re)construção da identidade do sujeito a partir de uma perspectiva erótica, insisto no dialogismo entre, por um lado, os insights de Andreas-Salomé e de Damásio e, por outro, as ideias de Dominguez, de Foucault, de Eribon e de Butler no sentido de que há um self natural e um self cultural em estado permanente de interagência, diálogo este sempre posto diante da normatividade heterossexual e visto aqui como circunstância do ser moderno-colonial que impregna a fluidez erótica no contemporâneo.

Ora, se as identidades sexuais adotáveis e/ou transformáveis perpassam a representação ou apresentação do corpo e estão sempre no fio da navalha, num lusco fusco ou numa intermitência social e assimetricamente negociável, elas serão expressáveis na e através da arte necessariamente como instabilidade no processo de invenção e reinvenção de si, do ser artista lgbt. E isso torna profundamente complexa quaisquer tentativas de perceber, verificar e categorizar na história uma arte ou uma estética dessa natureza. Em primeiro lugar, porque precisaríamos inventariar os artistas homo e transsexuais ao longo da história da arte – o que já é em si uma tarefa polêmica e hercúlea na medida em que a saída do armário nem sempre foi negociável nas sociedades ocidentais, mesmo na modernidade. Portanto, a caracterização de uma presumida identidade lgbt na arte a partir da autoria, ainda que diversificada em si mesma, só pode ser tarefa de quem tem “força na peruca”.

⁸ Doravante, lgbt ou lgbts (como plural).

Como já não tenho nem força e muito menos peruca, limito-me a indicar algumas questões que necessariamente terão que ser enfrentadas pelos agraciados com força e peruca, mas devo conjecturar que a hipótese de uma “identidade gay na arte” por enquanto é só isso mesmo: uma hipótese que, como toda hipótese, traz em si mesma uma alta carga de falibilidade. Eu sei o quanto é tentadora esta hipótese quando relacionamos, mais ou menos anacronicamente, uma obra de um artista renascentista ou barroco com outra de Cocteau ou outra de Warhol ou outra de Mapplethorpe ou outra de Alair Gomes que, aliás, construiu relações visualmente anacrônicas sobre o corpo masculino no seio de sua própria obra fotográfica. Também temos notícias de que há pesquisadores propondo uma estética *queer*⁹ a partir da noção de experiência verificada em Walter Benjamin, em George Bataille e em Susan Buck-Morss e embora esse veio da experiência seja tão alentador quanto, creio que muitas discussões sobre a estética *queer* ainda não ultrapassaram os limites da performance – o que nos incitaria a testar as linhas gerais de tal estética aplicáveis a outras expressões visuais, mas não é o caso neste momento.

Aliás, muitas teorias que entraram ou surgiram no vigésimo século testaram suas potencialidades de aplicação no campo da estética. Para citar os exemplos mais pronunciados: a Semiótica (com Charles Peirce e Martine Joly), a Semiologia (com Jan Mukarovsky), o Estruturalismo (com Roland Barthes), a Escola de Frankfurt (com Theodor Adorno e Walter Benjamin), o Feminismo (com Linda Nochlin e Griselda Pollock), o Pós-estruturalismo (com Gilles Deleuze e Félix Guattari) e o Pós-modernismo (com Rosalind Krauss). Pelo visto, a busca pela aplicabilidade ou validade estética de dado sistema teórico parece ser uma tara inserida no vai e vem entre modernidade e contemporaneidade – com a Teoria *Queer* e com a Teoria Decolonial¹⁰ não seria diferente.

Isto posto, vejamos três modos de exposição dissonante do corpo na arte que se chocam com os valores do patriarcado ocidental, considerados os contextos de suas produções e apresentações: 1) O corpo herético; 2) O corpo pornográfico; 3) O corpo desviado.

O *corpo herético* só se manifesta nas culturas impregnadas pelos monoteísmos, já que na maioria das sociedades politeístas na Ásia, na África e nas Américas, erotismo e religião não são necessariamente excludentes. Assim, o corpo herético é um tipo de expressão assumidamente transgressora. Nessa categoria, podemos considerar desde *A Escola de Platão*¹¹ (1900) de Jean Delville, até *Atos da transfiguração – desaparecimento ou receita para fazer um santo*¹² (2015) de Antônio Obá, passando por *Desenhando com terços*¹³ (2000) de Márcia X e *Ecce Homo*¹⁴ (2009) de Kehinde Wiley. Com exceção da obra de Delville, que envolve platonismo, cristianismo e um certo clichê de “gestualidade gay” (afeminado), todas as demais não tocam explicitamente numa corporeidade que se possa chamar categoricamente de homossexual.

⁹ “Estética *Queer*: experiência, subversão, multiplicidade e devir na contemporaneidade” (2015). Dissertação de Juliano Guimarães Felizardo no Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL). Disponível em: <https://www.riuni.unisul.br/handle/12345/490>

¹⁰ Cf. *Arte y estética en la encrucijada descolonial* (vols. I e II) publicados pela Del Signo (Buenos Aires).

¹¹ Cf. *Arte y estética en la encrucijada descolonial* (vols. I e II) publicados pela Del Signo (Buenos Aires).

¹² Disponível em: www.premiopipa.com/2018/11/antonio-oba-expoe-criticas-sociais-ao-proximo-governo-federal-para-jornal-ingles/

¹³ Disponível em: <http://www.nonada.com.br/2017/09/artigo-museu-nao-e-playground-ou-igreja/marcia-x/>

¹⁴ Disponível em: <http://internationalportraitgallery.blogspot.com/2012/05/>

Desta primeira questão posta em cena através destes quatro exemplos que envolvem significados outros que não somente o erótico, retire-se um princípio: toda exposição explícita do corpo e da sexualidade é um confronto direto ou indireto com a patriarcalidade monoteísta, mesmo que esta, como no catolicismo, não tenha padecido da iconoclastia protestante ou judaica e tenha admitido aquela profusão de nudes que Michelangelo plasmou no coração do Vaticano. Isso é particularmente visível na escultura *Virgem das Mercês*¹⁵ (2015, de Elisabet Stienstra) exposta em meio a muitas iconografias de Maria na exposição *Mary* (Museum Catharijneconvent, Utrecht, 10 de fevereiro a 20 de agosto de 2017).

O corpo pornoerótico se manifesta em obras que quebram com a dicotomia erotismo-pornografia. São signos explícitos das sexualidades que chocam simplesmente porque a manifestação plena do desejo sexual que deveria ser da ordem do privado se torna pública e visível. É o caso de *A Origem do mundo*¹⁶ (1866) de Gustave Courbet, *A Origem da guerra*¹⁷ (1989) de Orlan, *Man in Polyester Suit*¹⁸ (1980) de Robert Mapplethorpe e *Rotterdam*¹⁹ (2006) de John Currin. Neste tipo de expressão verifica-se um foco nos órgãos sexuais que na tradição artística desde o Renascimento deveriam estar devidamente dissimulados. Várias dessas imagens, por mais que já estejam musealizadas e que seus autores sejam celebrados no circuito das artes, são das mais censuradas nas redes sociais, o que atesta a sobrevivência da pudicícia do patriarcado ocidental em pleno século XXI.

O corpo desviado é o tipo de pornoerotismo mais visado pelas mentes conservadoras, dado que se refere a sexualidades vistas como divergentes do padrão homem-mulher ou masculino-feminino. Como exemplo, basta citar *O Sono*²⁰ (1866) de Gustave Courbet, *David et Jonathan*²¹ (2005) de Pierre et Gilles e *Lewis and Matt on the Bed, Cambridge, MA*²² (1988) de Nan Goldin. Note-se que em nenhum desses exemplos o foco está nos órgãos genitais ou na relação sexual, mas a denotação homoerótica faz com que tais exemplos sejam considerados “desviantes”, embora não necessariamente pornográficos ou heréticos.

O primeiro tipo (corpo herético) borra as fronteiras entre sagrado e profano. O segundo tipo (corpo pornoerótico) borra as fronteiras entre erótico e pornográfico. O terceiro tipo (corpo desviado) borra as fronteiras entre masculino e feminino. Embora cada uma das imagens citadas ofereça potencialidades de leituras e interpretações muito além da expressão da sensualidade corporificada, tocando em questões como racialização,

¹⁵ Disponível em: <https://br.pinterest.com/lauroborges/elisabet-stienstra/>

¹⁶ Disponível em: www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/resultat-collection.html

¹⁷ Disponível em: <http://www.photo.fr/exposition/l-homme-tombe-la-veste-a-la-galerie-pierre-alain-challier>

¹⁸ Disponível em: www.artbasel.com/catalog/artwork/46163/Robert-Mapplethorpe-Man-in-Polyester-Suit

¹⁹ Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/3663>

²⁰ Disponível em: www.reddit.com/r/LePetitMusee/comments/hxmg1w/le_sommeil_gustave_courbet

²¹ Disponível em: artistalphabet.files.wordpress.com/2013/03/gilles_pg_davidetjonathan_2005_300.jpg

²² Disponível em: <https://museemagazine.com/culture/2018/11/14/exhibition-review-nan-goldin>

etnocentrismo etc., elas também servem para algumas premissas instáveis na verificação daquela hipótese de uma “expressividade lgbt”, considerando autorias e contextos: 1) Nem todo monoteísmo consegue transcender a carnalidade erótica; 2) Nem todo nu masculino (ou feminino) delícia é obra de artista lgbt que não saiu do armário; 3) Nem toda obra de conteúdo homoerótico e/ou homoafetivo é obra de artista lgbt. Assim, devemos considerar que uma iconografia erótica que toca particularmente nos processos de fruição de uma parte da comunidade lgbt pode transcender os limites das intenções estéticas homossexuais e pode tocar uma infinidade de sensibilidades, homossexuais ou não. Em outras palavras, o que se poderia chamar de “expressividade estética” do erotismo homo, bi, inter ou transexual se insere entre uma feitura com intenções lgbt e uma leitura com intenções lgbt, isto é, numa semiose impregnada pelos contextos que envolvem a autoria da obra e sua recepção.

Estas últimas conclusões desdobram a questão anterior no sentido de que uma estética visual de caráter lgbt expressa uma sensibilidade (não necessariamente gay, ou lésbica, ou bissexual ou transexual ou queer em termos autorais) extravasada particularmente entre a modernidade (Courbet) e a contemporaneidade (Goldin). Em outros termos, essa sensibilidade lgbt não exclusivamente lgbt, parece ser um dos motes estéticos de nossa própria contemporaneidade, muito bem explorada, por exemplo, na Exposição Queermuseum (2017) – sensibilidade esta que parece presidir também certas revisões historiográficas da arte, como vimos anteriormente

Os três tipos gerais aqui expostos sucintamente são suficientemente óbvios, mas seus exemplos nos levam exatamente ao “X” da questão que ora proponho: Partindo do fato de que o nu e a erótica masculina e o nu e a erótica feminina na história da arte estão bem determinados e de algum modo atendem à classificação binária de gêneros que a sociedade patriarcal tornou hegemônica, cabem as seguintes perguntas: 1) Que tipo de coisa diferiria a “estética hetero” da “estética homo” em termos de representação ou apresentação do corpo e da sexualidade? 2) A partir dessa diferenciação (pressupondo que ela seja possível), que caminhos de pesquisa seguir para a categorização ampla de uma “arte ou estética gay”? Desdobrando esta questão, teríamos duas outras: 2.1) Criando argumentos sobre uma suposta visualidade lgbt que ultrapasse este universo e se espraia por obras de artistas homens e mulheres heterossexuais? 2.2) Ou defendendo a ideia de que a estética lgbt (seja ela qual for) é aquela plasmada exclusivamente nas obras de artistas lgbs? E, por fim: 3) Visto que o corpo não tem sido um tema menor na história da arte, a sexualidade lgbt expressa na arte também se envolve nas querelas entre o erótico e o pornográfico, isto é, entre o permissível e o interdito? E se envolve, é possível borrar historicamente as fronteiras entre erotismo e pornografia?

A partir dessas premissas instáveis, talvez a hipótese de uma expressão estética peculiar ao universo homo, bi, trans e intersexual esteja por demais desfocada e, assim, tenha que ser calibrada nos seguintes termos: como se (re)constrói as identidades eros-estéticas dos corpos divergentes da heteronormatividade? Trata-se, portanto, de trocar o “qual” pelo “como”.

Em todo o caso, não podemos nos esquecer nunca que nos encontramos naquela situação de instabilidade das identidades (da qual nos falava Didier Eribon) e num contexto sociocultural no qual o “gênero pode ser compreendido como um significado assumido por um corpo (já) diferenciado sexualmente”, segundo Judith Butler.

O que quero dizer com tudo isso? Quero insinuar que nosso próprio modo lgbt de lidar com as instabilidades identitárias nos obriga a abrir os olhos para as instabilidades históricas e estéticas no trato com qualquer indício de “expressividade lgbt”, seja esta qual for. Percorrendo a própria historiografia hegemônica da arte (em grande parte escrita por homens brancos), percebemos que nem todo historiador, crítico, teórico ou professor de arte esteve (ou está) disposto a enfrentar as instabilidades estéticas em consonância com as instabilidades históricas e sociais das definições de gênero e das relações entre estes numa sociedade ainda dividida em classes.

Só poderemos, portanto, encarar a contribuição de um sentimento LGBTQIA+ no campo da arte através da expressividade pornoerótica, se assumirmos *as complexidades das nuances identitárias* que definem nosso modo de ser e estar no mundo.

Referências

BATAILLE, Georges. O erotismo: ensaio. São Paulo: Arx, 2004.

BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

DAMÁSIO, António. O sentimento de si. Lisboa: Círculo de Leitores, 2013.

DAMÁSIO, António. A estranha ordem das coisas: a vida, os sentimentos e as culturas humanas. Lisboa: Círculo de Leitores, 2017.

ERIBON, Didier. Reflexões sobre a questão gay. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.

FERNANDEZ, Dominique. L'amour que ose dire son nom : art et homosexualité. Paris: Éditions Stock, 2001.

FOUCAULT, Michel. Vigiar e punir: nascimento da prisão. Petrópolis: Ed. Vozes, 1997.

FOUCAULT, Michel. Genealogia da Ética: subjetividade e sexualidade. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2016.

GÓMEZ, Pedro Pablo. Arte y estética en la encrucijada descolonial II. Buenos Aires: Del Signo, 2014.

MEDEIROS, Afonso. O imaginário do corpo entre o erótico e o obscuro: fronteiras líquidas da pornografia. Goiânia: Funape, 2008.

MIGNOLO, Walter. Histórias locais / projetos globais: Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

MUSEU D'ORSAY (org.). Masculin: L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours. Paris: Flammarion, 2013 (catálogo da exposição homônima).

NOCHLIN, Linda. "Why have there been no great women artists?" (1971). In: REILLY, Maura (ed.). Women artists: the Linda Nochlin reader. London: Thames & Hudson, 2015, pp. 42-68.

VÖRÖS, Florian (dir.) Cultures pornographiques: anthologie des porn studies. Paris : Éditions Amsterdam, 2015.

“LÍNGUAS DE SERPENTE”

corpo desejo, corpo ausente, corpo dissidências

Fábio José Rodrigues da Costa (URCA)
Fábio Wosniak (UNIFAP)¹



Imagens da exposição virtual “Dissidências”. Dezembro/2020 a abril/2021.

¹ minicurrículo: Doutor (2019) e Mestre(2015) em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Professor efetivo do Curso de Artes Visuais, Licenciatura - DEPLA/UNIFAP. Professor Colaborador do Mestrado Profissional em Artes - Prof. Artes URCA/CE. Coordenador do Projeto de Extensão “Apotheke em dissidência” - UNIFAP. Líder do Grupo de Pesquisa Experiências e Dissidências nas Artes Visuais (UNIFAP/CNPq). Pesquisador nos Grupos de Pesquisa Ensino da Arte em Contextos Contemporâneos (URCA/CE) e Entre Paisagens (UDESC/SC); participante do Programa de Extensão Estudos Estúdio de Pintura Apotheke (UDESC). Associado e Representante Regional Norte - Macapá da ANPAP. Editor Associado do Periódico Online Revista Apotheke.

Introdução

A ideia de propor um Grupo de Estudos que reunisse dissidentes sexuais e de gênero que atuam nas Artes Visuais, desde artistas a professores e professoras de Arte, surgiu nas reuniões do Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke, da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. O Grupo, ao longo dos anos, tem dedicado suas pesquisas à articulação entre práticas artísticas e práticas docentes, nas linguagens bidimensionais da pintura, do desenho, da fotografia e da gravura. Foi idealizado e é coordenado pela Profa. Dra. Jocielle Lampert, a partir dos seus estudos de pós-doutorado na Universidade de Columbia – NY, em 2013. O Grupo é um programa de extensão e pesquisa intitulado “Estúdio de Pintura Apotheke”, que também oferece oficinas, micropráticas, minicursos, palestras, aulas abertas e residências artísticas para a comunidade acadêmica e demais interessados na área da pintura e das demais linguagens bidimensionais e suas articulações com a Arte Educação enquanto epistemologia e com os processos de ensino aprendizagem das Artes Visuais em contextos escolares e não escolares, tendo como referencialidade o pensamento de John Dewey (1859-1952), com atenção especial ao conceito de Arte como experiência.

No ano de 2020, o Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke se reorganizou em diferentes frentes, constituindo-se em um “guarda-chuva” que passou a abrigar outros projetos, como o Apotheke na Escola e o Apotheke em Dissidência, orientados pela Professora Dra. Jocielle Lampert e mediados pelas professoras Ma. Luciana Finco Mendonça, Profa. Dra. Angélica D’Avila Taschetto e pelo Professor Dr. Fábio Wosniak, respectivamente, e pelos membros pesquisadores/as do Grupo de Estudos.

Em março de 2020, iniciaram-se os encontros do Grupo de Estudos Apotheke em Dissidência, coordenado pelo Prof. Dr. Fábio Wosniak e, como convidado, o Prof. Dr. Fábio Rodrigues (URCA). Considerando o contexto de pandemia ocasionada pela Covid-19, que provocou a suspensão de atividades presenciais na universidade, o distanciamento social e o confinamento, a estratégia adotada para compor o Apotheke em Dissidência foi realizar um chamamento para pessoas interessadas a participarem dos encontros semanais de forma remota. As candidaturas deveriam ser realizadas via Google

Formulário, demonstrando via carta de apresentação seus interesses. Do conjunto de pessoas interessadas, foram admitidos 25 participantes. As atividades do Grupo tiveram início em março de 2020 e se encerraram em dezembro de 2020.

Os estudos que orientaram o Grupo partiram de pressupostos teórico-metodológicos que visaram empreender um caminho, uma travessia epistemológica, que objetivava romper com lógicas binárias e suas ressonâncias hierárquicas, classificatórias, excludentes e de dominações (LOURO, 2001). Nesse sentido, os caminhos percorridos problematizaram, tensionaram e articularam as relações entre Arte, Artes Visuais, gênero, sexo e sexualidade, desde uma perspectiva das dissidências sexuais e de gênero e dos estudos sobre decolonialidade, um “giro epistemológico” a partir de pensamentos como este:

[...] o gênero tornou-se uma das categorias analíticas mais importantes na empreitada acadêmica de descrever o mundo e tarefa política de prescrever soluções. Assim, embora a nossa busca por entender não possa ignorar o papel das feministas ocidentais, devemos questionar a identidade social, interesse e preocupações das fornecedoras de tais conhecimentos. (OYÉWÚMÍ, 2004, p. 2)

Nessa perspectiva, abandonamos as ideias universalizantes e começamos, pautados em leituras da Oyéwùmí, a indagar: por que não nos reconhecíamos como dissidentes sexuais e de gênero em nossas práticas artísticas anteriores à participação no Grupo? Essa questão se tornou o eixo de convergências e divergências; neste primeiro momento, provocando exercícios de análises e articulações entre as práticas artísticas das/os participantes e a ideia de que nem sempre o corpo “está em vista e à vista de categorizações.” (OYÉWÚMÍ, 2004 p. 19).

Propomo-nos a pensar nos hibridismos, na fluidez e na flexibilidade como pluricaminhos (NJERI, 2020), não para encontrar respostas, mas para elaborar estratégias de enxergar, não apenas o mundo, mas a nós mesmos e nossas formas de pensar e saber, como nos ensina bell hooks (2020). Assim, as práticas artísticas, em todo o contexto do grupo, foram/são entendidas nas suas dimensões discursiva, pedagógica e política, ou seja: “a arte é uma experiência que vivifica a vida; ajuda o organismo em crescimento a se dar conta de que está vivo; provoca sentimentos tão elevados que pode chegar a identificar esta experiência como evento único em sua vida.” (EISNER, 1972, p. 5).

Foi a partir dessas articulações entre Arte, gênero e sexualidades, e sua interseccionalidade com raça e classe, que o Grupo de Estudos Apotheke em Dissidência foi desenhando sua trajetória, elaborando estratégias de ser e existir enquanto grupo de estudos em um ambiente virtual, tensionando as experiências que emergiam das leituras e das práticas artísticas dos participantes, até a culminância na exposição virtual intitulada “Dissidências”. O propósito da exposição era apresentar a prática artística dos integrantes do Grupo, a fim de potencializar essas práticas artísticas que não costumam figurar no cânone e no regime de visualidades da História Ocidental das Artes Visuais.

O Apotheke em Dissidência promoveu reflexões acerca das articulações entre práticas artísticas e corpos dissidentes, aproximando as/os participantes dos estudos LGBTQI+, queer e decoloniais – temas que até então estavam distantes, ou mesmo ausentes,

das reflexões do Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke.

Tomando como referência a experiência vivenciada ao longo de 2020, que resultou na exposição “Dissidências”, neste texto, propomo-nos exercitar alguns apontamentos sobre as noções do corpo nas Artes Visuais contemporâneas a partir das práticas artísticas das dissidências sexuais e de gênero, considerando as categorias corpo desejo, corpo ausente e corpo dissidências.

Aprender a desaprender com as práticas artísticas Contemporâneas

Kátia Canton (2009a, p. 12-13), no livro *Corpo, identidade e erotismo*, nos alerta sobre o papel educativo da arte, ao afirmar que:

A arte ensina justamente a desaprender os princípios das obviedades que são atribuídas aos objetos, às coisas. Ela parece esmiuçar o funcionamento dos processos da vida, desafiando-os, criando para novas possibilidades. A arte pede um olhar curioso, livre de ‘pré-conceitos’, mas repleto de atenção.

Aprender a desaprender, a partir dos ensinamentos da Arte, nos parece ser o maior desafio do tempo presente e, principalmente, com o que está a nos ensinar as práticas artísticas contemporâneas. Nessa linha de pensamento, nos perguntamos qual o lugar do corpo nas práticas artísticas contemporâneas a partir de artistas LGBTI+ e das dissidências sexuais e de gênero.

O corpo nas Artes Visuais não é um tema recente na História da Arte, porém, nos anos 1960, adquire um lugar na representação visual, ao tematizar as práticas de violência contra a mulher exercida pelo patriarcado, que sempre tratou a mulher como objeto, como propriedade do homem. Consequentemente, sendo ela propriedade, as práticas de violência são exercidas pelo domínio físico, social e cultural (VICENTE ALIAGA, 2014).

Para Canton (2009a, p. 24), o corpo, nas práticas artísticas contemporâneas, “assume os papéis concomitantes de sujeito e objeto, que aparecem mesclados de forma a simbolizar a carne e a crítica, misturadas.” Essa mistura pode ser identificada no conjunto de performances realizadas pela jovem artista cubana Ana Mendieta (1948-1985), nos primeiros anos da década de 1970, quando era estudante na Universidade de Iowa, nos Estados Unidos. Para Vicente Aliaga (2014), é imperativo considerar quatro importantes fatores no processo de criação e realização das performances pela artista: 1) as influências das práticas religiosas durante a infância da artista em Cuba, como a santería e o catolicismo (nessas práticas religiosas, o uso do sangue se faz presente nos ritos de purificação e de sacrifício de animais); 2) a constatação de que, no seu país de adoção, o patriarcado exercia uma tirania sobre as mulheres; 3) a decisão da artista de encarnar as vítimas da violência, as quais são do gênero feminino; e 4) a artista realiza as performances com seu corpo nu.

Antes de utilizar o sangue no seu processo criativo, Mendieta realiza a performance *Tied-Up Woman* (1973), na qual seu corpo nu tem as mãos e pés amarrados por uma corda. É em *Rape Scene* (1973) que a artista utilizará o sangue e se colocará no lugar

da vítima. A performance será a linguagem utilizada por Mendieta para “vivir en carne propia la intensidad de la violencia masculina.” (VICENTE ALIAGA, 2014, p. 14). A performance ocorreu meses depois do brutal assassinato da estudante Sara Ann Otten por um estudante. A performance acontece no quarto de Mendieta, e é assim descrita por Vicente Aliaga (2014, p. 14):

Quienes acudieron al lugar de la acción se encontraron con la puerta entornada. En el interior de la habitación, en penumbra, el cuerpo semidesnudo y ensangrentado de Mendieta, atadas las manos, estaba volcado sobre una mesa. En el suelo, restos de una vajilla rota y más sangre, que también podía verse en la taza del inodoro.

Em um excelente artigo de Judith Butler (2016, p. 27), intitulado “Corpos que ainda importam”, a pensadora, refletindo sobre o corpo, afirma que “o corpo é, talvez, o nome para nossa humildade conceitual.” Nesse sentido, outro nome importante das práticas artísticas de mulheres foram as videoartes realizadas pela artista brasileira Letícia Parente (1930-1991). No Brasil da Ditadura Militar, Leticia coloca seu corpo como protagonista de seu processo criativo, conforme se observa em *Preparação 1*, com duração de 3:28, realizado em 1975. Utilizando-se da linguagem da videoarte, a artista aparece vestida com blusa de manga longa em um ritual no qual penteia o cabelo e se maquia diante do espelho em seu banheiro. No entanto, o ato de maquiar-se é um ato de modificação, de ocupação dos lugares do rosto com uso de esparadrapo. Ao aplicar pedaços de esparadrapo sobre os lábios e sobre a boca, desenha sobre o esparadrapo os olhos e a boca como quem adiciona outros olhos e outra boca. Essa ação nos sugere uma máscara, mas também pode nos sugerir o embelezamento imposto à mulher para atender às exigências do patriarcado brasileiro, e que, ao mesmo tempo, esconde o silenciamento, o emudecimento das mulheres, assim como uma visão distorcida de que a mulher é ofendida. Vicente Aliaga (2014, p. 38), ao se referir a este videoarte, acrescenta que “Con estos gestos parece proponer que la mujer se hace o construye, como diría Simone de Beauvoir, mediante la adaptación a los patrones de feminilidad acorde con las normas de género dominantes.”

Leticia, diferentemente de Mendieta, utiliza seu corpo para problematizar as formas de violência simbólicas que são submetidas as mulheres. Em *In* (1975), a artista, descalça, usando calça e blusa, entra em um armário que possui um cabide e, em um gesto, sugere ser ela o objeto suspenso pelo cabide e fecha o armário. Para Vicente Aliaga (2014, p. 39), nessa ação, “la mujer ha quedado convertida en una prenda a más, en simples vestimenta, en un objeto superficial de quita y pon.”

Em 2017, a Jaqueline Martins Galeria de São Paulo realizou a exposição “Eu armário de mim”, título de um dos seus vídeos – uma retrospectiva da trajetória da artista e de sua prática artística, tanto pioneira da videoarte como de objetos realizados em fotografias, cópias em xerox, instalação e desenhos.

As performances de Ana Mendieta e a videoarte de Leticia Parente deslocam a representação do corpo feminino objetificado para o lugar da representatividade em que o corpo feminino é, ao mesmo tempo, criador e criatura; ou, como diz Canton (2009a, p. 24), “o corpo assume os papéis concomitantes de sujeito e objeto, que aparecem mes-

clados de forma a simbolizar a carne e a crítica, misturadas.” A autora, apoiando-se em Christine Greiner, que cunhou a expressão “corpo artista”, considera que o corpo e sua potência estão “na forma como ele ajudaria a humanidade a se alimentar de conhecimentos com base na desestabilidade de antigas certezas.” (CANTON, 2009a, p. 25). Para Greiner (2005, p. 138 apud CANTON, 2009a, p. 25-26), o corpo artista que desestabiliza certezas seria:

assim como a atividades sexual e a experiência da morte (próxima ou anunciada), a atividade estética representa no processo evolutivo uma ignição para a vida. Uma espécie de atualização de um estado corporal sempre latente e fundamentalmente necessário para nossa sobrevivência. Isso significa que todo corpo muda de estado cada vez que percebe o mundo. Mas, dessa experiência, necessariamente arrebatadora, nascem deslocamentos de pensamentos que serão, por sua vez, operadores de outras experiências sucessivas, prontas a desestabilizar outros contextos (corpos e ambientes) mapeados instantaneamente de modo que o risco se tornará inevitavelmente presente.

Diferentemente do que ocorre com as práticas artísticas de mulheres, artistas LGBTI+ e dissidentes sexuais e de gênero levaram mais tempo para reivindicar a representatividade em seus processos de criação no Brasil.

Corpo desejo

Entre os finais do século XIX até a segunda metade do XX, predominou no desenho, na pintura e na fotografia a noção de representação do corpo desejo, como menciona Costa (2019, p. 217), sobre o nu masculino nas fotografias encenadas do

[...] fotógrafo alemão, Wilhelm Von Gloeden (1856-1931), que passou a fotografar jovens rapazes da cidade de Taormina – Itália; as pinturas e fotografias do pintor, escultor, fotógrafo e professor de arte estadunidense Thomas Cowperthwait Eakins (1844-1916) e do pintor finlandês Knut Magnus Enckell (1870-1925).

É importante destacar que essas pinturas e fotografias até pouco tempo não eram exibidas publicamente, portanto muitos desses objetos eram mantidos em segredo por seus autores ou eram adquiridos por colecionadores que também as mantinham no “quarto dos segredos”.

No Brasil, o corpo desejo ou o homoerotismo nas Artes Visuais encontrou na prática de Darcy Penteado (1926-1987) e Alair Gomes (1921-1992) sua genealogia. Contudo, consideramos fundamental destacar que a trajetória desses artistas foi bem distinta, tanto em relação à prática artística, ao ingresso no sistema da arte quanto aos seus posicionamentos políticos.

Por exemplo, Darcy Penteado participou da 2ª (1953/54) e da 13ª (1978) Bienal de São Paulo. Em ambas, os objetos expostos não tematizavam o homoerotismo. Embora anos antes (1973) tenha realizado “uma exposição em que, pela primeira vez na pintura brasileira, os nus masculinos não só constituíam o tema básico dos quadros como também impregnavam o estilo, de modo que traço e clima manifestavam um inegável homoerotismo.” (TREVISAN, 2018, p. 278). Em 1978, na edição experimental do *Lampião da Esquina*, Darcy Penteado publicou o ensaio “Homo eroticus”, no qual afirma ter criado a arte “erótico-homossexual no Brasil”, a partir de seus desenhos, entre 1948-1949. Ainda segundo o artista, ele voltou a se dedicar à pintura do nu masculino a partir de 1971. Em contrapartida, algo bem diferente ocorreu com Alair Gomes, que foi considerado o precursor da fotografia homoerótica e participou da 30ª Bienal ocorrida em 2012, vinte anos após seu assassinato. Como destaca Trevisan (2018, p. 556), “O trabalho de Alair Gomes, de extraordinária inspiração homoerótica, teve raras exposições em vida, só recebendo reconhecimento postumamente.” E acrescenta que “deve-se enfatizar que o desejo homossexual move seu olhar. Seria um reducionismo tosco esconder debaixo do tapete que sua extraordinária expressão artística resultou do seu fascínio pelos corpos masculinos.” (TREVISAN, 2018, p. 556).

Contemporâneo de Darcy Penteado foi Flávio de Carvalho (1899-1973), considerado pelos estudos da arte e cultura queer internacional como o artista brasileiro que, nos anos de 1950, colocou em xeque a ortodoxia de gênero com a performance *New Look – Experiência nº 3*, realizada em 18 de outubro de 1956 na cidade de São Paulo. A performance pode ser considerada bem simples pelo fato de o artista caminhar pelas ruas do centro da cidade, mas essa ação provocou que o artista fosse seguido por uma multidão de homens (jovens, adultos e idosos) surpresos com o fato de aquele homem de 57 anos – que vestia saia, meia-calça, blusa bufante de mangas curtas e folgada, chapéu e sandália de couro – estar passeando de forma tão livre, afinal de contas o traje não correspondia aos padrões de vestimenta da heterossexualidade e da heteronorma na época. Para o contexto machista, patriarcal e heteronormativo brasileiro, a performance foi um gesto transgressor, desobediente e até mesmo de antecipação do que hoje podemos, a partir dos estudos queer, chamar de desnaturalização dos papéis de gênero, sexo e sexualidade.

Flávio de Carvalho, diferentemente de Darcy Penteado, participou da 1ª Bienal ocorrida em 1951. Essas participações não envolviam temáticas do nu masculino ou do homoerotismo. A 2ª Bienal de São Paulo reuniu Darcy Penteado (1926-1987), Flávio de Carvalho (1899-1973) e José Fábio Barbosa da Silva (1934). Silva é pouco conhecido, mas na época era um jovem artista homossexual e, antes de se dedicar e se tornar um sociólogo, fez parte da cena artística da cidade de São Paulo e Rio de Janeiro.

José Fábio Barbosa da Silva é pouco conhecido como artista no Brasil, porém, como sociólogo, goza de prestígio por ter sido o primeiro a realizar pesquisa sobre a homossexualidade masculina na cidade de São Paulo e ter como orientador Florestan Fernandes. Em sua banca de defesa, contou com a participação de Fernando Henrique Cardoso e Octávio Ianni (GREEN; TRINDADE, 2005; GREEN, 2019). Sabemos pela insistência do historiador James Green que o jovem sociólogo seguiu pintando mesmo após ter deixado

o Brasil em 1960 para realizar seu doutoramento na Universidade da Flórida, concluído em 1963 (GREEN; TRINDADE, 2005).

Desde 2020, temos nos dedicado a pesquisar sobre o artista José Fábio Barbosa da Silva, despertados pelas nossas leituras de Green. Foi a partir da leitura do livro *Homossexualismo em São Paulo e outros escritos* (2005), organizado por James Green e Ronaldo Trindade, que soubemos que a dissertação de mestrado de Silva, defendida na USP, tratou do Padre Cícero e o Juazeiro do Norte, bem como da participação do artista na 2ª Bienal de São Paulo. O que nos chamou muito a atenção foram as referências bibliográficas que circulavam na São Paulo dos anos de 1940/50 sobre a homossexualidade masculina. Green menciona alguns livros, entre os quais *Missexualidade e arte*, publicado em 1947 por Sílvio Marone.

A relação entre homossexualidade e Arte é o propósito do livro, mas especificamente em identificar, a partir das pinturas de Leonardo da Vinci, Michelangelo e Rafael, traços e características que afirmariam a missexualidade desses artistas. O objetivo seria este, segundo Afrânio Peixoto, que assina o prefácio: “O que nos cumpre, humanamente, moralmente, é tratá-los, corrigir-lhes a natureza errada, como se faz aos aleijados, aos berniários, aos tarados, aos deficientes [...]” (PEIXOTO, 1947, [S. p.]). Sobre essa pesquisa, pretendemos muito em breve publicar seus resultados.

Retomando a questão do corpo na Arte, nosso interesse é tratar das mudanças de paradigmas na relação e na articulação entre representação do corpo para a representatividade do corpo na Arte provocada por artistas LGBTI+ e dissidentes sexuais e de gênero. Como afirmou Darcy Penteado (1978, p. 3), “Já não estou então, na tentativa de encontrar intenções homossexuais na nossa pintura, apenas pretendendo localizar o que poderia ser chamado de apelo ao erotismo homossexual.” Em nosso caso, não nos dedicamos apenas ao erótico, mas também ao conceitual e contextual, considerando exatamente o que Trevisan (2018, p. 554) aponta em relação importância da exposição *Queermuseu* proposta pelo Santander: “Chamar a atenção para sexualidades desviantes na arte é, antes de tudo, aproximar a produção artística da vida cotidiana e problematizar seu olhar a partir delas.”

Acreditamos que as aproximações com as práticas artísticas contemporâneas, sejam elas LGBTI+, dissidentes sexuais e de gênero ou não, passam também a construir outras narrativas sobre as razões pelas quais artistas mulheres, artistas mulheres negras e negros, artistas indígenas e artistas LGBTI+ e dissidentes sexuais e de gênero foram excluídos do sistema da Arte, bem como das ações educativas ao longo dos anos. O lugar da representatividade na História da Arte no Ocidente sempre foi um lugar de homens, de uma masculinidade heterossexual hegemônica. Foram as artistas feministas, nos anos 1960/70, nos Estados Unidos e em alguns países europeus, que primeiro colocaram em tensionamento as ausências, apagamentos e silenciamentos de mulheres artistas pela historiografia da Arte escrita por homens patriarcais, brancos e machistas.

No tocante às práticas artísticas LGBTI+ e das dissidências sexuais e de gênero, a História da Arte ocidental teve papel importante ao censurar e invisibilizar artistas e suas práticas. Hoje podemos dizer que essa deliberada posição colaborou e ainda colabora para que a *translgbtfobia* seja considerada normal, naturalizada e mesmo estimulada no Brasil e em muitos outros países.

Nesse sentido, pensar o corpo na Arte contemporânea é pensar na articulação entre representação e representatividade. Portanto, defendemos a visibilidade das práticas artísticas tanto nas instituições que configuram o sistema da arte como, também, de que, o ingresso nessas instituições se dá pela representatividade desses e dessas artistas e suas práticas ao pensarem/criarem representações identitárias e pós-identitárias de si, como também de seus projetos mais objetivos como utópicos.

Se pensarmos que há pouco tempo artistas como Andy Warhol (1928-1987), Félix Gonzales-Torres (1957-1996), entre outros, criaram códigos visuais clandestinos para expressar, em meados do século XX, suas sexualidades, orientações sexuais, desejos, medos e perdas, abordadas pelo historiador Richard Meyer (2002, 2013), podemos compreender a emergência e a transgressão dessas práticas artísticas e seu papel educativo como exercício do aprender a desaprender. Para Darcy Penteado (1978, p. 3), referindo-se às representações do corpo desejo:

No terreno da criação intelectual e artística, a carência de informações ao público, que afinal é o consumidor, e a delimitação moral imposta pela sociedade, constrangeram o artista a evitar o tema ou a abordá-lo timidamente, na maioria das vezes resguardando-se isto é, dando a impressão de ser ele um mero observador pelo lado de fora.

Os movimentos políticos dos anos de 1970 nos Estados Unidos, logo após a invasão pela polícia ao bar Stonewell Inn, frequentado principalmente por gays, travestis, trans negras(os) e latinas(os), provocou um movimento de promoção da visibilidade, estimulando que outras pessoas saíssem do armário e que se negassem a seguir as normas sociais hegemônicas impostas pela heterossexualidade compulsória. O ativismo político teve adesão de artistas e historiadores LGBTI+. Assim, artistas passaram a tematizar sobre as homossexualidades, e os historiadores deram início a pesquisas sobre a história, a memória e a trajetória das práticas artísticas que foram censuradas, invisibilizadas e apagadas dos livros de história e da História da Arte.

Como aprendemos a desaprender com as feministas sobre como a História da Arte ocidental foi moldada pela exclusão das mulheres, das mulheres e dos homens negros e, em nosso caso, das lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais, nada mais didático-pedagógico e político do que somarmos ao coro das/os que perguntam: como o conceito de heterossexualidade, associado ao racismo, sexismo e a translgbtfofia afetou e ainda afeta nossa compreensão sobre a História da Arte?

Essa pergunta nos leva a insistir em promover debates, pesquisas e exposições que articulem sexualidade, desejo, representação e representatividade na Arte a partir da interseccionalidade entre sexo, raça, gênero e classe. No entanto, nos deparamos com textos curatoriais, livros sobre artistas, pesquisas acadêmicas e exposições que não mencionam identidades de gênero e orientação sexual de artistas LGBTI+ e dissidentes sexuais e de gênero.

Um exemplo desse apagamento é o caso do artista Alex Vallauri (1949-1987), conhecido como precursor do grafitti no Brasil e da Arte de rua, e assumidamente homossexual, porém sua orientação sexual é apagada, e isso se inclui no verbete da

Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais. O mais curioso é a constatação de pesquisas acadêmicas que omitem, apagam, ignoram, em um mesmo trabalho, a orientação sexual de um conjunto de artistas, como o próprio Vallauri, Hudinilson Júnior (1957-2013), Rafael França (1957-1991) e Andy Warhol.

Ainda, também é curioso que, em uma dissertação de mestrado, ser mencionado que a Bota Preta de Vallauri foi grafitada em saunas gays na São Paulo dos anos 1970/80 e esse lugar não ser associado à homossexualidade do artista.

A importância ou a relevância na divulgação da orientação sexual e da identidade de gênero de artistas LGBTI+ e dissidentes sexuais e de gênero é sua natureza transgressora e educativa. Transgressora porque tensiona os dispositivos políticos, médicos, legais, culturais e religiosos utilizados para justificar a heteronormatividade (BORRILHO, 2010). Segundo Borrillo (2010, p. 110), “Nos cursos e livros didáticos, a homossexualidade e a bissexualidade deveriam ser apresentadas como manifestações da sexualidade tão legítimas e bem-sucedidas quanto a heterossexualidade”. Além disso, acrescentamos a lesbianidade, a travestilidade e a transexualidade.

Diferentemente do ativismo e artivismo LGBTI+ e queer na Arte que tomou conta das estratégias de visibilidade nos Estados Unidos, no Brasil as práticas artísticas com temáticas homoeróticas ou que tematizam questões políticas e de opressão foram e ainda são apagadas, negadas e silenciadas.

Ainda no tocante à Arte erótica e homoerótica ou do corpo desejo, não poderíamos deixar de mencionar o artista Hudinilson Júnior (1957-2013), tanto em relação às colagens realizadas durante os anos de 1970 quanto à apropriação da máquina copiadora que deslocou o pensamento de Hudinilson da representação do corpo desejo para a autorrepresentação de seu próprio corpo nu. Isso não significou o abandono do corpo desejo, pois ele seguiu criando imagens com os dois conceitos. Hudinilson é considerado um artista multimídia, mas foi experimentando a erotização de seu corpo nu com a máquina copiadora que sua prática artística encontrou a centralidade que ele potencializou até atingir uma dimensão abstrata dessa autorrepresentação de si. Sua pesquisa sobre o corpo nu masculino foi do desejo para a autorrepresentação, principalmente nas séries “Exercícios de me ver”, que transgride as normas, a estrutura, o regime político e sexual com sua prática artística. A máquina copiadora era um corpo com uma tecnologia que lhe permitia explorar seu próprio corpo; entre cópias, ampliações, reduções, justaposição e sobreposições, criava imagens do seu corpo nu.

Se, em 1991, Félix Gonzáles-Torres se apropriou do outdoor para dar visibilidade ao corpo ausente, ao mesmo tempo em que tratou dos impactos das políticas negacionistas da AIDS e de sua associação aos homossexuais ou gays masculinos, em 1983 Hudinilson Júnior já havia utilizado o outdoor como suporte para suas xerografias, lançando ao olhar de transeuntes imagens de parte de seu corpo xerocopiado. O erótico, o homoerótico, o corpo desejo e o corpo desejado são revelados com a representação do seu pênis colado em outdoors pela cidade de São Paulo.

O corpo desejo ou a erotização do corpo ou a visibilidade das subjetividades continuam presentes nas práticas artísticas atuais e ganhando muita força por artistas como a jovem Mariana Pacor (1989). Sua pesquisa tem se voltado a dar visibilidade às mulheres

lésbicas que foram e ainda são invisibilizadas a partir de representações do corpo lésbico e do erotismo lésbico. Pacor é graduada em Artes Visuais pela UNESP.

Corpo ausente

No âmbito das práticas artísticas contemporâneas do início dos anos de 1990, o artista cubano Félix Gonzáles-Torres (1957-1996) é considerado o mais importante artista conceitual. Em 1991, surpreendeu a cidade de Nova York ao espalhar por Manhattan, Brooklyn e Queens fotografias ampliadas de seu quarto e de sua cama de casal utilizando o outdoor como suporte. O conceito envolvia o ponto de vista pessoal com aspectos da intimidade do artista – aspectos que poderiam ser reconhecidos pelos transeuntes, moradores e trabalhadores dessas regiões da cidade. O uso do outdoor como suporte subverteu sua função convencional, pois, além de não trazer um conteúdo comercial, tampouco continha texto, legenda ou qualquer explicação. O objeto convidava as pessoas (público) a parar e olhar, em um exercício de contemplação e introspecção, o que provocava uma justaposição entre público e privado.

A iniciativa de Gonzáles-Torres está situada no aumento no número de pessoas que contraíram AIDS, com atenção para os gays, o número de pessoas que vinham a óbito e a decisão da Suprema Corte dos Estados Unidos no processo de 1986, *Bowers v. Hardwick*, que manteve a criminalidade da sodomia até entre adultos com consentimento e em suas casas.

Untitled (Beds) é uma série em que o corpo não aparece, não é representado pelo artista. As fotografias sugerem ausência, conotam perda, e os travesseiros sobre a cama de casal simbolizam tanto o amor quanto a morte, bem como o direito público à privacidade sexual. As seis fotografias em preto e branco estavam em exibição durante o agravamento do estado de saúde e morte de Ross Laycock, amante de Gonzalez-Torres, falecido pelas complicações devido à AIDS, em janeiro de 1991. A prática artística de Gonzalez-Torres foi transgressora ao incorporar e abordar questões sociais e da vida privada, exigindo a participação dos espectadores na esfera pública. Para Cortés (2014, p. 124), na prática artística de Félix Gonzalez-Torres:

La desaparición ocupa un lugar central en su trabajo, tanto en la representación (múltiples obras hacen referencia a la muerte de amantes o amigos por la pandemia del sida) como en el modo de presentarlo (hojas de papel o caramelos dispuestos para ser cogidos por el espectador). Literalmente abandonada (fatigada, desesperada), la obra remite su suerte a las manos del otro.

O corpo ausente também foi abordado pela artista lésbica Tammy Rae Carland (1956) em suas fotografias coloridas de camas vazias recentemente ocupadas por corpos lésbicos. Na série *Lesbian Beds*, iniciada em 2000, Carland fotografou as camas de suas amigas lésbicas, solteiras ou casadas, com idade entre 20 e 30 anos. Diferentemente de Gonzáles-Torres, que fotografou a cama que compartilhava com Ross, cada fotografia de Carland é uma vista aérea de uma cama desarrumada sem encenações ou recursos

que alterem o momento em que a cama é deixada por suas ocupantes, por isso são fotografadas durante o dia e com luz natural. As camas revelam a intimidade e privacidade, seja individual ou de casais de lésbicas, e oferecem pistas sobre as habitantes da cama. A intenção da artista com a série é deslocar o olhar sobre a representação lésbica, principalmente o olhar masculino e seu imaginário sobre imagens de lésbicas para sua excitação. A ausência dos corpos cria um retrato que provoca expectativas, curiosidades e imaginações sobre a lésbica ou as lésbicas que ocuparam essas camas. A ausência do corpo permite que qualquer pessoa busque relações entre sua cama, bem como com outras camas, e se pergunte quem são as pessoas que as habitam, independentemente de sua sexualidade e identidade de gênero.

Corpo dissidências

O corpo desejo e o corpo ausente estão presentes nas práticas artísticas e não significam uma sucessão, ou seja, primeiro um e depois o outro. Hoje tanto o erótico como o ausente são conceitos que coabitam as práticas artísticas. Outro conceito que consideramos estar nas práticas artísticas LGBTI+ e nas dissidências sexuais e de gênero é o corpo dissidências, que encontra na realidade e contexto sua potência.

Os estudos sobre arte e cultura queer apontam para as dissidências que já problematizavam os papéis de gênero e sexualidade e os aspectos performativos da identidade se opondo à tirania do “normal” imbricada na história das homossexualidades e sua representação (LORD; MEYER, 2013). Segundo Lord e Meyer (2013), a reivindicação pela adoção da expressão queer ter ganhado força como estratégia antinormativa entre o final dos anos de 1980 e início dos anos de 1990 (a partir de militantes e ativistas e do surgimento da teoria queer dentro das universidades) é bem anterior a este período. O autor destaca que queer foi uma das palavras com que Susan Sontag se descreveu nos anos de 1950:

Reconhecendo, mais uma vez, a insuficiência da linguagem e o domínio do insulto, particularmente em relação à dissidência sexual, chamemos o queer de queer. Foi uma das palavras com que Sontag se descreveu na década de 1950, uma palavra tão sujeita a um apagamento histórico complacente quanto as complexidades de sua vida. (LORD; MEYER, 2013, p. 30, tradução nossa)

Ainda para o historiador, ao utilizar a palavra queer, ele o faz em razão de seu caráter linguístico de resistência à norma, mas destaca que:

[...] sexo, sexualidade e práticas sexuais não são transculturais nem trans-históricas. Os significados mudam conforme as práticas sexuais interseccionam com raça, classe e nacionalidade - entre outros fatores. Para agravar a dificuldade, embora as identidades plausivelmente rotuladas de ‘queer’ tenham se multiplicado com o fluxo de capital e informações globais, a palavra não é um significante transcultural. Uma pesada peça de bagagem anglófona, ‘queer’ surge em outras línguas como uma palavra emprestada, despojada do frisson do insulto. (LORD; MEYER, 2013, p. 30, tradução nossa)

O posicionamento de Meyer aponta para as instabilidades, as discontinuidades, as incertezas e as descontextualizações no uso da palavra queer, tanto para o contexto estadunidense quanto para outros contextos culturais, como o que ocorre no Brasil quando essa palavra não dá sentido nem significado aos insultos que historicamente foram e são atribuídos à população de lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais. No entanto, observamos que a adoção da palavra no caso brasileiro tem mais a ver com os estudos queer advindos da teoria queer do que necessariamente adotar uma palavra que expresse o insulto translgbtfóbico em nosso país.

Alguns insultos como “bixa”, “viado” e “sapatão” têm sido ressignificados, ou seja, o que serviu historicamente de instrumento de opressão da heterossexualidade compulsória para ofender, desqualificar e tornar abjeto, passa agora por uma apropriação e potencialização pelos corpos lidos como bixaviadosapatão; ainda, podemos agregar outros, como “frango”, daí teríamos bixaviadofrangosapatão. Contudo, essas apropriações e potencializações do insulto não devem ser traduzidas como uma naturalização dessas palavras, mas um posicionamento político diante das imposições da norma que estão presentes no regime das identidades que passaram a adotar os dispositivos da heteronormatividade. É daí que o insulto praticado pela heterossexualidade compulsória é reproduzido dentro de algumas identidades, como os gays que não gostam das gays afeminadas, lésbicas que não gostam das lésbicas masculinizadas, além, é claro, dos gays e das lésbicas que não gostam das travestis e de pessoas transexuais. Segundo Louro (2018, p. 97) “Construía-se uma representação do sujeito homossexual que se proclamava mais ‘legítima’ do que outras. Aos poucos, faziam-se notar “diferenças” entre os já “diferentes.”

Quantos de nós já ouvimos alguém, hétero ou não, dizer “o que importa é que é artista” ao se referir as(os) artistas LGBT e com este posicionamento muitos e muitas artistas não foram beneficiados em exposições coletivas ou nunca tiveram uma individual. Isso nos lembra a afirmação de Gombrich ao ser entrevistado por Ana Mae Barbosa (1997, p. 39-40):

Ana Mae: Mais uma pergunta, professor. O que o senhor pensa da nova tendência de estudar a História da Arte da mulher?

Gombrich: Não penso nada, porque nós simplesmente não sabemos nada. Veja: há muitas tapeçarias, coisas muito belas, feitas na Idade Média. Como se pode dizer se foram feitas por homens ou mulheres? Não se sabe. Não tem sentido. E não importa. Se eu ligo o rádio e ouço alguém tocando algo muito bem, não posso dizer se é homem ou mulher. Não tem o menor sentido. É irrelevante. Na literatura também, como saber em alguns casos? Jane Austen, por exemplo, sabemos que era mulher. Mas, Georges Sand poderia não ter sido mulher, ela inclusive tentou não ser. É algo que não posso realmente conceber. Não há uma arte da mulher.

Ana Mae: Há apenas arte?

Gombrich: Sim.

Se “não há uma arte da mulher”, segundo Gombrich, imagine práticas artísticas de lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transsexuais? Ou arte queer? Ou mesmo arte das dissidências sexuais e de gênero? E a arte de artistas negras e negros? E a arte indígena? Parece-nos que essas perguntas estão sendo respondidas pelas artistas e pelos artistas atuais a partir de suas práticas, nas quais, para Canton (2009b, p. 35), “O tempo e a memória; o corpo, a identidade e o erotismo; o espaço e o lugar; as micropolíticas – tudo isso é tema de inquietação para a geração atual”. E esses temas “formam narrativas não lineares, enviesadas.” (CANTON, 2009b, p. 35).

Pensar sobre o corpo dissidências é pensar sobre narrativas não lineares, enviesadas, descontinuas e instáveis, desde as práticas artísticas e os posicionamentos políticos que começaram a surgir no Chile a partir de 2005 com a constituição do Colectivo Universitario de Disidencia Sexual – CUDS, anteriormente denominado de Comitê de Esquerda pela Diversidade Sexual (COLLING, 2019). De acordo com Felipe Rivas San Martín e Jorge Díaz Fuentes, no artigo “‘No hay cuerpo sin ficción: por una representación de la disidencia sexual en Chile’ que recoge una revisión crítica del activismo de la CUDS”, publicado pela Revista do Hemespheric Institute, a dissidência sexual

implica um compromisso crítico com as políticas que regem nossos corpos, subjetividades e todas as representações que neles estão impressas. Por isso, a Dissidência sexual vai além da visibilidade dos problemas que registram determinados corpos como minoritários ou excluídos: pretende interromper a lógica da representação hetero e / ou homonormativa, ao contrário das práticas de diversidade sexual que conformam a comunicação horizontal com o Estado. (SAN MARTÍN; DÍAZ FUENTES, 2013, [S. p.]

Para San Martín e Díaz Fuentes (2013, [S. p.]), a dissidência sexual “no tiene una verdad sexual que deba develar, así que no confía en el clóset como experiencia sino que promueve la destrucción del armario homosexual como categoría de opresión epistemológica.”, ao mesmo tempo em que tensiona, problematiza, questiona e acredita em um trânsito de rupturas e desestabilizações da ordem sexual universalizante do binômio homem/mulher.

Em seu posicionamento político e suas referências teóricas, a dissidência sexual se propõe a

[...] genera relecturas con el feminismo que deconstruye los referentes de una identidad única y modélica, dialogando con la teoría queer y los estudios postcolonialistas”. Estes diálogos e releituras “genera tensiones y distancias con la fracción más identitaria y naturalizante del feminismo, al cuestionar sus representaciones unívocas del ser “mujer”. (SAN MARTÍN; DÍAZ FUENTES, 2013, [S. p.]

O CUDS, ao propor o corpo dissidências, o faz contrapondo-se tanto a classificações e taxonomias dos corpos quanto ao conceito de “diversidade”. Afirmam que “Cuando ellos dicen “diversidad”, nosotros insistimos en decir “disidencia” e, em seu projeto utópico de sociedade, o gênero será destruído. Isso não significa desconstruir o gênero, mas entendê-lo por desde uma perspectiva da dissidência sexual “resistencia constante al sistema sexual imperante. A su hegemonía económica y su lógica postcolonial.” (SAN MARTÍN; DÍAZ FUENTES, 2013, [S. p.]).

Nesse sentido, os autores consideram que os vínculos, os apelos e a própria defesa de políticas pelo Estado não asseguram mudanças estruturais, uma vez que é o Estado que vigia, controla e exclui, com seu sistema econômico e social.

No artigo-manifesto de San Martín e Díaz Fuentes (2013, [S. p.]), a dissidência sexual “apela a las prácticas micropolíticas del cyber-activismo, la post-pornografía y la parodia del drag como dispositivos disruptivos que ofrecen alternativas a la bipolítica imperante.”

No Brasil, Leandro Colling (2019; 2015) tem usado a expressão dissidências sexuais e de gênero a partir tanto do pensamento quanto da prática artística de San Martín: “De minha parte, tenho usado a expressão inspirado no artista, ativista e pesquisador Felipe Rivas San Martín.” (COLLING, 2019, p. 15).

O autor tem usado também a expressão “cena ativista das dissidências sexuais e de gênero” para situar artistas e suas práticas no Brasil, e considera o seguinte:

[...] o que temos percebido com mais intensidade nos últimos anos é a emergência de outros coletivos e artistas que trabalham dentro de uma perspectiva das dissidências sexuais e de gênero e que, ao mesmo tempo, explicitam suas intenções políticas, ou melhor, que criam e entendem as suas manifestações artísticas como formas distintas de fazer política, em especial quando contrapostas às formas mais “tradicionais” usadas pelo movimento LGBT e feminista mainstream. (COLLING 2019, p. 21)

Ainda para Colling (2015, p. 21-22), “o que tenho chamado de movimento LGBT mainstream ou institucionalizado são aqueles que possuem sede própria, vários anos de existência, estrutura legal e uma administração hierarquizada”. O autor acrescenta:

São os que mais acionam e são acionados diretamente pelo Estado para interlocuções e realizações de políticas públicas em prol da população LGBT, quase sempre com pautas muito similares que conformam uma certa “globalização gay”, descrita com ufanismo, condescendência e falta absoluta de senso crítico por trabalhos como o de Frédéric Martel (2013), que chega a falar que o movimento LGBT está produzindo uma “revolução gay no mundo”.

Para Colling (2019, p. 31), na cena ativista das dissidências sexuais e de gênero “o corpo das pessoas artistas não é um suporte para a arte – o corpo já é sua arte.”

Ao propormos a exposição Dissidências, nos orientamos nesse exercício de reunir artistas de diferentes regiões do Brasil que faziam parte do Apotheke em dissidência e

que, ao longo dos meses de março a dezembro, estiveram imersos e imersas em reflexões sobre temáticas, conceitos, narrativas e contranarrativas sugeridos previamente tanto pelo Professor Fábio Wosniak, mediador do grupo, quanto pelas provocações do Professor Fábio Rodrigues.

A exposição rompe a fronteira entre classificações e taxonomias para dar lugar ao corpo dissidências, desde uma perspectiva sexual ou de gênero.

A exposição virtual “Dissidências”

A imagem traz seu inquietante avesso que nos tira o tapete e faz ir além da completezude ilusória de nossa imagem no espelho...dispositivos artísticos podem assim suscitar o gozo provocado pela escrita, pelas marcas (do outro) no meu corpo – não o corpo que vejo no espelho, domesticado, mas aquele que aparece, em rébus e sensações no sonho.

Tania Rivera

As práticas artísticas na exposição virtual Dissidências trazem à tona o corpo e seu estar-no-mundo. São corpos que propõem micropolíticas das dissidências sexuais e de gênero, rompendo com tradições preestabelecidas e com os silenciamentos que agonizavam a existências de tais corpos. Corpos dissidências se apresentam através da pintura, do desenho, da fotografia, da foto performance, da pintura digital, de vídeos, habitando o avesso da existência em um tempo-espço fértil, produzindo maneiras de existir.

No campo conceitual da exposição, o termo dissidências é compreendido na sua forma poética: gestar potências, atravessados por atitudes estético-filosófico-poéticas, percorrendo travessias através da desobediência epistemológica. Nesse sentido, as reflexões que são provocadas pelas práticas artísticas rompem com um sistema patriarcal e da colonialidade que tanto silenciam as existências. As práticas artísticas e as ressonâncias e reverberações de suas imagens assumem uma atitude política e pedagógica de desestabilizar, a partir das subjetividades que se desprendem do inconsciente colonial capitalístico e suas estratégias de captura do desejo (ROLNIK, 2008).

Percorrer essas travessias, de forma estético-filosófico-poética, nos convocou, primeiramente, a identificar os ciclos de silenciamento dos corpos, para, na sequência, começar a elaborar estratégias de existência dos corpos, existências estas mais orgânicas e menos predeterminadas por normas ou estatutos, a encontrarmos-nos com nossas “línguas de serpente”, sem “[...] sentir vergonha de existir”, evocar nossa “[...] voz: indígena, espanhola, branca. Eu vou ter minha língua de serpente – minha voz de mulher, minha voz sexual, minha voz de poeta. Eu vou superar a tradição de silêncio.” (ANZALDÚA, 2009, p. 312)

Dezesseis artistas participaram da exposição Dissidências. Cada um, diante da sua prática artística, questiona os modos de ser e existir dos corpos, cujas existências são inscritas na memória dos corpos, “produzindo imprevisíveis devires de subjetividade.” (ROLNIK, 2010, p. 16).

A exposição Dissidências reúne artistas e suas práticas artísticas como dispositivo para experienciar modos de “ver”, em que o “ver é sentir que algo nos escapa” (TESSLER, 2002, p. 70), esta territorialidade, que é do olhar por lentes descentradas, subversivas, tendo em vista que os trabalhos e sua curadoria implicam no diante da imagem, evocando que se assumam riscos, imprevisibilidades, em que nada é, mas tudo está sendo... Não sabemos os resultados. Esse ato de olhar para as imagens dissidentes interroga a percepção, permitindo que atribuamos outras formas de ver e de dar sentido às coisas, sentidos estes que associamos aos códigos e representações de que dispomos, fazendo emergir outras maneiras de compreender o mundo – nesse caso, as dissidências sexuais e de gênero.

Como afirma Tessler (2002, p. 72): “Há sempre um ponto cego em nosso olhar, que traduz o espaço da perda, o vazio que se instala entre o que vemos e o que nos olha, assinalando o que, no mundo, tem a ver conosco.”

Esse ponto cego que ressoa o espaço da perda e do vazio coloca em discussão o corpo dissidências: o que as práticas artísticas nos dão a ver? Arriscaríamos dizer que é uma maneira de perceber a realidade, de elaborar conhecimento em/com/sobre Artes Visuais, em que as dissidências sexuais e de gênero se erguem e desenham suas micronarrativas.

Nesse interim, escavando os pontos cegos, o trabalho curatorial foi tecendo relações e articulações a partir das práticas artísticas que colocam em questão como as dissidências sexuais e de gênero são colonizadas pelo Estado e seus dispositivos políticos, sociais, raciais e econômicos, na manutenção das normas binárias e heteronormativas.

As práticas artísticas na exposição, conforme nos explica Samain (2012, p. 21): “[...] gostam de caçar na escuridão de nossas memórias...como elas existem, como vivem, como nos fazem viver... quais são suas maneiras de nos fazer pensar?”

Esses são questionamentos que permearam todo o processo curatorial, como também fizeram parte dos encontros remotos do Grupo de Estudos. Nunca nos distanciamos da investigação sobre os processos de pensar/criar e de pensar/criar a partir das margens/marginalidades das/os participantes, entendendo que as práticas artísticas não estão dissociadas; elas são a vibração da criação, “esse fazer que a investigação artística tonifica aceita que a forma/obra é parte de um processo de trânsito entre um antes que acontece sempre no agora e um depois que densifica a possibilidade de existência do antes” (NEUPARTH, 2011, p. 20). Sendo assim, todo o processo das práticas artísticas é cognição, pois veicula uma maneira singular de experiência e aprendizado, assim como o processo curatorial.

Como já mencionado, a exposição foi resultado dos encontros de estudos do Apotheke em Dissidências, que, por conta da pandemia da Covid-19, possibilitou que artistas de diferentes localidades do Brasil, Estados Unidos e México pudessem participar dos encontros de estudo que aconteceram semanalmente durante os meses de março a dezembro de 2020. No total de participantes inscritos, até dezembro de 2020, soma-

ram-se 16 artistas que participaram da exposição. Entre eles estão: Emilliano Freitas - Tupaciguara/MG, 1983; vive em Goiás/GO. Fêh Borba - São Francisco do Sul/SC, 1999; vive em São Francisco do Sul/SC. Gabriel Coelho - Itajaí/SC, 1989; vive em Barra Velha/SC. Jacks Ricardo Selistre - Caxias do Sul/RS, 1993; vive em Caxias do Sul/RS. Larissa Rachel Gomes Silva - Fortaleza/CE, 1990; vive em Crato/CE. Leonardo Sanchez Silva - Presidente Prudente/SP, 2000; vive em Florianópolis/SC. Letícia Honorio - Santa Maria/RS, 1995; vive em Florianópolis. Luciano Carmo - Carapicuíba/SP, 1977; vive e trabalha em Carapicuíba/SP e São Paulo/SP. Miguel Vassali - Campinas do Sul/RS, 1991; vive e trabalha em Florianópolis/SC. Mônica Lóss - Soledade/RS, 1978; vive em Ann Arbor/MI, EUA. Rafael Matheus Moreira - Belém/PA, 1996; vive em Belém/PA. Thiago Goya - Sorocaba/SP, 1986; vive em Sorocaba/SP. Vanessa Freitag - Santa Rosa/RS, 1982; vive em León/México. Wellington Soares - Crato/CE, 1996; vive em Crato/CE. William da Silva - Santa Maria/RS, 1989; vive em Florianópolis. Fábio Wosniak - Florianópolis/SC, 1977; vive em Florianópolis/SC.

O projeto expográfico foi pensado a partir das práticas artísticas que vinham sendo trabalhadas no percurso do Grupo de Estudos. Alguns artistas apresentaram práticas com as quais já vinham trabalhando, acerca da temática de corpos dissidentes, rupturas e decolonialidades. Assim, a curadoria se desafiou a criar um ambiente expositivo virtual cujo lugar que abriga essas práticas produzisse um território onde as imagens participam de

[...] histórias e de memórias que a precedem, das quais se alimenta antes de renascer um dia, de reaparecer agora no meu *hic et nunc* e, provavelmente, num tempo futuro, ao (re) formular-se ainda em outras singulares direções e formas. (SAMAIN, 2012, p. 33)

Considerando todo o percurso que vinha sendo desenhado no Grupo de Estudos, a curadoria trabalhou com essas imagens que partiram das experiências de habitar um tempo-espço do Grupo – ou seja, um grupo que pensava a partir das fronteiras, das margens, das rupturas.

Estes caminhos nos permitiram propor uma expografia que provocasse quebra nos sistemas hegemônicos e nas hierarquias, proporcionando ver uma exposição na qual o corpo dissidências ganhasse centralidade através das práticas artísticas como estratégias de ruptura com as hegemônias do pensamento e da arte, produzindo, assim, “ecologia de saberes”, em que existam o reconhecimento da copresença da diversidade de saberes e a urgência de articular as afinidades, divergências e complementariedades, como também as contradições existentes, para abrir outros espaços de lutas e resistências contra a opressão (SANTOS, 2020).

Referências

- AALIAGA, Juan; CORTÉS, José Miguel G. *Desobediencias: cuerpos disidentes y espacios subvertidos en el arte en América Latina y España: 1960-2010*. Madrid: Editorial EGALES, 2014.
- ANZALDÚA, Glória. Como domar uma língua selvagem. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, n. 39, p. 303-318, 2009. Disponível em: http://www.campogrande.ms.gov.br/semu/wp-content/uploads/sites/26/2019/10/15-anzaldua%C2%A6%C3%BC_como-domar-uma-lingua-selvagem.pdf. Acesso em: 15 jan. 2021.
- NJERI, Aza. (Viviane M. de Moraes). Reflexões artístico-filosóficas sobre a humanidade negra. *Revista Ítaca*, Rio de Janeiro, n. 36, Especial Filosofia Africana, p. 164-226, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ltaca/article/view/31895>. Acesso em: 15 jan. 2020.
- BARBOSA, Ana Mae. (org.). *Arte-educação: leitura no subsolo*. São Paulo: Cortez, 1997
- BORRILLO, Daniel. *Homofobia: história e crítica de um preconceito*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.
- BUTLER, Judith. *Corpos que ainda importam*. In: COLLING, Leandro (org.). *Dissidências sexuais e de gênero*. Salvador: EDUFA, 2016.
- CANTON, Kátia. *Corpo, identidade e erotismo*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009a.
- CANTON, Kátia. *Narrativas enviesadas*. São Paulo: Martins Fontes, 2009b.
- COLLING, Leandro. *Que os outros sejam o normal: tensões entre movimento LGBT e ativismo queer*. Salvador: EDUFBA, 2015.
- COLLING, Leandro (org.). *Dissidências sexuais e de gênero*. Salvador: EDUFBA, 2016.
- COLLING, Leandro (org.). *Artivismo das dissidências sexuais e de gênero*. Salvador: EDUFBA, 2019.
- CORTÉS, José Miguel G. *El cuerpo de la ciudad: mas del deseo*. In: VICENTE ALIAGA, Juan; CORTÉS, José Miguel G. *Desobediencias: cuerpos disidentes y espacios subvertidos en el arte en América Latina y España: 1960-2010*. Madrid: Editorial EGALES, 2014.
- COSTA, Fábio José Rodrigues da. Ensino/aprendizagem das artes visuais na América Latina: colonialidade cultural e emocional aliada a questões LGBT. *Revista GEARTE*, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 197-246, 2019. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/gearte/article/view/92908>. Acesso em: 11 fev. 2021.
- DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível*. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2012.
- EISNER, Elliot. *Educar la visión artística*. Barcelona: Paidós, 1972.
- FRAYZE-PEREIRA, João A. *Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.
- GREEN, James N.; TRINDADE, Ronaldo (org.). *Homossexualismo em São Paulo e outros escritos*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.
- GREEN, James N. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

- HOOKS, bell. *Ensinando pensamento crítico: sabedoria prática*. SP: Elefante, 2020.
- LOURO, Guacira Lopes (org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- LOURO, Guacira Lopes. Teoria queer: uma política pós-identitária para a educação. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 9, n. 2, p. 541-553, 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2001000200012&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 11 fev. 2021.
- LORD, Catherine; MEYER, Richard. *Art and Queer Culture*. New York, NY: Phaidon, 2013.
- MARONE, Silvio. *Missexualidade e arte*. São Paulo: Universidade Católica de São Paulo, 1947.
- MEYER, Richard. *Outlaw representation: censorship and homosexuality in twentieth century art*. New York: Oxford University Press, 2002.
- OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. *CODESRIA*, Dakar, v. 1, p. 1-8, 2004.
- OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. Visualizing the body: western theories and african subjects. In: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P. J. (ed). *The african philosophy reader*. New York: Routledge, 2002. p. 391-415.
- PENTEADO, Darcy. *Homo eroticus*. *Jornal Lampião da Esquina*, São Paulo, Edição experimental – Número zero, abril de 1978.
- PEIXOTO, Afrânio. Prefácio. In: MARONE, Silvio. *Missexualidade e arte*. São Paulo: Universidade Católica de São Paulo, 1947.
- ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- ROLNIK, Suely. Políticas da Hibridização: evitando falsos problemas. In: LIMA, Elizabeth Araujo; FERREIRA Neto, João Leite; ARAGON, Luís Eduardo (org.). *Subjetividade contemporânea: desafios teóricos e metodológicos*. Curitiba: Editora CRV, 2010.
- SAN MARTÍN, Felipe Rivas; Díaz Fuentes, Jorge. “No hay cuerpo sin ficción: por una representación de la disidencia sexual en Chile”. *Disidencia Sexual, Revista Virtual de Arte y Política Feminista de la CUDS*, 2013. Disponível em: <https://disidenciasexualcuds.wordpress.com/2013/09/23/no-hay-cuerpo-sin-ficcion-articulo-sobre-disidencia-sexual-y-activismo-artistico-en-revista-de-performance/>. Acesso em: 11 fev. 2021.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *O fim do império cognitivo: A afirmação das epistemologias do Sul*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020
- TESSLER, Elida. Tudo é figura ou faz figura. In: BARTUCCI, Giovana (org.). *Psicanálise, arte e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago Ed, 2002.
- TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil da colônia à atualidade*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.
- VICENTE ALIAGA, Juan. Dos frentes abiertos en el heteropatriarcado. In: VICENTE ALIAGA, Juan; CORTÉS, José Miguel G. *Desobediencias: cuerpos disidentes y espacios subvertidos en el arte en América Latina y España: 1960-2010*. Madrid: Editorial EGALÉS, 2014.

Notas

Themonias da Amazônia: discussões sobre identidade, corpo e performance no cenário drag de Belém do Pará

**Matheus Henrique Cardoso Luz¹
Manuela do Corral Vieira²**

Resumo

Este trabalho buscou ampliar as discussões envolvendo identidade, corpo e performance sob uma perspectiva etnográfica no cenário drag da cidade de Belém do Pará. A pesquisa analisou especificamente a construção das expressões drag do grupo que se autorreconhece como themonias, sujeitos que executam performances artísticas singulares e desenvolvem processos de sociabilidade e interação partindo de sua experiência enquanto residentes da Amazônia. O estudo dialoga com as questões de gênero e da performance enquanto esfera social e comunicacional e de possibilidade de criação e vivência artística. Portanto, foi possível perceber o potencial das experiências e usos do corpo como ferramenta alterável de manifestação do sujeito em esfera estética, social e política, a partir do impacto social que a expressão drag themonia executa.

Palavras chave: Amazônia; Corpos; Drag; Identidade; Performance.

Abstract

This work sought to broaden the discussions involving identity, body and performance from an ethnographic perspective in the drag scenario of the city of Belém do Pará. The research specifically analyzed the construction of the drag expressions of the group that recognizes themselves as themonias, subjects who perform singular and artistic performances. develop sociability and interaction processes based on their experience as residents of the Amazon. The study dialogues with the issues of gender and performance as a social and communicational sphere and the possibility of creation and artistic experience. Therefore, it was possible to realize the potential of the experiences and uses of the body as an alterable tool of manifestation of the subject in the aesthetic, social and political sphere, from the social impact that the drag themonia expression performs.

Keywords: Amazon; Bodies; Drag; Identity; Performance.

¹Graduado em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Integrante do Grupo de Pesquisa Comunicação, Consumo e Identidade – Consia. Foi bolsista PIBIC/CNPq no Projeto de Pesquisa “Consumo, Identidade e Amazônia: relações de sociabilidade e interação através da comunicação”. E-mail: mattzhenrique26@gmail.com

²Doutora em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Pará (UFPA) e professora na Faculdade de Comunicação (FACOM) e no Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCom) da Universidade Federal do Pará (UFPA). Líder do Grupo de Pesquisa Comunicação, Consumo e Identidade – Consia (CNPq/UFPA). E-mail: manuelacvieira@gmail.com

1. Introdução

A definição de drag possui diversas possibilidades de entendimento. Em um breve histórico, drag, como é entendido na atualidade, está bastante ligado com a teatralidade em sua formação. No teatro grego, somente homens podiam atuar, por isso interpretavam também papéis femininos; no teatro Kabuki no Oriente, homens participavam de dramatizações com canto, dança, além de pinturas faciais que expressavam características bizarras presentes na representação de suas divindades, e também performavam em papéis femininos.

Hoje, é possível argumentar que o fazer drag vai além de uma simples representação, é um ato marcado por diversas possibilidades estéticas de representação e expressão através de um processo performático artístico que utiliza ferramentas como a maquiagem, figurinos, acessórios e materiais diversos. Juliana Jayme (2010) evidencia que o processo de montagem (por vezes chamado de montagem ou montaria) do corpo é um dos principais eixos de entendimento do fazer drag, pois é a partir dessa transformação que se percebe “a redefinição e a exibição das performances de gênero e, daí, a construção e reconstrução também de identidades” (JAYME, 2010, p. 176), além de que a noção de incorporação de um “ser” novo, possibilita a visualização da dimensão social e construída do corpo, revelando também a inserção em um espaço subjetivo plural.

Drag possui um caráter multifacetado, pois existem várias categorias que as diferenciam, seja por estética, performance, personalidade, habilidades, além de traços culturais associados diretamente a nacionalidade da drag (JACQUES; CARVALHO, 2018). Atualmente, várias categorias drag foram apreendidas da cultura norte americana, utilizando o próprio termo ainda em inglês para se identificar, essas formas de expressão podem ir desde o objetivo de apresentar uma “ilusão total” de feminilidade, a exemplo das fishy queens, até a mescla de elementos como a androginia e elementos do movimento genderfuck, com a intenção de representar algo que de forma alguma remeta a qualquer gênero, sendo simplesmente drag.

Anna Paula Vencato (2002) argumenta que dentro do universo de possibilidades das diferentes categorias drags seria impossível restringir aspectos performáticos por categoria drag, haja vista que apesar de existir características diferenciadoras que sejam evidenciadas por determinados tipos de drag, comumente se extrapolam “limites” existentes em uma suposta definição classificatória de estilo, pois a composição se dá em conjunto com a estética, performance corporal e performance verbal.

As drags também são responsáveis por atuar, mesmo que inconscientemente, na desconstrução de entendimentos pré-estabelecidos sobre gênero. Entretanto, é necessário também entender que drag não é uma identidade de gênero, e sim um ato artístico complexo que pode ser realizado de diversas formas. Autores como Judith Butler (2003) apontam que a performance drag apresenta subentendidamente a estrutura imitativa do gênero e sua condicionalidade, esta apresentada pela autora como uma heterossexualidade normatizadora: “No lugar da lei da coerência heterossexual, vemos o sexo e

³Informações retiradas da matéria especial “Drag queens: a história da arte por trás de homens vestidos de mulher”, publicada no Portal G1. Disponível em: <<https://goo.gl/fQYQVf>>

o gênero desnaturalizados por meio de uma performance que confessa sua distinção e dramatiza o mecanismo cultural da sua unidade fabricada” (BUTLER, 2003, p. 196). Assim como, também pode se entender a partir dos estudos sobre travestis de Miskolci e Pelúcio (2012), no qual é possível perceber que as drags também podem ser consideradas como “seres singulares produtores de diferença”, pois, sua corporalidade e performance fazem parte de um grupo de “identidades não categorizáveis”.

O presente trabalho objetiva empreender um estudo sobre o cenário drag no recorte regional da cidade de Belém do Pará. Neste sentido, é possível perceber particularidades que o cenário drag de Belém possui, este inserido no contexto da região amazônica e composto por indivíduos que atuam nas mais diversas formas, expressando diferentes performances e exibindo diferentes corporalidades. Um dos exemplos desta singularidade é o autorreconhecimento de um grupo de drags de Belém que se intitula como “themonias”, cuja expressão performática e estética é marcada por características, inspirações e referências vindas do contexto amazônico do qual fazem parte. As themonias podem ser entendidas até certo ponto como uma das categorias drag mencionadas anteriormente, uma vez que a identidade themonia é formada por características particulares de sociabilidade e dissidências que compõem a expressão artística, corporal e política de seus membros, a expressão dessa identidade representa a união do processo de rompimento de paradigmas já existentes no fazer drag sob uma perspectiva regional e de narrativas específicas. Contudo, vale ressaltar que existem outros tipos de drags em Belém, autorreconhecidas em outras categorias, sejam com denominações norte americanas ou não, ocupando e atuando em diferentes espaços, ainda que muitas vezes se encontrem devido a sua característica comum que é ser drag.

Neste sentido, a compreensão de performance deste estudo centra-se tanto na questão da expressão e da construção do sujeito, como também objeto artístico. Butler (2003) evidencia como as experiências sociais são construídas a partir do desenvolvimento de performances sociais, a exemplo do próprio gênero, com padrões estabelecidos de comportamento e interação. Nesse ínterim, visualizamos o recurso artístico da performance como forma de expressão e ampliação da linguagem artística do teatro (COHEN, 2002), situado em um posição de fronteiras com diversas linguagens, estéticas e o próprio corpo.

Assim, em diálogo com os dois conceitos podemos perceber que a performance artística pode atuar também como uma exteriorização e construção do eu, assim como a performance social, mas de um modo que utiliza recursos estéticos além para expressar e construir em si o que se deseja. De certa forma um jogo no qual para alguns indivíduos onde há limites na performance social, a performance artística viria como um caminho ampliador de possibilidades.

⁴Geralmente assimiladas da cultura drag estadunidense que está presente na mídia televisiva e na internet, a exemplo do reality show RuPaul’s Drag Race.

Com o olhar voltado especificamente sobre o grupo “themonias”, buscamos despontar inquietações, sobretudo, a partir das proposições de Estevão Fernandes e Fabiano Gontijo (2017) em seu “Manifesto Queer Caboclo”, no qual anseiam pela desnortivização dos métodos de pesquisa que partem de perspectivas coloniais sobre seus objetos de estudo, a fim de não mais corroborar para o silenciamento sistemático das narrativas singulares como as existentes no contexto regional, político, social, cultural e econômico da Amazônia.

Para a realização deste trabalho foi utilizada a etnografia sob a perspectiva proposta por José Magnani (2009), na qual se entende a etnografia em uma amplitude que engloba o contato e a inserção no campo em uma prática continuada. Além disso, o autor entende que:

Condição necessária para seu exercício pleno é a vinculação a escolhas teóricas, o que implica não poder ser destacada como conjunto de técnicas (observação participante, aplicação de entrevistas, etc.) empregadas independentemente de uma discussão conceitual (MAGNANI, 2009, p. 136)

A partir disso, foram realizadas adequações necessárias ao desenrolar da pesquisa e da própria variabilidade entre os atores sociais do estudo em questão, considerando-os como ativos no desenvolvimento cotidiano do espaço urbano, sua dinâmica e seus desdobramentos. Os interlocutores foram conhecidos a partir de levantamento de pré-campo do cenário drag, inicialmente acompanhando-os pelas redes sociais na internet [principalmente o Instagram], e presenciando seu trabalho artístico e performático em festas, palestras e encontros.

Parte da imersão etnográfica contou com a pesquisa exploratória participativa a partir da perspectiva e entendimento de um dos autores desta pesquisa, inserido neste meio desde o início de 2018, onde realiza sua performance drag como Madeusa Umbreon, inclusive se autorreconhecendo como themonia, o que auxiliou no contato com os interlocutores, além de ter possibilitado uma percepção maior das observações de campo devido a afinidade e a realização de atividades neste meio. Esta pesquisa buscou ser desenvolvida tendo como base a experiência dos atores em paralelo e em diálogo com hipóteses de trabalho e escolhas teóricas, problematizando teorias e discursos a fim de se afastar de generalidades e construir entendimentos em profundidade e coerentes.

Portanto, sob uma perspectiva comunicacional, antropológica, social e política, este artigo inicialmente explora a construção da identidade drag themonia a partir das discussões sobre identidade e diferença de Tomaz Tadeu da Silva (2000). Em seguida, relacionam-se os estudos da teoria Queer sob a ótica inicial de Judith Butler (2002; 2003), ligados ao estudo sobre drag queens de Anna Paula Vencato (2002), com a perspectiva pós colonial de Fernanda Belizário (2016) a fim de compreender o caráter transgressor das convenções normatizadoras de gênero presentes no ato de fazer e estar e em drag, especificamente no contexto Amazônico. Além de utilizar a perspectiva comunicacional sobre performance de Adriana Amaral, Thiago Soares e Beatriz Polivanov (2018), para então poder apontar o corpo como cerne de uma discussão futura a ser seguida.

2. O Fazer/Estar em Drag Themonia

Mas afinal, o que constitui as identificações de uma themonia? Por que esse debate se faz tão importante ao querer “particularizar” ou de fato diferenciar a identidade da drag themonia de uma noção geral de drag? Seria um processo de criação de uma nova categoria de performance drag? Silva (2000) levanta questionamentos que serão analisados aqui sob a perspectiva do cenário drag de Belém, como: “Quais as implicações políticas de conceitos como diferença, identidade, diversidade, alteridade? O que está em jogo na identidade?” (SILVA, 2000, n.p).

As themonias são drags de Belém e região metropolitana que possuem a estética e o apelo performático de serem diferentes do fazer drag inspirado na cultura norte americana mainstream que ainda reproduzem em grande parte uma suposta expressão de feminilidade. O apelo diferencial das themonias inclui o uso de materiais não usuais para construir sua estética, a falta de recursos financeiros, e até mesmo não habilidades em executar maquiagens como outras drags, de modo que cada themonia acaba construindo sua estética dentro de sua capacidade e conforme seu próprio gosto.

Por isso, elencamos então os interlocutores da pesquisa, cujas narrativas conduzirão o entendimento sobre suas identidades, bem como os desdobramentos a partir dela. A tabela abaixo apresenta seus nomes sociais e seus nomes de drag [que por vezes também acabam sendo reconhecidos como seus nomes sociais], respectivamente, além de outras informações declaradas a partir de seu autorreconhecimento e que serão importantes para situar o território social em que estão inseridos a partir de seus marcadores sociais da diferença:

Tabela 1 - Apresentação dos interlocutores
Fonte: Elaboração dos Autores

Nome	Idade	Gênero	Sexualidade	Cor
(Tiana Banks)	23	Indefinido	Indefinida	Negro
(Sarita Themonia)	26	Indefinido	Indefinida	Negro
(Luna Skyysime)	26	Feminino	Indeterminada	Branca
Lucas Paixão (Luka Cortez)	26	Masculino	Homossexual	Branco
Matheus Luz (Madeusa Umbreon)	20	Masculino	Homossexual	Branco
Rodrigo Sampaio (Joe Hera)	20	Masculino	Homossexual	Branco

As entrevistas foram realizadas no período de setembro de 2018 a fevereiro de 2019, partindo de um roteiro semiestruturado de perguntas que abordavam desde perguntas padrões para identificação (nome, idade, gênero, sexualidade e raça) até perguntas sobre o desenvolvimento de sua drag, questões envolvendo o reconhecimento como themonia, além de outras discussões que surgiam a partir dos desdobramentos das perguntas iniciais. Foi realizada apenas uma entrevista formalmente marcada com cada interlocutor, em locais onde a conversa fluiu tranquilamente. Vale ressaltar que todas as entrevistas ocorreram com os interlocutores “desmontados”, fora do ambiente de festas ou apresentações. No entanto, várias outras perspectivas e entendimentos surgiram após observações e conversas informais em tais situações, seja na correria da preparação de uma performance ou na agitação de uma festa.

Todos os interlocutores da pesquisa se reconhecem como indivíduos LGBTI, mas compartilham de vivências diferentes em relação à sexualidade devido outros marcadores como gênero e raça. Ademais, outro ponto em comum é que todos explicaram durante as entrevistas que começaram a fazer drag devido a necessidade de expressar de alguma forma os sentimentos e desejos que possuem, seja para satisfazer a si próprio ou levar alguma mensagem para outras pessoas.

É importante indicar que as informações de identificação, como nome social de registro e idade, bem como as afirmações sobre o reconhecimento dos entrevistados a respeito de gênero e sexualidade levaram em conta o material coletado no período de entrevistas, contudo, houve desdobramentos posteriores, como o autorreconhecimento de Tiana Banks como uma mulher trans [inclusive adotando o nome de sua drag, Tiana, como seu nome social], o autorreconhecimento de Luna Skyysime como um homem trans, adotando o nome social Juliano Bentes e o autorreconhecimento de Sarita Themonia como uma mulher trans, agora com o nome social Gabriela Luz. Tal demarcação se faz importante para reforçar o respeito a identidades trans e não-binárias, reiterando que as falas neste trabalho utilizadas dizem respeito a determinado momento histórico da vida destes indivíduos, ademais, por esta razão optou-se por ocultar o antigo nome de registro destes três interlocutores na tabela anteriormente apresentada, bem como em todo o trabalho.

Tanto alguns dos interlocutores quanto outros membros do cenário drag de Belém que se reconhecem enquanto themonias, também se consideram enquanto “corpos estranhos”, devido a sua sexualidade, identidade de gênero ou mesmo estilo de se vestir e viver. Butler (2002) discute a legitimidade existente para corpos que materializam-se de forma desviante à existência reconhecida como legítima, o que a autora denomina como “corpos abjetos”. Para Butler (2002), o entendimento do que seria a abjeção dos corpos pode ser visto como um processo pragmático que executa a exclusão sob corpos, logo sua discussão se volta para a experiência invisibilizada de sujeitos que, apesar de já situados em um agenciamento de diferenciação performática da binaridade de gênero e sexualidade, ainda possuem vivências outras que não seriam materializadas em seus corpos e tendem a ser reduzidas e/ou silenciadas pela materialização normativa

⁵ Expressão que significa que uma pessoa está sem a expressão estética que apresenta em sua drag, ou seja, sem maquiagem, figurinos, apetrechos etc.

⁶Esses aspectos geram novos desdobramentos para a pesquisa como um todo, mas reitera-se que tais discussões específicas não foram abordadas neste trabalho.

estipulada, assim, tornando-os “não seres” em uma visualização política-estrutural.

Existe na cidade um coletivo/movimento chamado “Noite Suja” que reúne themonias, drags de todos os tipos, artistas queer, e outros corpos estranhos. O Noite Suja existe como produtora desde 2013, criado pelas drags themonias Tristan Soledad e S1mone, e atua desde então produzindo festas, eventos, sobretudo em espaços públicos da cidade, como monumentos históricos, praças etc. O coletivo é responsável por atuar na visibilidade destes corpos e conseqüentemente da arte que realizam, além de proporcionar um ponto de encontro para lazer, entretenimento, acolhimento e representatividade destas pessoas.

O principal momento de reunião geral das drags, sejam as que se identificam como themonias ou não, ocorre nas festas e eventos promovidos pelo Noite Suja. Entretanto, os participantes ativos do movimento possuem uma relação de afetuosidade muito cara entre si, construindo uma amizade dentro e fora do fazer artístico, comumente se encontrando em outros ambientes não estritamente ligados ao fazer drag. Não foram abordados, durante as entrevistas, as outras formas de reuniões internas de planejamento dos membros do coletivo, além de outros detalhes da organização interna de eventos, festas e encontros, mas são informações que futuramente podem vir a ser discutidas em uma análise específica sobre a ferramenta de encontro social que é o Noite Suja.

Ademais, a partir dos interlocutores apresentados, recorreremos novamente a Silva (2000), no momento em que o autor explica que em uma perspectiva positiva, a identidade, assim como a diferença, são autoreferenciadas, ou seja, são completas de significado em si mesmas, e simplesmente existem. Ambas são dependentes entre si e inseparáveis: “Isto reflete a tendência a tomar aquilo que somos como sendo a norma pela qual descrevemos ou avaliamos aquilo que não somos.” (SILVA, 2000, n.p).

O autor coloca, assim, a diferenciação como o processo que dá origem tanto à identidade quanto à diferença. A produção de ambas parte de um contexto cultural e social ao qual estão inseridas, sendo produto de nossas relações com este contexto (SILVA, 2000). Entretanto, o pesquisador explica que elas não estão encerradas pelos sistemas discursivos e simbólicos que lhes dão definição, pois a própria linguagem entendida amplamente como forma geral de significação é instável. A construção da estética e performance drag está diretamente ligada ao processo de produção de identidade e diferença, pois estes indivíduos elaboram suas identidades - em outra perspectiva, sua diferença - a partir do contexto ao qual estão inseridos, como afirma Luna Skyysime sobre seu âmbito de sociabilidade: “Pra mim a Luna muito mais do que uma coisa corporificada, é um justamente um debate, a Luna é um debate do meu dia a dia, do meu corpo, do meu local, do meu espaço como mulher, como LGBT naquele ambiente.” (Luna Skyysime, em entrevista de campo realizada por ocasião desta pesquisa).

Durante a entrevista de campo, Luna explicou como funciona o seu processo de construção de performances, nesse caso entendidas como apresentações com dublagem e/ou dança e coreografia. Segundo ela, essas performances costumam apresentar coisas que atravessam o seu dia a dia, que a tocam sentimentalmente e que ela então sente que sua voz pode ser ecoada através de uma música, um texto, um poema ou pelo seu próprio corpo. Nesse sentido, as performances de Luna Skyysime na cidade costumam

já ser reconhecidas pelo seu viés de militância política, temática que costuma aparecer bastante em suas apresentações, como ela explica:

A partir do momento em que a militância e o entendimento pela causa (LGBTI+) entrou na minha vida, quando eu comecei a entender esses debates todos, se tornou algo que eu precisava também falar, também cabia no meu corpo debater aquilo, então acabou se voltando mais pra esse viés. Até porque eu era sempre a única mulher, então se tornou necessário ter alguém falando sobre as causas de mulheres ali na frente, até hoje 90% das vezes quando tem performances eu sou a única mulher, então geralmente eu tô falando sobre o que é ser uma mulher dentro daquele espaço, como eu estou me sentindo nele, de que forma meu corpo vai reagir ali, que mensagem eu quero passar pras pessoas. (Luna Skyssime, em entrevista de campo realizada por ocasião desta pesquisa)

Já Luka Cortez realizou, em 2018, uma série de montações⁷ que carregavam estética e conceitualmente um conjunto de referências presentes em Belém do Pará, na Amazônia, e apresentava performances que refletiam não só a sua unicidade enquanto indivíduo, mas também os aspectos coletivos presentes na região em que vive por meio de sua drag, a exemplo de sua performance em homenagem ao Mercado de São Brás, patrimônio da cidade de Belém, e que integra o bairro onde Luka, o próprio Lucas, vive.

Imagem 1 - Luka Cortez representando a memória do Mercado de São Brás. Fonte: Instagram (@cortezluka)



⁷Trata-se de um termo comum no meio drag, refere-se ao conjunto material que representa o “estar em drag”, em suma, as roupas, acessórios, maquiagens, objetos e materiais utilizados pela drag.

É possível assumir que as formas de linguagem, especialmente a linguagem corporal, é o que dá significado a identidade drag. É necessário frisar que a identidade e a diferença se constroem no meio social, e por isso estão sujeitas aos sistemas de poder vigentes na sociedade em questão, na qual ambas são condicionadas (SILVA, 2000). A comunidade LGBTI+ que majoritariamente compõe o cenário drag, não só de Belém, foi condicionada a ser o “diferente”, ao que são marginalizados por sua sexualidade e gênero, não obstante também a discriminação quanto sua performance drag, vista como ainda mais divergente do cânone artístico aceito socialmente.

É justamente entendendo o cenário drag como “diferente” que vemos o encontro de sistemas que fazem parte dos indivíduos e atuam no desenvolvimento do que entendem enquanto identidade. Dentre esses sistemas observamos o gênero, sexualidades, a raça e as próprias marcas da regionalidade afetando um corpo que reage artisticamente por meio do fazer drag, exprimindo os efeitos e afetações que o conjunto de sistemas ao seu redor realiza em si, comumente em um ato de crítica aos desdobramentos que determinado sistema previamente estabelecido pode representar.

Percebe-se também a existência de determinados guias sociais estéticos, artísticos e performáticos que apontam para o que é socialmente aceito, situado na heteronormatividade que regula também a aceitação da arte, indicando e delimitando normas que vão desde o aspecto estético a ser apresentado quanto ao direito de produção de quem intenta realizá-la, o que culmina, sobretudo, no apagamento social e marginalização de indivíduos que distanciam-se da norma. Nesse ínterim, o fazer drag em geral apresenta seu caráter divergente aos padrões socialmente apresentados, a se ver por seus realizadores serem, em geral homens, mas também com a expressiva presença de mulheres, seja cisgênero ou transgênero, e em sua maioria LGBTI+, sujeitos que agora começam a ocupar novos espaços e também reivindicam sua visibilidade e reconhecimento no âmbito artístico, por meio de suas expressões e manifestações que se opõe, sobretudo, ao propósito da arte heteronormativamente aceita.

Todavia, a partir do momento em que o fazer drag se encontra definido, mesmo que transitoriamente, em um ponto comum geral, ou seja, cria sua identidade, é possível separar a partir desta, outros processos de diferenciação que derivam do inicial. Nesse âmbito, percebe-se inclusive as diversas categorias drags já mencionadas, mas aqui enfatiza-se as themonias como um exemplo de grupo que se situa como “diferente”, pois faz parte do grupo drag, ou seja, da identidade geral como drag, mas que devido suas peculiaridades, suas características próprias, se estruturaram em um grupo novamente diferente, as themonias, e que agora desenvolve e autorreconhece sua própria identidade.

Silva (2000) afirma que há uma disputa pela identidade, a qual menciona como um embate entre grupos sociais distintos situados em diferentes hierarquias de poder. “A afirmação da identidade e a enunciação da diferença traduzem o desejo dos diferentes grupos sociais, assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais” (SILVA, 2000, n.p). Neste embate, o autor também situa as implicações vinda a partir afirmação da identidade e da diferença, como as declarações de pertencimento e não pertencimento, inclusão e exclusão: “Os pronomes “nós” e “eles” não são, aqui,

simples categorias gramaticais, mas evidentes indicadores de posições-de-sujeito fortemente marcadas por relações de poder.” (SILVA, 2000, n.p).

A partir da consideração entre afirmação e diferença, principalmente pelo viés político de sua implicação, é possível debater a questão da nomenclatura *themonia*, a qual apesar de soar como um trocadilho a palavra *demônia*, não é estritamente ligada aos elementos cristianizados como sombrios ou demoníacos que se supõe ao ouvi-la, aproximando-se mais de uma indefinição que singulariza o grupo de drags que se autodenomina como *themonia*. A apropriação de um termo, seguida de sua reformulação, não só escrita mas de seu significado, já torna evidente o ensejo por possuir uma identidade, uma nomenclatura que os demarque enquanto grupo, por isso, essa autoafirmação em muito contribui para a visibilidade da diferença das drags *themonias*, pois os aproxima por suas semelhanças e objetivos em comum, assim como também demarca seu espaço enquanto indivíduos únicos e residentes da amazônia. Ademais, é importante explicitar que apesar deste processo delimitar marcadores de distinção enquanto particularidades, o grupo ou categoria de drags *themonias* possui um amplo universo de sociabilidade no qual acolhe e convive com todo tipo de drags, seja de maneira fixa ou transitória.

Para entender melhor a discussão que cerca o fazer drag, especialmente sobre as *themonias*, faz-se necessário delinear certos entendimentos referentes aos estudos de Butler (2003), para então ser possível articular considerações sob a perspectiva das narrativas dos interlocutores aqui apresentados. Segundo a autora (2003), os gêneros, masculino e feminino, tratam-se de performances realizadas pelos indivíduos, empreendidas sob uma norma que delimita expressões estéticas, comportamentos, papéis sociais, entre outras configurações dicotômicas que separam o masculino do feminino, e que não por acaso elegem o primeiro como superior, eis então a ordem da heteronormatividade que rege e gerencia as articulações de poder político e social. Sob a concepção da filósofa americana, estar em drag é uma das possibilidades performativas do próprio gênero, porém, não sendo em si um gênero, e sim um ato imitativo que desestrutura a coerência heteronormativa em vigor. Essa característica transgressora presente no drag se deve ao fato deste “brincar” com os elementos estéticos e comportamentais delimitados aos dois gêneros, os interligando, cruzando, subvertendo, e por fim, os expressando por meio de uma construção artística singular em seu corpo e comportamento.

Ademais, classificar drag como uma expressão artística nos guia para um outro âmbito de debate, no qual é possível traçar considerações acerca de seu entendimento enquanto arte e o desenvolvimento de suas potencialidades enquanto experiência artística. Por isso, partimos das concepções de Marcos Villela Pereira (2012), que aponta para a “possibilidade da constituição da obra de arte a partir da experiência estética com objetos e acontecimentos não artísticos, ou seja, não enquadrados nos cânones do que se considera arte, seja em que esfera for” (PEREIRA, 2012, p. 191). Além disso, o autor ainda classifica a constituição de tal experiência como uma realização que parte tanto do artista quanto do público. Assim, o que seria o fazer drag senão uma construção que se desenvolve nesse íterim? É possível perceber em campo que a experiência drag, aqui com o foco nas *themonias*, se constitui justamente da transfiguração de objetos já existentes em um outro contexto, com um outro apelo, os quais a partir do corpo da drag são

ressignificados desde sua funcionalidade até sua exposição.

Tendo como palco da experiência estética e artística o corpo, não é possível desvinculá-lo de seu contexto social e político, ao que utilizamos a perspectiva de Lúcio Costa da Silva Girotto et al (2017) para entender que em estudos queer, situados nas questões de gênero e corporeidades, é preciso abandonar a neutralidade, na medida em que “exige-se uma implicação analítica ao corpo do pesquisador, já que o mesmo não está fora dessas relações de forças, de scripts narrativos, mas, ao contrário, mergulhado no meio destas, permeado pelas mais diversas realidades e corporeidades” (GIROTTTO et al, 2017, p. 96). Assim como Girotto (2017), consideramos a prática drag também como um manifesto estético por sua potência transgressora diante das construções de gênero e da formação do próprio corpo.

Pereira (2012) afirma que é possível entender a arte como uma:

Experiência singular e subjetiva que pode bem ser individual ou coletiva, mas que definitivamente vai na direção da singularidade. E a singularidade, nesse caso, tanto pode ser a do artista quanto a do crítico ou, ainda, a do espectador (PEREIRA, 2012, p. 184).

O autor também aponta que independente da natureza da obra de arte, ela representa uma zona de confluência de possibilidades, por isso, um acontecimento artístico não existe para ser simplesmente compreendido ou dominado, mas para ser experimentado. As possibilidades que surgem com o fazer drag permitem que não somente estas, mas também o público que assiste e interage, ambos possam vivenciar e experimentar novas formas de expressões e sentidos, além de propagar o viés de manifesto político inerente ao fazer drag, possibilitando a visibilidade de indivíduos LGBTI+ e sua resistência à heteronormatividade existente na sociedade que tende ao silenciamento de sua existência.

Contudo, é necessário perceber que os aspectos analisados acima sobre o fazer/estar em drag ainda não são suficientes para se compreender as articulações de gênero e poder no contexto do recorte regional estudado aqui, localizado especificamente em Belém do Pará, situado na região norte do Brasil e inserido também na região amazônica, onde as configurações sociais derivam de um processo histórico de colonialismo nacional, onde em muitos aspectos ainda persiste o apagamento das identidades e expressões nativas, em especial da região amazônica brasileira, na qual ainda se perpetuam sistemas de dominação social, política, econômica, racial e regional, os quais ainda também se somam as problemáticas relacionadas a gênero e sexualidades, bem como sua relação com outros marcadores sociais da diferença.

Assim, vemos os estudos queer, em uma perspectiva de desconstrução de entendimentos binários do mundo, em uma lógica de rompimento com a heteronormatividade e binariedade que estabelece padrões sociais de comportamento, expressão e hierarquias em que o corpo “masculino” normatizado prevalece. Em uma proposta queer de articulação é possível escancarar a trama que tece a articulação social, apresentando suas falhas e sobretudo o apagamento de vidas consideradas fora do padrão, como os corpos e identidades abjetas. Indo além, é possível perceber o queer como uma proposta de esfacelamento radical com todas as formas de reprodução de uma estrutura que reforça a marginalização de corpos historicamente silenciados.

Por isso, é importante explicitar a importância dos estudos de Butler (2003) para se ter como base um estudo consolidado, sobretudo, das questões envolvendo os seres que transgridem a normatividade, apresentados como queer, aliado à apropriação do viés artístico de Pereira (2012) para situar a expressão drag como arte, somado a perspectiva de Girotto (et al, 2017) ao traçar linhas que apontam para a “percepção da finitude de teorias e corpos, possibilitando inventar e arquitetar empatias afetivas por corpos-teorias-outras e suas tramas singulares e territorialidades” (GIROTTTO et al, 2017, p. 108). Ademais, também somar a este raciocínio a visão de Belizário (2016), na qual afirma que:

Talvez a radicalidade última do encontro do queer com o pós-colonial seja o corpo. O corpo como limite, o corpo que provoca afetos e é afetado pela identidade, pelos sujeitos, pelas opressões, pelas diferenças, pelas fronteiras e pela tradução” (BELIZÁRIO, 2016, p. 391)

Assim é possível colocá-lo aqui como a principal discussão a ser colocada para se entender as problemáticas de gênero, performance e características identitárias sob a narrativa do fazer drag themonia.

3. Corpos, Performances e Sentidos

Para se compreender a construção de uma performance é necessário “abrir-se para o ato, a ação, o cênico. Aquilo que se faz, como se faz, em que contexto.” (AMARAL et al, 2018, p. 64). Adriana Amaral, Thiago Soares e Beatriz Polivanov (2018) percorrem em sua obra por diferentes perspectivas de estudos sobre performance, as quais serão relevantes para a construção do raciocínio deste trabalho, no qual pretendemos situar a performance drag em tais visões. Neste sentido, performance é tida como um modo de conhecer fenômenos, ao que também compreendem-se linhas metodológicas: “A premissa da autora parece ser a de pensar a performance como um imbricamento entre as linguagens e suas encenações, as situações e contextos de aparições e as dinâmicas de visualidade e fruição” (AMARAL et al, 2018, p. 66).

Assim, depreende-se que os estudos sobre performance requerem métodos próprios diante das especificidades dos seus objetos, sendo assim um estudo interdisciplinar. Sob esta ótica é possível situar a performance drag em seu processo de construção, o qual surge a partir das mais variadas experiências e referências a que estão sujeitos os seus realizadores, como se pode perceber na fala da drag Luka Cortez:

Ser drag pra mim é pegar nossas trocas de experiências, vivências no nosso meio, nossos gostos, experiências boas e ruins, se apropriar de objetos, coisas e lugares e transformar isso em arte drag. Isso não envolve materiais, perucas, maquiagem, ser homem ou ser mulher, trans, travesti, cor, isso envolve ser acima de tudo. Fazer drag é pegar o seu eu, o eu dos outros, a sua relação com o eu dos outros, o ambiente que você vive, o que você gosta, o que você consome, pegar o que você quiser pegar, jogar no seu corpo e transformar na sua drag. (Luka Cortez, em entrevista de campo realizada por ocasião desta pesquisa)

Por isso, é importante explicitar a importância dos estudos de Butler (2003) para se ter como base um estudo consolidado, sobretudo, das questões envolvendo os seres que transgridem a normatividade, apresentados como queer, aliado à apropriação do viés artístico de Pereira (2012) para situar a expressão drag como arte, somado a perspectiva de Giroto (et al, 2017) ao traçar linhas que apontam para a “percepção da finitude de teorias e corpos, possibilitando inventar e arquitetar empatias afetivas por corpos-teorias-outras e suas tramas singulares e territorialidades” (GIROTO et al, 2017, p. 108). Ademais, também somar a este raciocínio a visão de Belizário (2016), na qual afirma que:

Talvez a radicalidade última do encontro do queer com o pós-colonial seja o corpo. O corpo como limite, o corpo que provoca afetos e é afetado pela identidade, pelos sujeitos, pelas opressões, pelas diferenças, pelas fronteiras e pela tradução” (BELIZÁRIO, 2016, p. 391)

Assim é possível colocá-lo aqui como a principal discussão a ser colocada para se entender as problemáticas de gênero, performance e características identitárias sob a narrativa do fazer drag themonia.

3. Corpos, Performances e Sentidos

Para se compreender a construção de uma performance é necessário “abrir-se para o ato, a ação, o cênico. Aquilo que se faz, como se faz, em que contexto.” (AMARAL et al, 2018, p. 64). Adriana Amaral, Thiago Soares e Beatriz Polivanov (2018) percorrem em sua obra por diferentes perspectivas de estudos sobre performance, as quais serão relevantes para a construção do raciocínio deste trabalho, no qual pretendemos situar a performance drag em tais visões. Neste sentido, performance é tida como um modo de conhecer fenômenos, ao que também compreendem-se linhas metodológicas: “A premissa da autora parece ser a de pensar a performance como um imbricamento entre as linguagens e suas encenações, as situações e contextos de aparições e as dinâmicas de visualidade e fruição” (AMARAL et al, 2018, p. 66).

Assim, depreende-se que os estudos sobre performance requerem métodos próprios diante das especificidades dos seus objetos, sendo assim um estudo interdisciplinar. Sob esta ótica é possível situar a performance drag em seu processo de construção, o qual surge a partir das mais variadas experiências e referências a que estão sujeitos os seus realizadores, como se pode perceber na fala da drag Luka Cortez:

Ser drag pra mim é pegar nossas trocas de experiências, vivências no nosso meio, nossos gostos, experiências boas e ruins, se apropriar de objetos, coisas e lugares e transformar isso em arte drag. Isso não envolve materiais, perucas, maquiagem, ser homem ou ser mulher, trans, travesti, cor, isso envolve ser acima de tudo. Fazer drag é pegar o seu eu, o eu dos outros, a sua relação com o eu dos outros, o ambiente que você vive, o que você gosta, o que você consome, pegar o que você quiser pegar, jogar no seu corpo e transformar na sua drag. (Luka Cortez, em entrevista de campo realizada por ocasião desta pesquisa)

A performance de Luka, assim como a de outras drags themonias, estão imbricadas neste processo de sociabilidade que se inicia individualmente e se expande com as relações interpessoais e com o meio em que vivem. As relações e manifestações empreendidas no contexto drag amazônico se organizam a partir do momento em que seus interlocutores compartilham não só de impulsos e desejos comuns, mas também dividem um contexto político e geográfico permeado por dificuldades exclusivas, mesmo que suas condições socioeconômicas ainda se diferenciem em determinados pontos, suas vivências enquanto LGBTI+ e membros da comunidade drag em Belém se cruzam.

Alguns exemplos dessas relações podem ser vistos a partir de montações como a de Luka Cortez no desfile performático “Amazônia Drag”, no qual a drag aparece representando a leitura de um livro popular chamado “Visagens e Assombrações de Belém”⁸, no qual mescla toda sua influência dark e sombria em uma caracterização drag que remete a um aspecto popular da cultura paraense, representando as “visagens” presentes na cultura amazônica (ver imagem 2). Assim como a montagem de Juliana Bentes, ou Luna Skyysime, para sua qualificação de mestrado, a qual apresentou a pesquisa “montada” com cores, traços e acessórios que representavam não só a floresta amazônica, mas o seu papel desenvolvendo conhecimento no meio acadêmico (ver imagem 3), como a própria afirma em entrevista:

O tema (da dissertação) é a territorialidade, ou seja, esse território subjetivo que a gente constrói, o território físico e subjetivo da cidade de Belém, e como esses territórios agem na construção dos processos criativos das ‘demônias’ (...). Eu fui de verde escuro porque o trabalho retrata isso: é mata virgem, mata fechada, é território não explorado na academia ainda, e que a gente vai desbravando aos pouquinhos. (Luna Skyysime, em entrevista para o jornal O Liberal)⁹

⁸Livro escrito pelo autor paraense Walcyr Monteiro. Trata-se de uma coletânea de lendas e contos amazônicos, histórias narradas principalmente na cidade de Belém do Pará.

⁹Matéria completa disponível em: <<https://goo.gl/39vWM4>>



Imagem 2 - Luka Cortez representando as "visagens" de Belém. Fonte - Instagram (@cortezluka)



Imagem 3 - Luna Skyysime durante a defesa de sua dissertação de mestrado sobre a temática drag.
Fonte - Instagram (@lunaskyysime)

Somado a esta perspectiva, incluem-se as noções de Victor Turner ao associar a performance com as possibilidades de desdobramentos políticos das interpretações e aos desejos de acesso dos sujeitos (TURNER, 2015). Assim, a performance drag se situa em termos dessa interpretação cultural, haja vista que historicamente não se tem registros sobre quaisquer recuperação histórica amazônica que viesse a ser considerada como uma das fontes originárias do fazer drag existente na atualidade, mas tal prática veio a ser incorporada na contemporaneidade, onde no recorte específico desta pesquisa é possível perceber claramente a recepção e execução desse ato performático conhecido como drag, mas que é interpelado pelas interpretações próprias do âmbito regional socioeconômico político em que são executadas, ao que situamos a fala da drag Tiana Banks:

Eu conhecia as drags mas não sabia exatamente o que era, pra mim travesti e drag eram tudo a mesma coisa, só quando eu comecei a assistir RuPaul's a minha cabeça abriu mais sobre isso. (...) Eu acho que a gente não tem tantos recursos, acho que pra elas de fora é mais fácil, elas têm mais acesso, maquiagens melhores. Claro que a gente se adapta a tudo, né? A nossa principal diferença é a adaptação. (Tiana Banks, em entrevista de campo realizada por ocasião desta pesquisa)

O posicionamento de Tiana Banks aponta para o aspecto da midiaticização da arte drag, ao que se refere principalmente sobre a atual influência do reality show RuPaul's Drag Race e reúne drags de diferentes estilos, entretanto levanta bastante discussões quanto a normatização e exaltação de determinados tipos de drag durante o programa. Para além do programa, podemos citar também a drag brasileira cantora e compositora Pabllo Vittar, que já ganhou o Prêmio Multishow de Música Brasileira e outros prêmios nacionais, além de ter sido indicada ao Grammy Latino e ao MTV Europe Music Awards.

Tanto RuPaul's Drag Race quanto Pabllo Vittar são dois grandes nomes da atualidade que representam massivamente a arte drag na mídia, sendo também em grande parte a influência de uma nova geração de drags que surge. O que ambas possuem em comum é principalmente o referencial estético, haja vista que, sobretudo o reality, acaba por propagar determinados padrões de estilo drag, estes muito semelhantes ao que vemos em Pabllo Vittar. Essa difusão de padrões é perceptível principalmente através dos discursos do programa, que tendem a exaltar os estilos de drag mais femininos e a estranhar e se distanciar mais de estilos que utilizam outras concepções em seu desenvolvimento, mas o programa aos poucos parece mudar seu discurso e assim contribuir para uma aceitação maior da infinitude de estilos drag. A fala de Tiana representa a diferença no processo de construção da identidade themonia, ainda que esta não esteja completamente isenta da influência das grandes referências drags midiaticizadas, pois o processo de desenvolvimento de uma performance themonia perpassa por diferentes fronteiras e ainda é fortemente ligado aos processos de sociabilidade que as constitui, o que é poderia ser considerado até mesmo como uma subversão da subversão em um processo naturalmente desnortmatizador, mas que não encerra ali, e está longe de se consolidar em uma definição acabada.

Ademais, um dos apontamentos presentes no trabalho de Adriana Amaral, Thiago Soares e Beatriz Polivanov (2018) é a das “traduções possíveis” de performance no contexto da América Latina de Taylor (2003), sendo estas fruto dos debates francófono e anglo saxão ainda inacabados (AMARAL et al, 2018). A principal tradução a que se recorre para esta análise é a de representação, pois esta traduz um dos principais âmbitos da performance drag, cujo caráter mimético que possui é responsável por executar o processo de rompimento entre a realidade e a forma como está é representada, ao que é exemplificada pela colocação de Luka Cortez:

A cultura drag consegue assimilar tudo e transformar em drag, por exemplo, às vezes pegar uma palavra, um conceito, um objeto, uma casa, uma fruta e transformar em algo para vestir, para ser (Luka Cortez, em entrevista de campo realizada por ocasião desta pesquisa).

¹⁰Programa de televisão estadunidense que reúne drag queens em uma competição para coroar a nova American Next Drag Superstar, o reality consiste em desafios como atuação, costura, coreografia, dublagem, entre outros, visando assim escolher a queen mais completa e que contemple os requisitos “Charisma, Uniqueness, Nerve and Talent”.

¹¹Ver mais em: JACQUES, Jackson; CARVALHO, Maria Luiza. I am the future of drag: A drag mal interpretada em Rupaul's Drag Race. *Temática*, 2018, 14.2.

¹²Canal de televisão brasileiro.

¹³O programa atualmente possui 8.5 em sua nota de avaliação no IMDB, e em 2018, durante a exibição da 10ª temporada, a audiência do reality subiu 10% em relação à temporada anterior, alcançando 723 mil espectadores e se tornando a edição mais assistida do programa. Informações retiradas do portal de notícias Deadline. Disponível em: <<https://bit.ly/36jOUNk>>

Partindo da afirmação de Luka percebe-se nas themonias a execução de diversas montações e apresentações que incorporam, por exemplo, uma fruta regional como o açaí, do qual a própria Luka construiu a partir do caroço da fruta e de cachos do açazeiro uma estrutura para montar em seu corpo, traduzindo e ressignificando a relação de proximidade e afeto que boa parte do povo de Belém tem com a fruta.

Vencato (2002) explora o processo da montagem enquanto uma metamorfose gradativa e constante. A antropóloga reflete que para as drags o corpo seria um território onde se opera a transformação, uma passagem entre dois corpos culturais, um essencializado a outro não-essencializado, ou seja, um circunscrito em uma esfera performática de gênero possivelmente já estruturada a outro ainda em desenvolvimento, muito provavelmente em um processo de rompimento mais radical pautado pelo desejo de transformação de si em outro.

A partir dessa leitura da experiência do “montar-se”, é possível desvincular-se novamente da dimensão muitas vezes equivocada da busca por uma suposta execução de feminilidade, mais especificamente de um “ser mulher”, pois, torna-se evidente que a metamorfose drag não estaria limitada por uma binariedade de performance de gênero, mas sim localizada em uma extrapolação de sentidos. A exemplo das themonias entrevistadas nesta pesquisa, que enxergam em sua performance drag um rompimento para além da própria noção do corpo humano estrutural, como no acoplamento de “coisas” variadas na construção de uma indumentária em busca da produção de novas significações.

Esse processo de ressignificação e criação de novos sentidos está inserido na esfera política de pertencimento e visibilidade de um grupo social, haja vista que os indivíduos que o realizam, ao o fazerem estão, mesmo que inconscientemente, rompendo com a “realidade” não só das noções de gênero mas das “coisas” e do corpo em si, ao que é possível colocar em questão o processo de “montação” da drag Luna Skyysime:

Eu gosto muito de trabalhar com materiais não usuais, principalmente itens de papelaria, clips, grampos, papel, pregos, folhas, penas, pedras, palitos de dente, tudo eu já coleí na cara. Isso quebra não só o formato do rosto, quebra a organicidade daquilo, é totalmente anti-orgânico e é muito importante levar isto para o debate, o que foge totalmente do humano. Isso também amplia infinitamente o debate sobre drag. (Luna Skyysime, em entrevista de campo realizada por ocasião desta pesquisa)

A partir desse ponto, é possível perceber que para analisar a performance drag é preciso ter como foco, sobretudo, o corpo em contato com as materialidades como motor da produção de sentido, pois é nele que o ato performático se concretiza.

Anna Paula Vencato (2002) discute em seu trabalho etnográfico a relação das drags com o corpo enquanto uma fronteira material e simbólica entre os indivíduos, em um processo de desnaturalização não somente de uma lógica corporal esperada, mas também das relações que ocorrem a partir dessa dissociação do normativo. Segundo a autora, “a experiência drag se constrói muito em relação ao corpo que se monta, que é montado, e nas negociações que esse corpo (também biológico, mas sobretudo social) estabelece com outros sujeitos” (VENCATO, 2002, p. 114)

Pode se inferir também que o ato performático drag é fruto não somente da intencionalidade de quebra da conceituação de gênero, mas possui muitas outras camadas em sua composição, todas vindas da fusão entre subjetividade e materialidade. Trata-se de um processo em constante construção, como afirma Amaral et al (2018):

Ainda que certos atos performáticos e seus registros – como shows de música e apresentações teatrais – possam trazer uma ideia de término ou conclusão dos mesmos, eles não se encerram em si mesmos, causando afetações, reverberações e reelaborações mesmo após seu suposto fim e que certamente se iniciam antes de seu começo. O motor da vida, da performance, não cessa. (AMARAL et al, 2018, p. 71)

Em determinado ponto da pesquisa realizada por Amaral et al (2018), os autores articulam performance na relação entre comunicação e música, porém, apropriamos aqui algumas dessas considerações para dialogar com a performance drag, de modo que também a situamos em dos percursos metodológicos apontados, sendo aquele “que evoca uma articulação de performance como memória, como política identitária de grupo ou da singularidade de sujeitos, ou diante de políticas da visibilidade (o que se registra, quem registra, com quais propósitos)” (AMARAL et al, 2018, p. 71).

Esses aspectos são perceptíveis ao explorarmos as temáticas das performances que são realizadas pelas themonias, como por exemplo: o desfile da drag Joe Hera durante o Desfile Performático Amazônia Drag, no qual representava a Mãe das Águas, evocando uma divindade muito conhecida na cultura amazônica; a performance de Madeusa Umbreon em uma releitura da lenda da Rasga Mortalha em que mesclava os elementos da lenda com as características das festas de aparelhagem que ocorrem em Belém; a performance de Luka Cortez que resgata a memória do Mercado de São Brás e aponta o descaso governamental ao que o local se encontra; as performances de Luna Skyyssime que levantam a questão do empoderamento feminino, inclusive sobre o fato desta ser uma mulher cis em drag, fato que ainda pode ser considerado um tabu, haja vista o número reduzido de mulheres que fazem drag em Belém e até mesmo no Brasil.

Além disso, apontam-se outras performances realizadas em festas ou em eventos acadêmicos, mas que em sua realização evocam o olhar para as pautas políticas e sociais que fazem parte da vida tanto de quem as executa quanto de quem as assiste, seja incentivando a luta por direitos, seja tentando conscientizar as pessoas de suas reivindicações ou vivências, ou mesmo celebrando suas vidas e afirmando suas identidades, seus grupos, sua diversidade, seu espaço, refletindo assim que:

¹⁴ Lenda amazônica que conta a história de uma carpideira (mulheres que eram pagas para chorarem em velórios) chamada Suindara, filha de um feiticeiro. A mulher se apaixonara pelo filho de uma Condessa extremamente rígida e preconceituosa, que ao descobrir o relacionamento secreto tramou contra a vida de Suindara. Seu pai, o feiticeiro, executou uma magia para se vingar da Condessa pela morte da filha, no qual o espírito de Suindara penetrou uma estátua de coruja branca que tomou vida e passou a piar em um som que lembrava seda se rasgando. No dia seguinte, a Condessa estava morta em seu quarto e suas roupas de seda estavam rasgadas. Desde então, a coruja passou a gritar na aldeia quando alguém estava próximo de morrer. Atualmente, a rasga mortalha é sinônimo de mau agouro na região amazônica, sendo comumente associada com aspectos tenebrosos e sombrios.

Abrem-se caminhos para se pensar singularidades nas formas com que as culturas teatralizam as experiências performáticas nas mídias e sobretudo aquilo que parece estar excessivamente circunscrito a um contexto (AMARAL et al, 2018, p. 76).

Neste sentido, os corpos, ainda que inseridos em contextos sociais que buscam condicioná-los à marginalidade e até mesmo ao seu extermínio, não são passivos ao sistema social. O corpo é um meio, um canal que transmite uma mensagem, constrói ideias, memórias, articula lutas e promove mudanças sociais, o corpo possui intencionalidades, tensões, marcas, história, um conjunto de elementos que o colocam em confronto com a própria individualidade e coletividade do ser, demarca fronteiras em diversas camadas da sociedade, por isso, o corpo então é ativo na manifestação social, alvo de todas as consequências que a luta articulada, tendo ele como foco, pode gerar. Como aponta Fernanda Belizário (2016):

Ao mesmo tempo, o corpo queer é a condição da produção de sentido. Como limite, é o corpo que é racializado, que é homem ou mulher ou nenhum deles, é o corpo que faz sexo, que ama e negocia seus limites físicos com as fronteiras de sua identidade. O corpo como lugar da identidade, da opressão e da resistência. (BELIZÁRIO, 2016, p. 391)

Vencato (2002) levanta a ideia de que o ato performático e seus desdobramentos e vieses, como drag, apontam um desejo de experimentação ativa, que em sua visão, também contribui para que o sujeito vivencie o pertencimento a um grupo, ainda que suas bases estejam geralmente ligadas ao fazer artístico, no sentido da construção de personagens e alterações do próprio corpo, mas que devido a outros atravessamentos sociais e afetivos encontre um espaço fértil para se tornar coletivo.

Tão logo, percebe-se que o corpo é político e ativo a partir das fronteiras em que está inserido e com as quais dialoga, questiona e busca romper para, também, ultrapassá-las, em uma fuga da ordem estabelecida. Na margem dos marcadores sociais estão os negros, mestiços, LGBTQI+, pobres e todos os “corpos estranhos” para a ordem do comum social, e diante de diversas investidas que são feitas contra esses corpos há reações. O corpo, em diálogo com os processos de construção de identidade, encontra formas de resistir e reivindicar direitos que lhes são negados, além de agenciar práticas que possibilitem seu reconhecimento social. Dentre essas práticas de reação vemos a arte drag, em específico o ser themonia, como um projeto de construção coletiva e afetiva que promove por meio da expressão artística um modo de divulgar pautas políticas, promover debates, projetar mudanças, além de construir um grupo de reconhecimentos de afetos entre os “corpos estranhos” da cidade, em uma investida de fortalecimento contra a opressão que sofrem.

Esse conjunto de reações feitas pelas themonias é que pode ser entendido como a “themonização”. Para exemplificar, a drag Sarita Themonia cita que entende o seu corpo enquanto um território em disputa com a sociedade, como uma plataforma para dar visibilidade ao que é invisibilizado através de sua manifestação artística e performática.

Sarita Themonia constrói em seu corpo através de sua montagem um ser themonizado, feito de lixo, materiais descartados e descartáveis, como bitucas de cigarro, embalagens de salgadinhos, latinhas de cerveja, cubas de ovo, cascas de ovos, caixas de leite, tampinhas, copos plásticos etc. Segundo a drag, essa relação com lixo se dá por conta de perceber que o lixo é algo invisibilizado socialmente, assim como o seu corpo marginalizado:

Eu quero usar meu corpo como um espaço coletivo, então eu vou trazer para o meu corpo signos de coletivos, e não tem nada mais coletivo que o lixo, lixo não tem dono, é de todo mundo e de responsabilidade social (...) Quando eu coloco o lixo na minha pele eu me comparo a ele, eu digo que a sociedade me “coisifica” e me descarta. Como preta, LGBTQ, eu sou lixo, e eu vou dar visibilidade para o que é invisibilizado. O lixo quando tá aglomerado fede, ele entope bueiro, ele vai incomodar, as pessoas vão olhar feio, entortar o nariz, e a gente que é um monte de “lixo” precisa se juntar, transbordar e interromper o fluxo, porque quando atrapalha causa estranheza (Sarita Themonia, em entrevista de campo realizada por ocasião desta pesquisa)

É esse estranhamento que representa a essência da themonização. O estranhamento individual e íntimo que ocorre dentro de cada sujeito marginalizado que percebe seu local no mundo, para em seguida reagir ao que acontece dentro de si e buscar meios como a arte drag para entender o que se é e o que se pode ser por meio da alteração do próprio corpo, além de provocar nos outros por meio de sua performance artística o estranhamento que pode ecoar da maneira semelhante no público, gerando novos processos de estranhamento e desconstrução de si e conseqüentemente do corpo.

A partir da themonização do corpo podemos visualizar as formas de articulação que ocorrem para agenciar lutas políticas dos indivíduos. A mescla de uma linguagem artística que trabalha comportamento, caracterização e visualidade, com outras linguagens do corpo e performance, resulta em um hibridismo múltiplo que gera os mais diversos desdobramentos e afetações em quem realiza e em quem entra em contato com uma de suas manifestações.

A partir do entendimento de Deicy Medina (2019) dos corpos como “dispositivos ‘supra’ discursivos”, entendemos sua potencialidade ao ser passível de alterações em si próprio e também capazes de modificar as estruturas sociais vigentes em relação aos corpos sexuais, gênero, identidades, raças e outras estruturas. O corpo como uma estrutura inerente ao ser humano e que produz uma teia de significações e estruturações, sendo este o motor para a construção e desconstrução desse sistema.

4. Considerações

Este trabalho faz parte de um estudo sobre o cenário drag de Belém do Pará, tendo como foco deste artigo o grupo chamado de themonias. A etnografia realizada somada com o suporte teórico permitiu a realização de análises que puderam delinear um entendimento mais aprofundado acerca da construção da identidade, corpo, performance, questões de gênero e debates decoloniais que cercam as drags themoniais. As

análises feitas nesta pesquisa abriram novas perspectivas de estudo e levantaram novos questionamentos que devem render contribuições cada vez mais completas sobre o objeto em questão.

Percebemos o corpo como ponto de partida para a execução do que vemos como drag themonia. Os corpos dos interlocutores, bem como de todos aqueles que fazem parte do cenário drag de Belém, tratam-se de corpos queers, corpos marginalizados e que são cercados por processo de resistências em diversos âmbitos. Ainda que em certos aspectos portadores de privilégios sociais (como a condição da cor branca ou condições financeiras elevadas), compreende-se aqui que ser um sujeito LGBTI e fazer drag torna seus corpos queer, o que muitas vezes os enquadra em situações de vulnerabilidade e resistências.

O corpo passa então a ser motor das afetações e reações dos indivíduos, sobretudo ao olharmos para os corpos estranhos que surgem a partir da arte drag e da themonização. Apesar de ainda se tratar de um processo de alteração temporária do corpo, as drags themonias muitas vezes tendem a refletir seus processos de sociabilidade quando montadas no seu cotidiano. Além disso, é notável em campo a quantidade de novas drags themonias que se identificam como pessoas não-binárias, ou seja, que não se reconhecem absolutamente com masculinidades ou feminilidades. Assim, vemos que o corpo estranho que era visto temporariamente quando montado agora é o estilo de vida de um indivíduo, o que torna a atuação política das drags themonias ainda mais pertinente na luta pelo reconhecimento artístico de seus corpos e pela política que reivindica o espaço negado aos corpos abjetos da cidade e da sociedade heteronormativa. Por fim, é válido ressaltar que este processo de materialização da abjeção não deve ser visto como uma possibilidade rígida, estruturada e ideal de uma possível forma de se desvencilhar e buscar tornar visível uma forma de existência do ser, pois, tal afirmação provavelmente desenvolveria um novo paradigma de abjeção. Sendo assim, o que foi apresentado no presente trabalho foi uma das inúmeras possibilidades abstratas de agenciamento e materialização de existências, no intuito principal de constituir reflexões constantes sobre este processo inacabado e em metamorfose.

Referências

AMARAL, Adriana; SOARES, Thiago and POLIVANOV, Beatriz. Disputas sobre performance nos estudos de Comunicação: desafios teóricos, derivas metodológicas. *Intercom - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*. 2018, vol.41, n.1, pp.63-79. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1809-5844201813>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

BELIZÁRIO, Fernanda. Por uma teoria queer pós colonial: colonialidade de gênero e heteronormatividade ocupando as fronteiras e espaços de tradução. In: *Gênero, direitos humanos e ativismos*. V Congresso Internacional em Estudos Culturais. Grácio Editor, 2016. p. 385-391. Disponível em: <<https://goo.gl/7aT9JA>>. Acesso em: 25 out. 2018.

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. 1ª ed. Buenos Aires, Argentina, Paidós. 2002.

_____. *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

COHEN, Renato. *Performance Como Linguagem: Criação de um Tempo-Espaço de Experimentação*. Editora Perspectiva. 2002.

FERNANDES, Estevão Rafael; DE SOUZA GONTIJO, Fabiano. Diversidade Sexual e De Gênero e Novos Descentramentos: Um Manifesto Queer Caboclo. *Amazônica -Revista de Antropologia*. Edição 8.1: p. 14-22. 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/pUEcmH>>. Acesso em: 22 dez. 2018.

JACQUES, Jackson; CARVALHO, Maria Luiza. I am the future of drag: A drag mal interpretada em Rupaul's Drag Race. *Revista Temática*, 2018, 14.2. Disponível em: <<https://goo.gl/u1Tvp9>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

JAYME, Juliana. Travestis, transformistas, drag-queens, transexuais: montando corpo, pessoa, identidade e gênero. In: Castro, A.(Org.). *Cultura contemporânea, identidades e sociabilidades: olhares sobre corpo, mídia e novas tecnologias*. São Paulo: Editora UNESP, 2010. Disponível em: <<https://goo.gl/nDZ7gv>>. Acesso em: 18 set. 2018

GIROTTO, Lúcio Costa; DA SILVA, Cristiane Gonçalves; GARCIA, Maurício Lourenço. Experimentação de um dispositivo-corpo em uma vivência drag: pesquisar pelo afetar. *Revista Periódicus*, 2017, 1.6: 95-109. Disponível em: <<https://goo.gl/fbNhxW>>. Acesso em: 15 nov. 2018.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Etnografia como prática e experiência*. Horizontes Antropológicos. Porto Alegre , v. 15, n. 32, p. 129-156, 2009. Disponível em: <<https://bit.ly/3bhUvpJ>>. Acesso em: 19 dez. 2019.

MEDINA, Deicy Yvets Morales. O corpo travesti: a memória dos sujeitos comunicantes. Dissertação de Mestrado, Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), 2019. Disponível em: <<http://www.repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/7699>>. Acesso em: 19 dez. 2019.

MISKOLCI, Richard; PELÚCIO, Larissa. Fora do sujeito e fora do lugar: reflexões sobre performatividade a partir de uma etnografia entre travestis. *Revista Gênero*, 2012, 7.2. Disponível em: <<https://goo.gl/SHAf51>>. Acesso em: 23 out. 2018.

SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. In: Tomaz Tadeu da Silva. (Org.) *Identidade e diferença. A perspectiva dos Estudos Culturais*. 1ed. Petrópolis: Vozes, 2000, v. 1, p. 73-102. Disponível em: <<https://bit.ly/2u60L3d>>. Acesso em: 13 set. 2018.

PEREIRA, Marcos Villela. O limiar da experiência estética: contribuições para entender um percurso de subjetivação. *Pro-Posições*. UNICAMP. 2012. Disponível em: <<https://goo.gl/jTkdjN>>. Acesso em: 13 out. 2018.

TURNER, Victor. *Do ritual ao teatro: a seriedade humana de brincar*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

VENCATO, Anna Paula. “Fervendo com as drags”: corporalidades e performances de drag queens em territórios gays da Ilha de Santa Catarina. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. 2002. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/84381>>. Acesso em: 13 out. 2020.

