

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES CÊNICAS
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

MANU CASTELO BRANCO DE OLIVEIRA CARDOSO

BOLOLÔS, ARMÁRIOS, MOITAS E RUÍNAS: APONTAMENTOS SOBRE
COMICIDADE E DISSIDÊNCIA

BRASÍLIA

2024

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES CÊNICAS
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

MANU CASTELO BRANCO DE OLIVEIRA CARDOSO

**BOLOLÔS, ARMÁRIOS, MOITAS E RUÍNAS: APONTAMENTOS SOBRE
COMICIDADE E DISSIDÊNCIA**

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília.

Área de Concentração: Artes

Linha de Pesquisa: Processos Compositivos Para a Cena

Orientadora: Profa. Dra. Maria Beatriz de Medeiros

BRASÍLIA

2024

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Cb Castelo Branco de Oliveira Cardoso, Manu
Bololôs, Armários, Moitas e Ruínas: apontamentos sobre
comicidade e dissidência / Manu Castelo Branco de Oliveira
Cardoso; orientador Maria Beatriz de Medeiros. -- Brasília,
2024.
267 p.

Tese (Doutorado em Artes Cênicas) -- Universidade de
Brasília, 2024.

1. Comicidade. 2. Dissidência. 3. Drag. 4. Identidade. 5.
Palhaçaria. I. Beatriz de Medeiros, Maria, orient. II.
Título.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria Beatriz de Medeiros
Universidade de Brasília (UNB)
Presidente

Profa. Dra. Joice Aglae Brondani
Universidade Federal da Bahia (UFBA)
Membro Externo ao Programa

Profa. Dra. Jennifer Jacomini
Universidade de Brasília (UNB)
Membro externo ao Programa

Profa. Dra. Ana Carolina Müller Fuchs
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
Membro externo

Profa. Dra. Adriana Patrícia dos Santos
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)
(suplente)
Membro externo

AGRADECIMENTOS

À Bia Medeiros por toda fuleragem. Tem sido um imenso privilégio chafurdar nos mais diversivos sentidos, palavras e práticas mocoçadas em nossas moitas como artistas e como pessoas.

À Joice Aglae por tantas trocas ao longo do caminho por onde temos palhaceado e borboleteado por aí.

À Beth Lopes pela companhia e pelo compartilhar bololôs que nos entrelaçaram, a todo momento, nesse percurso.

À Drica Santos pela base arborescente que me provoca e inspira, desde os guetos que te habitam e me movimentam a sair do lugar, e rever minha existência.

Às amigas palhaças com as quais trilhei muitos caminhos risonhos e risíveis. Em especial a Gena Leão, Ana Fucks, Romana Melo, Daiani Brum, Karla Conká, Dagmar Bedê, Jennifer Jacomini que estiveram bem pertinho de mim em meio a tantos encruzilhamentos. Às *drags*, travestis e todo tipo de gente e práticas dissidentes que tanto me desafiam, provocam e encantam. Em especial a Vinícius Santana, Gustavo Letruta, e todo bando Acocoré, que tanto colaboraram com meu crescimento, ramificando delírios poéticos. A Graça Veloso, e ao AFETO, grupo de pesquisadores com os quais trocamos tantos saberes, fazeres e... afetos.

À Ermínia Silva, incansável pesquisadora, e inspiração infinita.

À Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal que apostando no desenvolvimento de seu corpo docente me apoiou neste momento.

À Universidade de Brasília, sua linda, pela oportunidade de realização do curso de doutorado.

Às eternas amizades, Alétheia, Lu Ferreira, Jul Pagul, Lion Nathan (e todos do Circo Grocks), sem vocês a estrada fica impossível, intransponível e sem graça.

A Alessandra Cortez... Seus carinhos, denego, chamego e amor me acalentaram por grande parte desse processo/percurso. Agradeço o apoio incondicional mesmo que, parafraseando o poeta e músico Herbert Viana, a gente se atrapalhe por mais de um segundo, depois te amo mais.

Às palhaçadas da vida
que me trouxeram até aqui.

RESUMO

M.C.B. O. C. (Cardoso, Manu). **Bololôs, Armários, Moitas E Ruínas: Apontamentos Sobre Comicidade E Dissidência**. 2024. 265 folhas. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade de Brasília, Brasília, 2024.

Este trabalho investiga, perambula, por moitas e ruínas, onde emaranham-se práticas artísticas diversas, especialmente no tocante a ritos pagãos, a ópera, a *commedia dell'arte*, palhaçaria, e à arte *drag*, seus contextos e correlatos espetaculares. Os apontamentos levantados se dão não em função de um estudo comparativo entre as supracitadas linguagens artísticas ou em relação a suas perspectivas históricas tópicas, contrapondo dados, informações, autores ou outros. O trabalho intenta 'dar uma busca' visando entrelaçar situações, pessoas, grupos, máscaras, estéticas, figuras, personagens, criações cênicas, identidades e comunidades que suportem dizer respeito a percursos *queer*, ou dissidentes, dentro da perspectiva da produção de repertórios que estejam agrupadas, absoluta ou tangencialmente, como integrante das artes cômicas. O trabalho fala ainda da iteração entre criatura e criador, desde práticas onde a essas partes se fundem, e confundem, de maneira heterônoma, gerando identidades, 'desidentidades', subjetividades, esquetes, cenas ou outras produções culturais e artísticas.

Trata-se, pois, de uma pesquisa onde paralelismos, parecenças e paródias dão a base para aproximações simbólicas e estéticas, discutindo questões de gênero desde a lente da comicidade contemporânea e ancestral, e gerando uma rede discursiva que entrelaça seus diversos temas desde a relações entre comicidades, palhaçarias, identidade e dissidências.

Palavras-chave: Comicidade; Dissidência; Drag; Identidade; Palhaçaria.

ABSTRACT

M.C.B. O. C. (Cardoso, Manu). **Bololôs, Armários, Moitas E Ruínas: Apontamentos Sobre Comicidade E Dissidência.** 2024. 265 folhas. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade de Brasília, Brasília, 2024.

This work investigates, wanders, through thickets and ruins, where diverse artistic practices intertwine, especially with regard to pagan rites, opera, commedia dell'arte, clowning and drag art, their contexts and artistic correlates. The notes raised are not based on a comparative study between the aforementioned artistic languages or in relation to topical historical perspectives, comparing data, information, authors or others. The work intends to 'give a search' aiming to bring together situations, people, groups, masks, aesthetics, figures, characters, scenic creations, identities and communities that support queer or dissident paths, within the perspective of producing repertoires that are grouped, absolutely or tangentially, as part of the comic arts. The work also talks about the iteration between creature and creator, from practices where these parts merge and confuse, in a heteronomous way, generating identities, 'disidentities', subjectivities, sketches, scenes or others cultural and artistic productions.

It is, therefore, a research where parallels, similarities and parodies provide the basis for symbolic and aesthetic approaches, discussing gender issues from the lens of contemporary and ancestral comics, and generating a discursive network that intertwines its diverse themes from relationships between comedy, clowning, identity and dissent.

Keywords: Clowning; Comic; Drag; Dissent; Identity.

RESUMEM

M.C.B. O. C. (Cardoso, Manu). **Bololôs, Armários, Moitas E Ruínas: Apontamentos Sobre Comicidade E Dissidência.** 2024. XXX folhas. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade de Brasília, Brasília, 2024.

Este trabajo investiga, deambula, a través de matorrales y ruinas, donde se entrelazan diversas prácticas artísticas, especialmente en lo que respecta a los ritos paganos, la ópera, la *commedia dell'arte*, el clown y el arte *drag* y sus contextos e sus correlatos espectaculares. Las notas planteadas no se basan en un estudio comparativo entre los lenguajes artísticos antes mencionados ni en relación con perspectivas históricas de actualidad, comparando datos, información, autores u otros. El trabajo pretende 'dar una búsqueda' con el objetivo de reunir situaciones, personas, grupos, máscaras, estéticas, figuras, personajes, creaciones escénicas, identidades y comunidades que sustentan caminos *queer* o disidentes, en la perspectiva de producir repertorios que se agrupen, absoluta o tangencialmente, como parte de las artes del cómic. La obra también habla de la iteración entre criatura y creador, a partir de prácticas donde estas partes se fusionan y confunden, de forma heterónoma, generando identidades, 'desidentidades', subjetividades, bocetos, escenas u otras producciones culturales y artísticas.

Se trata, por tanto, de una investigación donde los paralelismos, similitudes y parodias sientan las bases para abordajes simbólicos y estéticos, discutiendo cuestiones de género desde la óptica de la historieta contemporánea y ancestral, y generando una red discursiva que entrelaza sus diversas temáticas desde las relaciones entre comicidade, payasaria, identidad e disidencia.

Palabras clave: Comicidad; Disentimiento; Drag; Identidad; Payasaria.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 -	Tirinha de Laertes Coutinho. Fonte: Jornal da USP (on line) publicada em 29/6/2017:	104
Imagem 2 -	Tirinha de Laertes Coutinho. Fonte: Jornal da USP (on line) publicada em 29/6/2017.	104
Imagem 3 -	Pentesileia (1862). Escultura de Gabriel-Vital Dubray (1813-1892). Foto da fachada leste do <i>Cour Carrée</i> no Palácio do Louvre, Paris.	107
Imagem 4 -	<i>Amazona Ferida</i> de Fídias (440-430 a.c) (cópia romana de original grego). Museu do Capitólio, em Roma	108
Imagem 5 -	Seh-Dong-Hong-beh: an amazon in the Dahoman army” (Fonte: FORBES, 1851, v.1, p.24 apud SUGUIAMA, 2018, p. 94-95).	116
Imagem 6 -	Foto de impressão litográfica do século XIX:. Fonte Le Petit Journal – February 28, 1891:	117
Imagem 7 -	Anúncio do Crystal Palace, Sydenham. Nativos da Amazônia do Daomé, 1893. Direitos autorais do British Library Board	121
Imagem 8 -	Frame videoarte Emaranhar bololôs:	139
Imagem 9 -	Frame videoarte Emaranhar bololôs	140
Imagem 10 -	Frame videoarte Emaranhar bololôs	140
Imagem 11 -	Medalha Comemorativa com imagem de Isabella Andreini, Itália, 1604	151
Imagem 12 -	Enamorada. Afresco no Castelo de Trausnitz. Fonte: MOLINARI, 1985, p. 64.	152
Imagem 13 -	Serva, estatueta Veneziana, séc. XVIII. Fonte: DUCHARTRE, 1955, p. 240.	155
Imagem14 -	Estatueta da deusa Baubo, encontrada em Priene, na Turquia.	159
Imagem 15 -	Magnífico e Cortigiana. Gravura de Francesco Bertelli, da série Il Carnevale Italiano Mascherado, 1642.	161
Imagem 16 -	Matusquella e Barbichinha (Manu Castelo Branco). Frame do curta metragem Eu Labirintos, 2021.	174
Imagem 17 -	Capitão Spavento. Gravura colorida à mão, Maurice Sand, 1577.	188
Imagem 18 -	Il Capitano, ou L'Innamorato. Gravura, Jacques Callot,]1618/1620[. . .	188
Imagem 19 -	Palhaço Xamego (Maria Eliza Alves) . Impresso do Circo Guarany, meados da década de 30 (1930).	196
Imagem 20-	Ferrugem (Gena Leão). Acervo Circo Grock, da década de 80 (1980). . .	198

Imagem 21 -	Espaguete e Ferrugem (Nil Moura e Gena Leão, respectivamente). Acervo Circo Grock, 2011.	198
Imagem 22 -	Val de Carvalho (Clownesse) e Roger Avanzi (Picolino). Fonte: Revista Palhaçaria, v. 02, 2014.	200
Imagem 23 -	Val de Carvalho (Xaveco). Fonte: Revista Palhaçaria, v. 02, 2014.	200
Imagem 24 -	Val de Carvalho (Xaveco Fritza) e Sandro Fontes (Dr. Sandonal), 2017. .	201
Imagem 25 -	Sampalhaças.	201
Imagem 26 -	Capa do cordel A Mulher que virou Homem no Estado de Minas Gerais. [19..].	220
Imagem 27 -	Fotomontagem da capa do cordel <i>O Vaqueiro de Virou Mulher e deu a Luz</i> e foto de reportagem do jornal <i>Notícias Populares</i> (27 de agosto de 1966)..	222

LISTA DE QR CODES

Imagem 1 -	QR Code (link para documentário National Geographic com Sharyn G. Davies)	66
Imagem 2 -	QR Code (link para videoarte Emaranhar Bololôs)	139
Imagem 3 -	QR Code (link para ouvir Alessandro Moreschi)	165
Imagem 4 -	QR Code (link para acessar ao vídeo do Cabaré - Impacto das Montadas)	173
Imagem 5 -	QR Code (link para acessar ao vídeo da Mostra de Circo Audiovisual – Cia Fundo Mundo)	173
Imagem 6 -	QR Code. (link para acessar ao canal de vídeos de Philippe Jaroussky). .	179
Imagem 7 -	QR Code. link para acessar ao vídeo de “Song from the Uproar	192
Imagem 8 -	QR Code. link para acessar ao vídeo arte <i>Barbicha ao contrário</i>	236
Imagem 9 -	QR Code link para acessar ao vídeo de publicidade da coca-cola que usa uma ária da ópera <i>Pagliacci</i>	246

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO OU BOLOLÔS, MEUS EMARANHAMENTOS	14
2. O EMARANHADO DISSIDENTE: MULTICULTURALIDADE, TRANSCULTURALIDADE, INTERCULTURALIDADE, OUSADIAS DE GÊNERO E REGIMES DA DIFERENÇA	24
2.1 <i>MUXES</i> , DESIDENTIDADE PRÓPRIA E GLOBALIZAÇÃO.....	27
2.2 MOITA E CISHETERONORMATIVIDADE GLOBALIZADA: <i>MAHU</i> , <i>FAKALEITŶ</i> , <i>RAERAE</i> , <i>MĀHŪS</i> ALINHAVANDO DISSIDÊNCIAS DO PACÍFICO ..	35
2.3 <i>BUGI E HIJRAS</i> : VINCOS DISSIDENTES PARA ALÉM DA MALHA DO PACÍFICO	53
2.4 O ENREDAR DE CAPÍTULOS À PARTE: <i>TWO SPIRITS</i> , <i>QUARIWARMĪ</i> , TRANSMASCULINIDADES E NÃO-BINARIEDADE.....	75
2.5 O BORDADO ABYA YALA: TIBIRA, ÇACOAIMBEGUIRAS E AFINS	84
2.6 TRAVESTILIDADE E TRANSMASCULINIDADES MOITICAS: <i>BURRNESHA</i> , <i>VIRGJNESHA</i> , <i>BACHA POSHA</i> E <i>CROSSDRESSING</i>	92
2.7 <i>AMAZONAS</i> , <i>AHOSI</i> , <i>AGODJIÉS</i> : <i>SELVÁTICAS</i> , <i>POTENCIAIS E CINEMATOGRÁFICAS E TRANSMASCULINIDADES GUERREIRAS</i>	106
3. TINHA UMA PESSOA NO MEIO DO CAMINHO. OU, NO MEIO DO CAMINHO TINHA ISSO DE SER COMO UM HUB: IDENTIDADE E HACKTIVISMO	126
3.1 HACKTIVISMO, ARTE <i>DRAG</i> , PALHAÇARIA... OU COMO RECRIAR IDENTIDADES NA MALHA FICCIONAL	131
3.2 ENTRE HUBS E BOLOLÔS	137
4. A RUÍNA QUE RI	144
4.1 <i>COMMEDIA DELL'ARTE</i> : <i>ENAMORADAS</i> , <i>CORTIGIANAS</i> , PERSONAGENS TIPO E MÁSCARAS CÔMICAS FEMININA	146
4.2 <i>SOUBRETTES</i> , CARICATAS E INTERSECÇÕES ENTRE CIRCO, ÓPERA E A <i>ARTE DRAG</i>	164
4.3 <i>CASTRATTIS</i> , <i>CAPITANOS</i> , <i>DRAG ROLES</i> , VOZES TRAVESTIDAS E QUESTÕES DE GÊNERO.....	175
4.4 TRAVESTILIDADE, GÊNERO E O CÔMICO: OU O RISO AFRONTOSO	190

5. IDENTIDADE, COMICIDADE, MOITA E ARMÁRIO	211
5.1 ARMÁRIO, MOITA, INTIMIDADE E MEMÓRIA	225
5.2 PALHAÇARIA É FULERAGEM	237
CONSIDERAÇÕES FINAIS OU TENTATIVAS CONTRA COLONIAIS	257
REFERÊNCIAS	263

1. INTRODUÇÃO OU BOLOLÔS, MEUS EMARANHAMENTOS

Tem que ser selado, registrado, carimbado
Avaliado, rotulado se quiser voar!
Pra Lua: A taxa é alta
Pro Sol: Identidade
Mas já pro seu foguete viajar pelo universo
É preciso meu carimbo dando o sim
Sim, sim, sim
(Raul Seixas)

Existir... Parece uma coisa óbvia, pois, aparentemente, simplesmente, existimos. Mas existir, enquanto pessoa, não é nada fácil no mundo globalizado, capitalizado, mediatizado. Para Paul Preciado, mestre em filosofia e teoria de gênero, "o sujeito colonial moderno é um zumbi que utiliza a maior parte de sua energia pulsional para produzir sua identidade normativa" (PRECIADO, 2018, p.13-14). Ou seja, para existir hoje em dia é preciso mais do que, naturalmente, respirar. Fazer *stories*, ser notado, classificado, identificado, rotulado, categorizado, 'seguido', repostado, integram um certo sentido de existência nos tempos atuais onde a realidade física, muscular, óssea, corpórea parece não ser suficiente para a existência de uma pessoa. Do ponto de vista social, e logo, sob o prisma da visibilidade e do reconhecer, por exemplo, há uma convocação explícita para que existamos também de modo virtual, tecnológico, e em várias e diferentes plataformas. Mas não pense que essa virtualidade existencial se restringe a perfis em redes sociais (avatars¹), pois ela inclui também uma porção de cadastros e registros alfanuméricos (dados) como o RG, CPF, telefone, email, entre outros.

Assim, na direção da produção de 'identidades próprias', e sobretudo dentro dessa comunidade global, mas também em comunidades menos numerosas, é importante circunscrever-se em um conjunto de normas e esquemas vigentes, considerando dimensões territoriais, culturais, históricas, psicológicas, tecnológicas, financeiras, étnicas e outras, para que existamos 'plenamente'. Essa circunscrição/circunscricões, justamente, tendem a demandar grande energia. Desse modo, 'ser alguém' e/ou 'ser único' e/ou 'ser reconhecido' numa cultura cis-hetero-capitalista custa caro, e exige esforços. Assim, devo confessar que já me vi fazendo investimentos opulentos no intuito de me encaixar, de buscar a justa combinação

¹ Avatar aqui é usado no sentido de uma representação de si, geralmente em meios virtuais e tecnológicos; diferentemente da noção hindu, onde avatar é a manifestação corporal de uma divindade.

capaz de produzir uma sensação palpável de pertencimento, de complementaridade, de ajustamento, buscando estabelecer uma existência plausível, significativa, reconhecível.

Evidentemente há quem viva fora do sistema colonial globalizado, seja por opção, inadequação sistêmica, ou outro motivo afrontoso. Para essas pessoas, e especialmente dentro desse contexto ‘poder viver’ não tem o mesmo significado que ‘existir’.

O mesmo poderia ser dito em relação às pessoas que vivem na margem, e não somente à margem. Ou seja, pessoas que vivem na fronteira/fronteiras do dentro ou fora, podendo existir e/ou não existir ubiquamente, a depender do olhar de quem as busca. Dentro e fora, e/ou nem dentro e nem fora, são pseudo limites que dizem respeito ao tanto que as circunscrições se realizam num dado momento ou num circuito histórico, social, psíquico ou relacional.

Para Judith Butler, filósofa pós-estruturalista estadunidense que, como Paul Preciado, são referências fundamentais deste trabalho:

As normas pelas quais eu reconheço o outro ou a mim mesma não são minhas. Elas funcionam uma vez que são sociais e excedem cada troca diádica que condicionam. (...) Também é verdade que certas práticas de reconhecimento, aliás, certas falhas na prática de reconhecimentos, marcam um lugar de ruptura no horizonte da normatividade e implicitamente pedem pela instituição de novas normas, pondo em questão o caráter dado do horizonte normativo prevalecente. O horizonte no qual eu vejo o outro e, com efeito, no qual o outro me vê, me escuta, me conhece e me reconhece também é alvo de uma abertura crítica. (BUTLER, 2019, p.37).

A partir dessa perspectiva, ‘viver fora das normas’, enquanto marcador de várias rupturas, não implica necessariamente num total ‘irreconhecimento’ ou numa completa inexistência. Às vezes, ‘ser estranho’ é um convite à ocupação de espaços de ‘existência desestruturante’, ‘não-conformante’, ou ainda, dissidente - no sentido da discordância e do contraditório em relação às normas vigentes ou prevalecentes.

Tais espaços, ou ambientes, podem indicar a viabilidade de abertura na solidez das estruturas, apelando para diversas possibilidades de vazamento, deterioração, falência, ou até mesmo podendo surgir como testemunho irrefutável da ação do tempo sobre o que parecia ser/estar solidificado, classificado, normatizado e ponto final. É a partir dessas ‘ambiências de dissidências’ que nos aproximamos de imagens e conceitos que compõem um discurso caríssimo a este trabalho pois apoiam a pesquisa e os apontamentos que são\serão levantados. Conceitos e imagens, como: rachadura, falha, desmanche, desvio, ruína, desconstrução e/ou reconstrução, por exemplo. Nesse sentido, já adianto que sinto que existo desde certas falhas,

desvios e/ou rachaduras no sistema, ou ‘cistema’², que me rodeia. Onde as marcas entre ‘o que se deveria ser’ e ‘o que não se deveria ser’ estão borradas. De forma que não encontro total identificação nem de um lado, nem de outro. Mas também não estou no meio, no ‘entre’ exato. Vagueio perambulando entre ‘o que se pode ser’ e ‘o que desejo ser’, e entre ‘como me veem’ e ‘o que consigo ser no momento’. Derrapo aqui e ali. E desde inúmeros desarranjos e descombinações, eu brilho. Existo num lugar de confusão, e de certa desidentificação. Brinco de chamar esse lugar, e esse fenômeno de instável reconhecimento de ‘desidentidade própria’, nutrindo e defendendo a possibilidade de uma identificação capaz de resistir à plena, à total reconhecença, ou à sua fixidez.

Consideramos também que, na citação acima, Butler aponta que toda ‘marca’ pode ser alterada, uma vez que suporta ser usada como uma ‘abertura crítica’, ou seja, como um convite, ou como fresta, ou ainda como uma mínima rachadura, onde ocorrem mudanças nas relações dentro/fora e nos processos de conhecimento, reconhecimento, auto reconhecimento de/entre pessoas. Marcas que podem ser também como aprofundamentos na liminaridade do visível, como tênues cortes na planície, como ranhuras onde rupturas e curvas se apresentam de forma mole, frouxa, frente à enganosa retidão do olhar ou de percurso onde sujeitos, ideias, pensamentos, sentires, brincam de se esconder e revelar desde planícies instáveis, com reentrâncias corrediças, movediças, ‘moiticas’³.

Mais do que alteradas ou rompidas, penso que essas marcas, de fato, também podem ser móveis, pois, dentro de uma mesma perspectiva histórica, ou até mesmo dentro de uma mesma localidade ou horizonte, centralidade ou ‘periferidade’, as marcas podem diferir de acordo com as circunstâncias e/ou os olhares. Assim, em toda e qualquer paisagem, o que é rasgo para uns, para outras pessoas é o próprio chão, ou o próprio modo do tecido.

Desde aí, há uma infinidade de dados e paisagens psicológicas que se enovelam quando me perguntam quem sou, ou quem penso ser, ou o que dou conta de ser. No momento. No percurso. Na trajetória. No caminho. Como e onde me vejo sendo reconhecível? Quem tenho sido? Como me sinto, me vejo, me relato, hoje? E, por fim, como falar de si, sem tomar outra pessoa como referência? É possível rir de tudo isso?

Por exemplo, Claudia de Lima Costa e Eliana Ávila, em um artigo para apresentar Gloria Anzaldúa e sua ideia de “consciência mestiça” (ANZALDÚA: 2007), defendem que:

² ‘Cistema’ é um neologismo que busca salientar a compulsoriedade do sistema cisgênero, hétero sexual, capitalista e patriarcal, na cultura ocidental.

³ O neologismo refere-se a palavra ou conceito de moita, moitagem, e afins.

Anzaldúa trouxe, a partir de seu lugar de escritora chicana às margens do cânone, intervenções das mulheres feministas de cor, lésbicas, judias e mulheres do Terceiro Mundo, entre outras, para o centro do debate feminista norte-americano, até então dominado pela miopia das feministas consideradas brancas, anglófonas, heterossexuais, protestantes e de classe média. Com a irrupção dessas vozes históricas e estruturalmente reprimidas ou sem espaço, a discussão sobre diferença se desloca do plano de uma dicotomia de gênero (a diferença entre homens e mulheres, entre masculino e feminino) e caminha rumo à exploração das diferenças entre as mulheres e no interior das mulheres – tônica que marcou principalmente as preocupações intelectuais e práticas militantes feministas na década de 1980, revelando o reconhecimento de que o campo social está intersectado por várias camadas de subordinação que não podem ser reduzidas unicamente à questão de gênero. (COSTA & ÁVILA, 2005, p. 692).

Com efeito, é formidável poder considerar que dentro das chamadas ‘categorias sociais de gênero’ há diferenças endógenas marcantes entre as individualidades que as compõem. Ou seja, há diferenças relevantes e no interior do espectro mulher tal como também deve haver diferenças relevantes dentro do espectro homem para além da óbvia inclusão de pessoas transgêneras nesses grupos. Afinal são muitas, miúdas, médias e gigantescas, mas também imensuráveis, as intersecções que abalam a ilusória homogenia de cada uma dessas duas categorizações sociais primárias, homem ou mulher. Ninguém é igual a ninguém, mas, ao mesmo tempo, somos todes como que paródias de modelos identitários pré-existentes.

Nesse sentido, devemos considerar ainda que pode haver, deve haver, inúmeras hibridizações, e/ou espaços fronteiros onde esses modelos não têm a estabilidade necessária que possa fixá-los, pois a velocidade e a essencial dialogia, trilogia, plurilogia não permite que haja um modelo, senão o vaguear entre modelos mutantes. Então, será preciso imaginar um horizonte diverso do habitual, da dicotomia ‘cis’ ou transgênera homem/mulher, onde existam pessoas que não se enquadram em nenhum desses dois espectros, ou polos. Ou seja, pessoas que fogem à binariedade compulsória de nossa sociedade.

Entretantes, na citação acima, Anzaldúa é referenciada como uma mulher, uma escritora *chicana* ‘marginal’. E ainda que o termo *mulher* tenha ganhado multiplicidade a partir de suas considerações, se alinhando a uma perspectiva que considera intersecções e camadas que, sobrepostas, gerariam um chão de bases comprimidas, o termo *mulher* apenas perpassa parte de sua ‘desidentidade própria’.

Entretanto, a partir do trecho acima podemos miracular Anzaldúa. E poderíamos eventualmente falar de aspectos de sua vida numa série de camadas compositivas que imaginamos desde o que recolhemos lendo seus escritos, ou por meio de sua trajetória e o rastro deixado entre suas relações interpessoais. Contudo, não conhecemos, ou conheceremos, de fato,

na totalidade, Gloria Anzaldúa. Nem ninguém o fará. Talvez porque toda pessoa mude frequentemente ou porque, simplesmente, como olhamos tudo em perspectiva e por partes ou seções, incessantemente, nos escapa a totalidade do que buscamos ver. E assim, lanço a ideia/fato de que vemos, quase sempre, só um lado, ou só uma determinada janela de tempo ou perspectiva, como num caleidoscópio de múltiplas telas - tal qual o que acontece em salas de espionagem ou segurança pública onde se conjugam diversos monitores através dos quais se pode ver ao mesmo tempo diferentes perspectivas de um único ambiente, objeto, na tentativa que nada escape. Mas algo sempre escapa.

Nos resta então, confabular sobre Anzaldúa, como confabulamos a respeito de todas as pessoas, inclusive sobre nós. Ou miracular... No sentido da produção de prodígios, maravilhamentos, espantos, assombros, em relação a apreensão total da identidade/desidentidade de alguém.

Sendo assim, talvez o que chamamos de 'identidade própria' esteja muito mais relacionada à noção de acompanhamento, e/ou compartilhamento de contextos trajetivos momentâneos e comuns, do que ao sentido de uma 'foto essencial identitária' que vai reverberando por toda a vida.

De todo modo, porém, é a partir de recortes da trajetória, ou seja, de 'fotos essenciais' que Gloria Anzaldúa é/está/tem sido relacionada ao chamado 'feminismo da diferença' - que se caracteriza principalmente pela defesa da tese de que 'não há igualdade sem diferença', e que por isso não se pode usar o termo *mulher* de forma universalizante. Essa lógica, certamente, se aplicaria a todas as outras identidades de gênero possíveis, num desdobramento onde nenhuma identidade de gênero poderia ser usada de forma universalizante.

De fato, há diversas intersecções que alteram a pseudo-unicidade da categoria *mulher*, pulverizando e pluralizando suas referências. E, provavelmente, da mesma forma, talvez a categoria 'homem' também possa estar vivendo pluralizações, subversões. Entretanto, para mim, Anzaldúa, é hibridez consciente. E, portanto, inclassificável. A hibridez consciente faz com que seja necessária a criação de espaços movediços e plurais. E é desde esse particular que Anzaldúa se diferencia e se torna uma quimera plausível. Uma apreensão real e consciente. Penso que nem toda pessoa é hibridez consciente, e penso que a 'inclassificabilidade' de Anzaldúa tem muito a ver com isso, pois há pessoas que são mais inconscientes de suas singularidades e hibridismos, mas há pessoas que são mais conscientes de suas 'hibridices'. De forma geral, diria que pessoas dissidentes são conscientes de suas 'hibridices' e hibridizações.

Anzaldúa possui uma escrita que impressiona e encanta justamente pela presença de um discurso multiforme que costura argumentação teórica e poesia, inglês e espanhol, estruturalismo e decolonialidade, e “contra colonialidade” (SANTOS, 2015) fazendo com que tenhamos que nos mover entre culturas, entre idiomas, entre qualidades de discurso, estabelecendo um lugar movediço e movente para que, enfim, possamos ler seus escritos.

É assim que Anzaldúa dá conta de situar a fronteira como lugar pleno de saberes e práticas particulares, e não, somente, como um ‘não-lugar’ ou um lugar de ‘simples passagem’. E aproveito o ensejo para considerar que não há espaços de passagem que sejam simples. Nenhuma encruzilhada é fácil. Nesses lugares ‘não-lugares’ há uma iminente provocação a reorganização de rota, e por conseguinte, a reorganização dos sujeitos que estão na encruzilhada, ou em deriva. Assim, numa encruzilhada persiste um sensual convite à troca, à hibridização, à contaminação, a ‘levar de um lugar a outro’ fazendo com que contágios, trocas, mudanças de rota, venham a acontecer até mesmo de forma inconsciente.

De modo que em lugares de passagem, ou em espaços liminares, há um assinalado risco de mestiçagem, de hibridização, de contaminação, que resiste implicitamente, involuntariamente, e que integra o constructo ‘não-lugar’ inclusive. Essas ideias perscrutam a hibridez consciente.

E Anzaldúa consegue expressar muito dessa heterogenia cruzada e de mestiçagem desde a ‘vida escrita’ que empreendeu, e/ou das escrevivências (EVARISTO, 2020) que penejou, pois seus textos estão altamente baseados nas vivências e estórias que lhe foram contadas e/ou experimentadas pessoalmente, ou seja, experiências que foram grafadas em suas peles e imaginário.

O termo escrevivência, proposto pela superlativa escritora e pesquisadora Conceição Evaristo, atravessa diversas de suas obras. Este conceito chave propõe, basicamente, um entrelaçamento entre conteúdos advindos das experiências vividas e das ficções, ou auto-ficções, criadas e aplicadas a prática de escrita autoral desde um escrever político e consciente. Evidentemente, traz também uma perspectiva sobre o ler, pois a escrita e a leitura andam de mãos dadas. Assim, escrevivência nos fala ainda sobre leitura de mundo, reintegrando a amplitude que o termo cunhado pela autora carece ter. De modo que escrevivência pode ser entendida como uma metodologia e uma prática contra colonial de escrita e de leitura.

A partir parte da recuperação do conceito etnobiografia, cunhado pelo do professor e pesquisador português Ricardo Vieira, o coletivo autoral formado por Antoniel dos Santos Gomes Filho, Larissa Ferreira Nunes e Tadeu de Lavor Filho, no artigo *A Escrevivência do*

Corpo na Composição de Experiências de Dissidências de Gênero Decolonias, publicado em 2021 na *Revista Bagoas - Estudos gay: gênero e sexualidades*, os dois conceitos se entrelaçam.

A etnobiografia, de acordo Vieira (2013), é uma biografia sócio-político-cultural de uma coletividade, em que a narrativa de história de vida é matéria-prima de análise. Nesse sentido, a escrevivência tornou-se fonte de inspiração para nossos escritos etnobiográficos diante de nossa escre-viver-pesquisador/a bicha/sapatão. À vista que, enquanto acadêmicas/os, somos atravessados/as e produzidos/as por nossas experiências LGBTQIA+, entendemos que um não existe um sem o outro (e nem queremos tal feito). (GOMES FILHO.& NUNES & LAVOR FILHO, 2021, p.126).

Para o supracitado coletivo ainda:

Pensar numa escrevivência é assumir e legitimar uma escrita de si marcada pelas experiências do/no corpo que estão/são cravadas nas memórias, lembranças, sensações, no pensamento, no medo e nos afetos. (GOMES FILHO.& NUNES & LAVOR FILHO, 2021, p.126).

Assim, adjunto ao conceito de leitura e escrita de palavras ou histórias, na escrevivência estão presentificadas as escritas e leituras cravadas nos/dos corpos, bem como as experiências baseadas na oralidade, ou oralitura.

Dessa maneira, foi através de oralidades e corporeidades fronteiriças com as quais conviveu, e das fronteiras reais e conceituais que têm habitado, é que Anzaldúa escreve, e se inscreve, se circunscreve. Especialmente em *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, uma espécie de autobiografia poético-filosófica e etnobiográfica, publicada em 1987.

Nesse sentido, seus escritos apresentam uma visão êmica, ou seja, envolvem o entendimento de um grupo social, ou de uma cultura, desde uma perspectiva interna, feita por entes circunscritos nesse agrupamento, em oposição a uma abordagem mais ética, antropológica - que, em geral, parte de um lugar de observação externo de alguém que se aproxima, ou que se junta ao bando - tal como geralmente se faz na etnografia, na antropologia cultural e até mesmo, eventualmente, na etnocenologia. Além da escrita em si, ou seja das palavras e da discursividade de seus textos, justamente, a perspectiva êmica que se projeta desde os escritos de Anzaldúa que me encanta, me enleia, e me concede, me faz sentir, certo pertencimento.

Isso posto, quero resgatar os conceitos de *mestiza* e de *amasamiento*, onde Anzaldúa se posiciona e se apresenta, conforme tradução de Claudia de Lima Costa e Eliana Ávila, em uma passagem da obra acima citada:

“Como *mestiza*, eu não tenho país, minha terra natal me despejou; no entanto, todos os países são meus porque eu sou a irmã ou a amante em potencial de todas as mulheres. (Como uma lésbica não tenho raça, meu próprio povo me rejeita; mas sou de todas as raças porque a *queer* em mim

existe em todas as raças). Sou sem cultura porque, como uma feminista, desafio as crenças culturais/religiosas coletivas de origem masculina dos indo-hispânicos e anglos; entretanto, tenho cultura porque estou participando da criação de uma outra cultura, uma nova história para explicar o mundo e a nossa participação nele, um novo sistema de valores com imagens e símbolos que nos conectam um/a ao/a outro/a e ao planeta. *Soy un amasamiento*, sou um ato de juntar e unir que não apenas produzem uma criatura tanto da luz como da escuridão, mas também uma criatura que questiona as definições de luz e de escuro e dá-lhes novos significados.” (ANZALDÚA *apud* COSTA & ÁVILA, 1987, p. 80-81).

Assim, a pessoa *queer* que há em mim celebra a pessoa *queer* que resiste em Anzaldúa.

No mais, penso que ser artista, ser palhaça, palhace, no mundo de hoje, sem dúvida, é também um *amasamiento* porque a imagem da compressão de/entre camadas é real quando se confrontam as criaturas mitopoéticas, autopoéticas, ‘moíticas’ que criei e o indivíduo, a subjetividade, que as cria, elabora.

E valendo-me de toda a liberdade poética que se pronuncia desde os materiais de Anzaldúa ousou expandir o termo em espanhol ‘*amasamiento*’ - que parte da ideia de interposição de camadas ou estruturas, pelo termo em português brasileiro ‘amasiamento’. ‘Amasiar-se’ é muito mais charmoso, sensual e brasileiro. Certamente a palavra traz outros contornos. É outra ideia. Mas comunga da mesma ideia de ajuntamento de peles e carnes, de compressão de categorias, e, até mesmo, de fricção entre camadas, só que de forma mais mole e certamente, mais prazerosa. Amasiar é bem mais escorreguento do que ‘amassar’, que parece ser potencialmente mais estruturante e compressivo.

Então esse ‘amasiamento’ brasileiro que vivo, envolve um profundo amor e um verdadeiro tesão pelo que se faz, e se vive. E como amasiar escorrega, é coisa transitória e multiforme, é coisa imprecisa. É um ato de juntar e viver outra ‘coisa’. Uma ‘coisa’ muito própria, palpável, real, mas também sem tanta definição de luz, sombra, claro, escuro, antigo ou contemporâneo, e sem segurança temporal. Afinal, amasiar é uma conduta subversiva, e que nos fala de intersecções, e de prazer nas fricções. Uma coisa de inventar relações, de entrar no fluxo momentâneo de ‘ser agora’ na história, pois amasiar não é como casar. Amasiar não fixa pactos de identificação e de relação sem integrar certa instabilidade. E podemos nos amasiar com mais de uma pessoa sem sermos criminalizados por isso.

Por fim, no amasiamento há o emprego de certo deboche em relação ao institucionalizado, muito embora no que se refere aos direitos matrimoniais, hoje em dia, tanto faz ser casado ou amasiado, pois amasiar é uma instituição generosa. Amasiar assume e coloca relações, trocas, convívio, à frente do compromisso tácito.

Na minha juventude não havia a possibilidade de casamentos LGBTs, então me amasiei algumas vezes na vida. Tenho prática em amasiamento. Foi como uma pessoa amasiente que me esforcei para caber no que se entende por ‘mulher lésbica’ numa sociedade patriarcal, ocidental, capitalista, latina, brasileira. Por força da biologia que me ‘identifica sexualmente’ e também em função de uma série de expectativas sociais, culturais, familiares, muitas vezes fui chamada de mulher, de menina, de irmã. Ainda que num lugar de ‘sapatona’, de ‘sapatão’, ou de ‘mulher desviante’, ‘desviada’, que me serviu por anos.

Mas essa identificação teve/tem inúmeras falhas. E também me chamaram de ele, de moleque, de moço, de cara, de ‘transviado’, de ‘figura’ estranha, andrógena. E quero atentar hoje ao fato de que quando me chamavam de ‘sapatão’ estavam sendo mobilizados muito mais conteúdos do que somente os relativos a uma ‘preferência’ sexual afetiva. Ser sapatão, sapatona, indicava, miraculava, ‘moitava’ uma identidade. Eu me neguei esse lugar por um longo tempo em função de um feminismo ainda muito fundamentado em posicionamentos biologizantes e que ainda engatinhava frente as múltiplas encruzilhadas entre sexo *versus* gênero, *versus* sexualidade, *versus* identidade e suas várias combinações e resultantes.

Por essas diversas falhas, internas e externas, não me identifico como uma mulher cisgênera, hétera, comportada, doméstica - essa foi a mulher que o ambiente ao meu redor muitas e muitas vezes tentou me ensinar a ser, tentou me treinar para ser. Tampouco me identifico totalmente com um homem cis ou transgênero, embora em algumas situações me apraz imaginar e agir como macho, como ‘homem’. Desde a fronteira, da borda, da periferia, do gueto, da moita onde tenho estado, me percebo como uma pessoa que participa do espectro não-binário. Uma pessoa meio pedra, meio água. Recuperando e parafraseando um dos versos de Silvana Leal, num dos poemas que integram o foto-livro *O Erotismo Proibido Nos Lábios*, lançado em 2002 e que à época buscava auscultar a androgenia, me sinto, ou melhor, venho me sentindo, uma ‘menine-mulher-macho’⁴.

E no rol de ‘desidentidades’ possíveis, passo agora a realizar um arriscado, delicado e complexo circuito onde buscarei expor diversas formas de ‘hibridez consciente’ que alinhadas a ideia de dissidência, neste trabalho, podem revelar aproximações que tangenciam, entre outros temas, assuntos como: identidade, sexualidade, gênero e cultura para depois nos

⁴ Atraída pela obscenidade / Uma menina mulher macho/ Na sala de jantar / Degusta desejo infantil. O poema, segundo confissão da autora, teria sido feito para mim durante as experimentações fotográficas que compõem o livro. Ver: LEAL, Silvana. *O Erotismo Proibido nos Lábios*, Gráfica Ideal, 2001, p.99.

aprofundarmos sobre questões de gênero e como elas se relacionam com noções de comicidade numa série de acompanhamentos rizomáticos de onde brotam os apontamentos deste trabalho.

A viagem que preparei pretende nos levar a conhecer, validar, respeitar e nos informar e discutir sobre diversos temas aparentemente deslocados desde um entrelaçar que vai e volta – como no ato de coser, mas que também se sobrepoem e se descosturam, descortinam, e se embolam num contínuo processo de rever e recriar conceitos e práticas que buscam refletir sobre multiplicidade e subjetividade, e sobre arte e o fazer de artistas em contextos bastantes distantes em termos de temporais ou espaciais, mas bastante proximais no sentido dos desafios enfrentados e das bordas e dobras que os enredam e entrecruzam.

2. O EMARANHADO DISSIDENTE: MULTICULTURALIDADE, TRANSCULTURALIDADE, INTERCULTURALIDADE, OUSADIAS DE GÊNERO E REGIMES DA DIFERENÇA

Lisette Weissmann, psicóloga, doutora em Psicologia Social pela USP e membro do Departamento de Psicanálise do Instituto Sedes Sapientiae, no artigo intitulado *Multiculturalidade, Transculturalidade, Interculturalidade*, publicado em 2018, apresenta alguns autores que discutem sobre o fenômeno da globalização e os impactos que o mesmo vem provocando na geração e atualização das identidades e subjetividades no mundo contemporâneo ao passo em que discute questões sobre movimentos migratórios, desterritorialização e reterritorialização como parte dos processos vivenciados por muitas pessoas e/ou grupos humanos na atualidade.

Como numa colcha de retalhos cujas costuras tendem a desvanecer, desterritorialização e globalização são fenômenos avizinados, pois se relacionam intrinsecamente, dado o inegável deslocar e intercambiar experimentado por diversas culturas, especialmente após a era industrial e desde o escandaloso desenvolvimento tecnológico, a internacionalização comercial, e o neo-liberalismo capitalista que, segundo a autora, faz-nos depararmos com:

um mundo que parece ter expandido os limites de sua geografia, marcado pela tecnologia e a globalização, tendendo para a fantasia de vivermos em um mundo global estruturado como um todo, sem limites de fronteiras que diferenciem países, populações ou culturas. (WEISSMANN, 2018, p. 21).

No entanto, ao invés da uniformidade que se espera desde um processo chamado ‘globalização’, o embate entre culturas diferentes, dadas suas variáveis, têm gerado e exaltado paradoxos e diferenças na mesma medida em que tem produzido e aprofundado desigualdades.

Visando um melhor entendimento dos conceitos utilizados em seu texto, a autora busca diferenciar os três termos que lhe dão título. Assim, segundo Lisette Weissmann:

A multiculturalidade implica um conjunto de culturas em contato, mas sem se misturar: trata-se de várias culturas no mesmo patamar. As diferenças ficam estanques e separadas em cada cultura, possibilitando pensar no que os antropólogos chamam a lógica do Um, que só tem uma verdade a seguir e uma forma de pensar o mundo. Aquela forma única não admite contraponto de ideias, nem ser discutida ou questionada. Baseia-se em uma lógica binária, na qual uma ideia é correta e outra é diferente e incorreta, só se complementando ideias similares e tentando se afastar aqueles conceitos que contrariam o pensamento predominante. (WEISSMANN, 2018, pag. 23-24)

Entendo que a multiculturalidade, inicialmente, não parece combinar com muito a globalização enquanto processo que busca homogeneizar e explorar tudo que toca, embora hajam movimentos e entendimento multiculturais bastante atuantes e presentes na globalização. É fácil encontrar exemplos de agenciamentos multiculturais ao olharmos para dogmas e paradigmas circunscritos no mundo globalizado, sobretudo em situações que envolvem radicalizações étnico-religiosas que se espalharam, se globalizaram, e que disputam entre si a lógica do um em detrimento de lógicas de convívio e respeito mútuo.

E seguindo com a cadência dos termos utilizados no título do texto, Lisette Weissmann, tentando uma definição para transculturalidade, recorre a María Laura Méndez, antropóloga argentina e destacada pesquisadora no que tange aos processos de subjetivação contemporâneos, para quem a transculturalidade:

nos remete à transdisciplina, como aquele formato no qual as disciplinas ficam em diálogo, apresentando bordas que as diferenciem, mas que são permeáveis, pois conseguem conversar e estabelecer trocas de ideias. A transdisciplina é uma figura na qual as disciplinas não perdem a sua especificidade, interação e se permitem procurar nas bordas para achar o que lhes é comum e estabelecer encontros possíveis, ou respostas que deem conta de uma situação desde diversos pontos de vista. Propõe um trânsito pelo que é comum, ao mesmo tempo em que estabelece um intercâmbio a partir das bordas, e não se exige que nenhuma disciplina abandone sua perspectiva, nem sua posição. Para instaurar um diálogo, precisam-se de pontos de vista diferentes, porém, para entrar verdadeiramente em diálogo, precisamos poder sair de nosso ponto de vista e ser o suficientemente permeáveis como para escutar o outro e permitir se modificar. (MÉNDEZ, 2013 apud WEISSMANN, 2018, p. 25).

Percebo que a transculturalidade está na base da pesquisa sobre dissidência, comicidade e identidade que tentarei imprimir neste trabalho.

No entanto, princípios de interculturalidade também podem ser aplicados e adotados. E ainda citando María Laura Méndez, desde as pesquisas de Lisette Weissmann:

para pensar a interculturalidade, temos que sair da lógica do Um e nos situar na lógica multívoca, a qual pressupõe multiplicidade e devir, e dentro da qual não podem ser feitas totalizações. Essa multiplicidade acarreta sempre diferença e se conforma dentro da heterogeneidade e suas combinações imprevisíveis. (MÉNDEZ, 2013 apud WEISSMANN, 2018, pag. 25)

Assim na interculturalidade, que conjuga o devir como abertura para diálogos que resultem em constructos rizomáticos surpreendentes, paradoxais e inesperados "já que apresenta as culturas em conflito e em diálogo, ao mesmo tempo, não tentando obstruir as diferenças e sim fazer com que elas conversem e se entrelacem" (WEISSMANN, 2018, p. 27), haveria uma tendência à hibridização, a descentralização e ao encruzilhamento, num

movimento onde "as fronteiras ideológicas e culturais se desvanecem e incrementam a junção de culturas com um desenho particular" (WEISSMANN, 2018, pag. 27) dando origem ao que María Laura Méndez nomina como sujeito intercultural.

Para Lisette Weissmann:

Esses sujeitos interculturais começam a nos habitar a todos, já que sempre estamos atravessados por formas de hibridização entre o tradicional e o moderno, entre o culto e o popular, constituindo-nos como sujeitos mais livres, sem as restrições que antes eram nos impostas pela fidelidade a uma nação, religião, etnia etc. (WEISSMANN, 2018, pag. 27)

Também convocado a especular sobre sujeitos interculturais na contemporaneidade, Nestor García Canclini, antropólogo argentino, no texto intitulado *Diferentes, Desiguales y Desconectados. Mapas de la Interculturalidad*, de 2004, nos diz que:

[...] as identidades dos sujeitos formam-se agora nos processos inter étnicos e internacionais, entre fluxos produzidos pelas tecnologias e as corporações multinacionais; intercâmbios financeiros globalizados, repertórios de imagens e informação criados para serem distribuídos a todo o planeta pelas indústrias culturais. Hoje imaginamos o que significa serem sujeitos não somente desde a cultura em que nascemos, mas, desde uma enorme variedade de repertórios simbólicos e modelos de comportamento. Podemos cruzá-los e combiná-los [...]. (CANCLINI, 2004, p.161 apud WEISSMANN, 2018, pag. 32)

Assim, corroboro com Lisette Weissmann, que indica que "para trabalhar a interculturalidade, temos que abordar conjuntamente, em uma trama, as semelhanças, as diferenças, as desigualdades e a desconexão" (WEISSMANN, 2018, pag. 28).

E embora perspectivas sobre a interculturalidade apareçam em diversas paisagens sobre a contemporaneidade, María Laura Méndez, desde citação recolhida por Weissmann, nos alerta que "não pode se fazer uma teoria da interculturalidade, porque isso implicaria uma generalização e universalização, o que é impossível (MÉNDEZ, 2013 *apud* WEISSMANN, 2018, p. 25-26) e pouco desejável.

E entendo que seria plausível dizer o mesmo sobre a/as teoria(s) *queer*, que se farão bastante presentes neste trabalho, dado que *queer* também não suporta definições aprisionantes.

Porém, contudo, e por isso mesmo, é preciso seguir fustigando, provocando, semeando comparações, apontamentos, análises capazes de, desde bordas, moitas e bololôs, propor testagens periódicas e recorrentes das fusões, iterações, limitações, incoerências, conexões e desconexões entre os entes que compõem constructos culturais que geram e sustentam identidades, dogmas e, por conseguinte, dissidências, não-conformâncias na comunidade global da atualidade .

Nesse sentido, voltando a María Laura Méndez, e ainda sobre a interculturalidade, Lisette Weissmann nos informa que a autora supracitada, tal como Gloria Anzaldúa:

Nomeia o processo (de interculturalidade) como mestiçagem, o que significa falar de uma combinação ou montagem de elementos heterogêneos, em que cada um conserva sua particularidade, dentro da qual permanece a diferença. O conceito representa um diálogo em imanência, em paridade, um diálogo de confiança, criando uma estética de muitas vozes que falam e conversam, se sucedem, se contradizem e, às vezes, também se interrompem. (WEISSMANN, 2018, p. 27).

E para finalizar essa introdução sobre o desafio proposto pela globalização em relação a geração de identidades pessoais, dissidentes ou não, no artigo/carta/discurso *Eu Sou o Monstro que Vos Fala - Relatório Para uma Academia de Psicanalistas*, Paul B. Preciado, nos fala que: “Ou todos nós temos uma identidade, ou não há identidade. Todos nós ocupamos um lugar diversificado em uma complexa teia de relações de poder” (PRECIADO, 2021, p. 293). Então é preciso considerar que, dentro dessa lógica, há diversas sociedades e culturas, onde coexistem diversas e diferentes expressões de gênero, entendimentos e práticas relacionais, sexuais e/ou afetivas, que estão para além do binarismo homem/mulher, hetero/homoafetivo, trans/cisgênero, monogamia/poligamia, ocidente/oriente, enfim.

Entretanto, dado o caráter dissidente de muitas dessas pessoas ou bandos, agrupamentos, ‘matilhas’, em relação ao contingente cisheteronormativo globalizado, as mesmas vivem desafios parecidos, aproximados, comuns, compondo territórios avizinados, ístmicos, mesmo estando em pontas distantes do nosso mundo físico, geográfico. Por isso, nos próximos capítulos seguiremos pontuando e fazendo apontamentos sobre algumas resultantes dissidentes desde a encruzilhada: identidade *versus* sexualidade *versus* cultura, frente à gramática global cisheteronormativa que povoa, atravessa, e influencia as diferentes culturas espalhadas pelo mundo.

2.1 MUXES, DESIDENTIDADE PRÓPRIA E GLOBALIZAÇÃO

Nathália Becattini, jornalista formada pela UFMG, especialista em Jornalismo de Viagem pela Universidade Autônoma de Barcelona e em Escrita Criativa pela PUC-RS, atua há 12 anos com a produção de conteúdos digitais. Ela é co-fundadora do blog 360 meridianos onde publica artigos sobre suas viagens e paragens. Há dois deles sobre as ambiências e vivências que teve com a população *muxe*, que vive numa região muito específica do México, o vale de Oaxaca, situada no istmo de Tehuantepec.

Li alguns de seus artigos, e contumazmente, Becattini entrevista e conversa com pessoas na medida em que apresenta lugares e culturas, trazendo análises singulares, fotos e depoimentos dos sujeitos que vivem nas localidades que a autora experimenta. Becattini tenta uma discursividade êmica e híbrida, não apresentando um roteiro básico de viagem como geralmente vemos em colunas turísticas. Para além de uma cartografia própria, pessoal, são incluídas as vozes autóctones dos habitantes das localidades que investiga a partir conversas conviviais, e não de entrevistas, propriamente ditas, pois a jornalista e pesquisadora busca permanecer por um bom tempo nos territórios sobre os quais escreve não realizando apenas uma visita, mas uma experimentação convival com pessoas, culturas e lugares. Assim, mesmo estando tão somente 'de passagem' a escrita resultante das experiências vividas traz profundidade e análise sobre a cultura que emoldura cada paragem.

No artigo *A Terceira Via: a Luta Diária dos Muxes e a Fluides de Gênero no México*, publicado em 2017, Becattini escreve sobre a criação da cidade de *Juchitán de Zaragoza*, no estado de Oaxaca, berço da cultura zapoteca - que foi umas das civilizações pré-colombianas que veio ocupando o Vale de Oaxaca, na Mesoamérica, ainda antes da invasão espanhola. No artigo em questão Becattini nos conta que:

De acordo com a lenda, os primeiros zapotecas que povoaram a região onde foi fundada a cidade de Oaxaca excluíram de seu convívio os homens que apresentavam características afeminadas e os enviaram para uma cidade alternativa fundada no istmo de Tehuantepec. Com a chegada dos colonizadores espanhóis, no século 15, essas pessoas passaram a ser chamadas de *muxes*, uma zapotequização da palavra *mujer*. Embora muitas vezes confundidos com transexuais, os *muxes* não se identificam nem como homem, nem como mulher. Possuem características próprias e formam um grupo social *sui generis* e, por isso, são muitas vezes descritos como um terceiro gênero. (BECATTINI, 2017).

Segundo o que Becattini pode apurar experimentando o lugar e ouvindo pessoas locais:

muxe é toda pessoa do sexo masculino que escapa ao heteronormativo. É um grupo diverso que inclui desde homens homossexuais que mantém sua identidade masculina (*muxes nguiiu*), podendo ou não se vestir com trajes femininos apenas em festas e ocasiões especiais, até aqueles que preferem vestir-se e viver sua vida como mulher, adotando inclusive um nome feminino e desempenhando papéis que são socialmente reservados às mulheres na sociedade do istmo de Tehuantepec, como o comércio e o artesanato (*muxes gunaa*). (BECATTINI, 2017).

Assim, tentando caracterizar *muxes*, as citações recolhidas versam sobre a questão da desidentificação dessas pessoas (nascidas primariamente com sexagem masculina) em relação à heteronormatividade ocidental e globalizada, mas também em relação à própria cultura

espanhola colonial quanto, e enquanto, em fricção com a cultura zapoteca, no que tange ao que chamamos hoje em dia na cultura ocidental, de cisheteronormatividade.

Entendo outrossim que as citações falam também sobre o que conceituamos ocidentalmente por transgeneridade, pois o texto aponta a existência de um terceiro gênero, mais fluido, e não-binário, que seria, em tese ocidental, basilarmente homoafetivo - para não usar o termo homossexual. Assim sendo, parece-me que, em algum lugar impreciso, a linha da 'crítica' à heterossexualidade transbordou e desembocou em existências para além da cisheteronormatividade ocidental.

Para podermos adentrar nessa discussão de maneira bem pontual e direta, inicialmente, é preciso considerar que a não-binariedade está incluída no espectro da transgeneridade, conjuntamente a outras identidades de gênero, como as identidades de gênero fluída e as duas faces da transgeneridade binária: a masculina e a feminina. E entendendo que *muxe* compreende um largo espectro de pessoas mexicanas que não se identificam exatamente como homens cisgêneros homossexuais e nem como mulheres transgêneras, o abeiramento entre as várias questões envolvidas poderia sugerir uma aproximação lógica de *muxes* com pessoas transgêneras não-binárias, por exemplo, o que relacionaria algumas dessas pessoas ao espectro da transgeneridade.

Com efeito, é preciso considerar que existam identidades de gênero que estão fora da cisheteronormatividade ocidental, bem como é preciso reconhecer a existência de sistemas que articulam de outras maneiras as normas identitárias e relacionais para além do que acontece na cultura ocidental globalizada. Assim, pessoas *muxe* seriam apenas uma entre as muitas identidades de gênero não cisheteronormativas em relação ao sistema colonial global ocidental contemporâneo de gênero, e que estão, potencialmente, talvez até mesmo para além dele.

Um outro exemplo notável de não cisheteronormatividade, e bem mais próximo de nossa cultura, são as pessoas travestis no Brasil. Travestis são exemplares nacionais de identidades de gênero não-cisheteronormativas que não se identificam, exatamente, como mulheres transgêneras e nem como homens cisgêneros homossexuais, mas que também não se consideram pessoas não-binárias ou fluidas. São uma identidade de gênero própria e personalíssima. E entendo que poderiam haver muitas aproximações entre *muxes* e travestis não fosse a história que fundamenta a origem de pessoas *muxe*, e que trata de uma dimensão histórica que envolve um marcado movimento diaspórico, e/ou de exílio, ainda antes da invasão colonial espanhola na mesoamérica. E por mais que entenda que a dimensão do exílio também

se apresenta em vidas travestis, percebo que há inúmeras diferenças entre esses *amasamientos* (ANZALDÚA *apud* COSTA & ÁVILA, 1987).

Mas são tantas as aproximações que, por isso, penso em abeiramentos, pois ‘abeirar’ pode incluir o avizinhar, que dialoga com uma outra sensação/percepção de proximidade e de fronteira. Mas quero ressaltar, desde já, que escrevo que ‘poderiam haver aproximações’, ‘abeiramentos’, e não identificações.

De todo modo, o artigo ainda apresenta a contração da preposição ‘de’ com o artigo definido masculino ‘o’, ‘do’, já em seu título, visando a identificação desse agrupamento de pessoas ainda como um ‘grupo de homens que...’, buscando assim realçar uma miraculosa e persistente relação com o sexo inicialmente designado à essas pessoas desde seu nascimento em relação e oposição às identidades de hoje numa recorrência que provavelmente machuca. Essa maneira ultrapassada de se referenciar, através do uso de artigos masculinos, pode promover o entendimento do processo de desconexão identitária como algo indissolúvel, indesatável, indestrutível, o que não colabora com a assunção de suas identidades de gênero atuais que, para realizarem-se, eventualmente, necessitam de um efetivo desligamento, de extinção, de eliminação da sexagem anteriormente atribuída. Assim, reafirmar a identidade como fruto de dimensões marcadamente biológicas não colabora com a validação de identidades *muje* ou de quaisquer outras identidades de gênero não cisgêneras. Entendendo que identidade é um percurso, mas atrelá-lo persistentemente ao conteúdo sexo-fisiológico é como atirar uma âncora que não permite que a nau navegue.

Outrossim, a recorrência do uso de artigos e pronomes masculinos pode passar a ideia de que a ‘transição de gênero⁵’ sempre ocorre de forma arrastada, ou demasiadamente dilatada. No que quero considerar que, talvez, para algumas dessas pessoas, a desidentificação tenha se apresentado de forma súbita, ou de forma essencial, ou seja, desde a mais tenra infância.

Daí que, nesse sentido e neste trabalho, considerando o horizonte da dissidência, preferiremos não falar somente em processos de desidentificação, mas em processo de ‘desidentidade própria’, que entendemos ser um binômio capaz de propor a justa combinação entre a criação de uma identidade matizada, personalíssima, potencialmente ambígua e contestativa, ao mesmo tempo.

⁵ Nome comumente utilizado no Brasil para o processo em que uma pessoa altera sua identidade de gênero.

Faço esses apontamentos porque conheço e reconheço essa situação de desidentidade autoral enquanto pessoa não binária que acaba tendo que ‘inventar’ uma maneira ultra pessoal de existir no/entre pólos masculino/feminino.

Contudo, por outro lado, os apontamentos acima levantados também podem indicar outra questão, digamos, mais linguística e pontual, pois expõe um entrosamento bastante significativo entre a língua portuguesa e a cultura portuguesa, que comungam da mesma estrutura binária da língua e da cultura espanholas.

Os aspectos acima apontados, entretanto, não invalidam o artigo, mas nos alertam para essas situações, e nos atentam para o quanto a cultura impregna o discurso, desde seu universo léxico até sua estrutura gramatical; ou seja, a língua reflete ideias e ideais de gênero.

Continuando com análises a partir do artigo de Becattini, apresentamos por fim trechos onde são transcritas partes das conversas que a autora teve com habitantes de *Juchitán de Zaragoza*, entre os quais se destacam três *muxe*: Elvis Guerra e as irmãs Mariana Aquino e Coral Aquino, cujos testemunhos permeiam todo o artigo.

Elvis Guerra, *muxe* de 24 anos, embora use um nome tradicionalmente masculino reitera sua identidade *muxe* como não sendo masculina nem feminina, e nos conta que:

na língua zapoteca não existe distinção de gênero. Por isso, tentar enquadrar os *muxes* em masculino ou feminino não faz sentido na cultura do istmo. A necessidade de defini-los na perspectiva da dualidade de gênero vem do espanhol, porque é uma língua em que todas as coisas ou são masculinas ou femininas, o que torna difícil para os falantes do idioma expressarem ou compreenderem conceitos que fogem ao binarismo. “Mas nós não somos ‘as *muxes*’ ou ‘os *muxes*’. Somos *muxes* apenas”. (GUERRA, 2017 *apud* BECATTINI, 2017).

Assim sendo, a luta diária de pessoas *muxe* para existir inclui desafiar regras binárias de gênero, afrontando gramáticas linguísticas e também comportamentais, sociais, identitárias e étnicas. Confrontam cultura, e logo, linguagem.

Nesse sentido, é importante frisar que pessoas *muxe* estão circunscritas tradicionalmente na cultura zapoteca, e muito provavelmente o banimento que promoveu a diáspora desses indivíduos desde seu território físico e simbólico original tem muito a ver com o ‘com’ e o ‘como’ aconteceu a negociação entre a cultura local autóctone e a cultura colonial espanhola, exógena e invasora, que promoveu não somente o ‘afastamento’ desse grupo como sua marginalização posterior - que nesse contexto poderia ser entendida enquanto hostilização, ataque, ofensa.

Dessa forma, seria possível miracular que embora o isolamento espacial/social proposto ao grupo tenha acontecido ainda dentro da cultura zapoteca, ele já é resultante do advento da colonização espanhola. E sinto que, neste momento, seria importante sinalizar que *muxes* podem compor a malha *two spirit*, que será aprofundada em capítulo posterior, uma vez que estão territorializados na mesoamérica.

Entretanto, quero aproveitamos esses apontamentos sobre questões gramaticais e linguísticas para pontuarmos que neste trabalho buscaremos fazer uso de uma linguagem mais inclusiva, que flerta com a chamada ‘linguagem neutra’. Isso não quer dizer que vamos utilizar artigos e pronomes neutros a todo momento, ou que sempre estaremos inventando palavras frescas, insólitas, estranhas, alternativas. No entanto, o trabalho buscará/precisará utilizar pronomes e artigos neutros tendo em vista os temas abordados e buscando respeitar e evidenciar identidades de gênero não-binárias, ou outras, que fujam à cisheteronormatividade com o devido relevo e relevância. A geração de neologismos, muitas vezes, terá que ver com esse posicionamento. Entretanto, e sobretudo, vamos tentar articular o discurso buscando quebrar com construções gramaticais habituais, num jogo normativo complexo. Ou seja, do ponto de vista da escrita, a intenção aqui é confrontar a linguagem, e logo, a cultura.

Nesse sentido é preciso reconhecer que a escrita inclusiva é essencialmente criativa e que a mesma demandará certo empenho tanto para quem lê, como, e sobretudo, para quem escreve. O que é perfeitamente justificável, e extremamente necessário. Considero, todavia que, com o tempo e o uso, nos habituaremos aos desvios gramaticais que, de pronto, nos colocam em um outro lugar de fala, de escrita, e de pensamento.

Feito o à parte, seguimos com o artigo de Becattini onde a pesquisadora apura que “tradicionalmente, são eles quem assumem o papel de cuidar dos pais na velhice. Por isso, muita gente acredita que ter um *muxe* na família é uma benção” (BECATTINI, 2017). No entanto:

A sociedade *juchiteca* (...) está longe de ser um paraíso inclusivo. Embora o gênero seja reconhecido na cultura do istmo, a experiência homofóbica e a marginalização são aspectos marcantes na história de cada um dos muxes com quem conversei. “Existe muita discriminação. Ser quem somos nessa sociedade é muito difícil. *Juchitán* é uma cidade pequena e as pessoas ainda se espantam e te discriminam verbalmente”, conta Mariana. As “*muxes* vestidas”, ou *gunaa*, não têm o direito de usar os banheiros femininos e encontram grande dificuldade para se inserir no mercado formal e em profissões de maior *status* social e, por isso, acabam se dedicando à costura e ao artesanato, por exemplo. “Tem gente também que finge que não nos conhece na rua ou que só nos vê como palhaços, como diversão em festas”, acrescenta. (MARIANA AQUINO, 2017 *apud* BECATTINI, 2017).

E:

Até mesmo o papel de cuidadoras da família só lhes é concedido porque a elas é vetado o direito de constituir sua própria família. No passado, era comum que os homens tivessem suas primeiras experiências com *muxes*. Era uma forma de iniciar a vida sexual sem comprometer a virgindade das mulheres. Hoje, isso já não acontece com tanta frequência, mas muitos homens heterossexuais continuam buscando os *muxes* para relações casuais e até mesmo extraconjugais. “Os homens sempre vão se casar com uma mulher e procurar *muxes* às escondidas. É muito raro que um homem assuma uma relação com uma *muxe*”, completa Coral. (CORAL AQUINO, 2017 *apud* BECATTINI, 2017,).

Grifei ‘eles’, ‘um’, ‘dos’, ‘as’, ‘uma’ e o ‘elas’, artigos, preposições e pronomes usados ao longo do texto que, de acordo com o uso, tentam nos dar alguma orientação de gênero a partir de um olhar colonial ocidentalizado, nos dando a entender que ora trata-se de *muxes nguiiu*, ora de *muxes gunaa*. Entretanto, pessoas *muxe* se entendem como um grupo unificado, específico, e, ao mesmo tempo, diverso entre si e diverso da norma binária, não se identificando enquanto mulheres ou homens. Assim, *muxes* são pessoas plenamente conscientes de um lugar de ambiguidade, de hibridez e de transculturalidade e interculturalidade, pois se movem no 'entre' e podem mudar de pele de acordo com o referencial adotado.

Desta forma, ainda que hajam aproximações e abeiramentos, a palavra *muxe* e as pessoas *muxe* não combinam com o uso de artigos definidos, masculinos ou femininos, em quaisquer línguas que estejam tentando apreender, identificar, catalogar, definir as identidades de gênero exclusivas a essas pessoas mesmo quando dentro de prerrogativas essencialmente binárias de gênero ou desde um olhar inter ou transcultural.

Nessa direção, em algumas citações subsequentes, precisaremos estabelecer o mesmo padrão, subscrevendo artigos, palavras, substantivos ou pronomes que acendam a questão singular das identidades de gêneros não cisheteronormativas ao longo do texto referidas.

Grifei também o trecho onde Mariana Aquino fala que pessoas *muxe* são referenciadas “como palhaços, como diversão em festas” (MARIANA AQUINO, 2017 *apud* BECATTINI, 2017). Esse pequeno trecho dá uma mínima dimensão das resultantes possíveis desde a conjunção dos temas: comicidade, gênero e dissidência – motes que instigam este trabalho. E mesmo que o presente trabalho prometa se concentrar em fenômenos mais característicos do campo artístico, abriremos a discussão olhando para aspectos sociais e/ou culturais é de extrema importância.

E quero destacar ainda como os relatos de Coral Aquino são imensamente impactantes, pois nos falam de uma população que vive na e à margem, e que, curiosamente, teve que se

dirigir/apartar-se até um istmo - que é um limite geográfico, físico, mas que aqui se apresenta também como um limite social, cultural e identitário.

Em linhas gerais, um istmo é uma faixa estreita de terra que liga duas porções de terras maiores, como por exemplo: a faixa de terra que liga um continente a outro, ou que liga um continente a uma península. Enfim, um istmo é um lugar de passagem. Um lugar de ligação, um lugar dado à hibridização. Do ponto de vista da realidade geográfica, ou da imagem que se faz, com um desenho em cruz, um istmo não é uma encruzilhada. É mais como um corredor. Porém, do ponto de vista simbólico, cartográfico, subsistem abeiramentos que são como encruzihar – nem tanto no sentido de fusão, de ponto de encontro, mas como de um marco onde escolhas precisarão ser, em algum momento, enfrentadas, observadas.

Assim, insuspeitadamente, um istmo - enquanto acidente geográfico, pode querer estar nos falando sobre uma encruzilhada que pergunta: “- Pra onde vamos agora?”. Ou ainda: “- Para onde vão nos enviar agora?” Ou ainda: “Para onde podemos ir?” E que segue perguntando se, como, onde, nos amalgamamos, ou não, às estruturas psíquicas, sociais e culturais do caminhar que veio antes e\ou que nos atravessou.

E, pensando em encruzilhada como esse lugar de mudança ou fusão/confusão entre caminhos, ou forma de caminhar/pensar/existir, gostaria de considerar que não nos cabe afirmar que *muxes* são pessoas não-binárias, ou pessoas de gênero fluido, sob pena de novo processo de colonização. *Muxes* são *muxes*. Como travestis são travestis.

E não podemos nos esquecer que em ambos agrupamentos identitários de gênero há sensíveis diferenciações no interior desses bandos, como postulado desde Anzaldúa no capítulo anterior.

Assim, ser *muxe* nos fala de um território existencial e geográfico. Como outras identidades de gênero não-cisheteronormativas apresentadas neste trabalho.

Todavia, embora cada uma delas apresente uma cultura e um horizonte identitário e de gênero diferente, é preciso considerar que esses agrupamentos flertam sim com diversas ideias e realidades ocidentais de dissidência, como a não-binariedade, a/as transgeneridade(s), as homoafetividades, ‘biafetividades’⁶, a não-monogamia, a fluidez de gênero, entre outros temas, gerando abeiramentos, indexações, confluências, com pessoas e comportamentos da comunidade LGBTQIAPN+ colonialista capitalista ocidental globalizada.

⁶ Usei esse termo como equivalente à palavra bissexualidade.

Feito os apontamentos mais diretos e preparatórios sobre a forma em que este estudo se seguirá, continuamos com a apresentação e análises de outros contextos onde identidades de gênero não conformantes ao binarismo cisgênero homem ou mulher se apresentam em algumas partes do mundo, não como um almanaque dissidente, mas como abertura para discussão em torno do que seja dissidência, e alguns conceitos-imagens presentes neste texto, para depois atrelarmos apontamentos sobre temas correlatos à comicidade e a encruzilhada de gêneros num circuito descentralizado, mas, eventualmente espiralar.

2.2 MOITA E CISHETERONORMATIVIDADE GLOBALIZADA: *MAHU*, *FAKALEITŶ*, *RAERAE*, *MĀHŪS* ALINHAVANDO DISSIDÊNCIAS DO PACÍFICO

Reiniciaremos a costura da malha dissidente distribuída pelo mundo trazendo outro artigo de Nathalia Becattini, intitulado *7 Culturas com Identidades de Gênero Não-binárias*, onde a autora apresenta seis outras culturas que fogem a cisheteronormatividade globalizada. Segundo Becattini:

A ocorrência de sistemas de gênero não-binários é tão comum na humanidade que surgiu em todos os continentes e em todos os períodos históricos. São culturas que, se observadas de perto, mostram que a forma usada por nós para lidar com sexualidade, sexo e identidades é apenas uma entre as muitas possibilidades existentes e que nada é uma verdade absoluta neste mundo (BECATTINI, 2017).

Quero complementar a citação pontuando que, certamente, sistemas de gêneros não-binários surgiram não somente “em todos os continentes, e em todos os tempos históricos” (BECATTINI, 2017), mas também que ocorreram/ocorrem em arquipélagos, istmos e ilhas espalhadas pelo globo. Na verdade, poderia dizer que além de surgirem, alguns destes sistemas não-binários conseguiram resistir e atravessar a 'história patriarcal dos homens' e a cultura cisheteronormativa que, juntas, traduzem, espelham, a cultura capitalista que se globalizou.

Então, conforme estabelecido no final do capítulo recém encerrado, passo a recuperar algumas das culturas e identidades de gênero citadas no supracitado artigo de Becattini, a começar pela cultura havaiana⁷, miraculando sobre pessoas *mahu*, que apresentam “uma identidade de gênero ambígua que incorpora características consideradas tanto masculinas

⁷ *Hawai'i*, ou Havaí, em português, é um conjunto de ilhas situadas entre Endonésia, Papua Nova Guiné, Ilhas Salomão, Austrália e as Américas, ou seja, este arquipélago se encontra ‘assentado’ no meio do Oceano Pacífico.

quanto femininas” (BECATTINI:2017). De acordo com Nathalia Becattini, muito da cultura ancestral que gerou as identidades *mahus* se perdeu, e hoje em dia esse termo é utilizado para se referir, genericamente, a pessoas transexuais no Havai (BECATTINI: 2017).

Niko Besnier, etnólogo e professor de Antropologia Cultural na Universidade de Amsterdã, e Kalisssa Alexeyeff, pesquisadora em Estudos de Gênero na Universidade de Mellborne, são responsáveis por uma publicação com vários artigos sobre diversas identidades de gênero e sexualidades ocidentalmente tomadas como ‘dissidentes’, mas localmente ainda tomadas como próprias das culturas existentes nas várias ilhas e arquipélagos situados do Oceano Pacífico. O editorial traz artigos de diferentes autores, que discorrem pontualmente sobre algumas culturas circunscritas no Pacífico para além do arquipélago de *Hawai’i*.

Além de coordenar e organizar a publicação, a dupla assina conjuntamente o artigo *Gender on the Edge: Transgender, Gay, and Other Pacific Islanders*, onde afirmam que:

Os sujeitos de gênero cujas vidas exploramos neste livro estão na vanguarda das suas próprias sociedades, e a sua posição constitui uma terceira forma de conceitualizarmos a ousadia do gênero. Os habitantes não-heteronormativos das ilhas do Pacífico são ao mesmo tempo parte integrante das suas sociedades e subversivos da ordem social. Estão profundamente enredados no que muitos consideram “tradição”, mas são também os arautos do novo, do experimental e do exógeno. Suspensos entre o visível e o invisível, o local e o global, o passado e o futuro, e o que é aceitável e o que não é, eles exigem um repensar da moralidade, do que significa “aceitação” (ou “tolerância”), e a própria relação entre agentes e estruturas. Trazem novas formas de estar e pensar o mundo, para deleite de alguns e indignação de outros. A sua própria existência incorpora as contradições da ordem social contemporânea. (BESNIER & ALEXEYEFF, 2014, p. 2)⁸

A “ousadia de gênero” (BESNIER & ALEXEYEFF: 2014) corrobora com o que, neste trabalho, chamamos de dissidências de gênero.

Mais à frente no artigo é destacado que:

Em contextos não ocidentais, a identidade de gênero e a sexualidade não-heteronormativas assumem a forma de categorias localmente específicas, como a *hijra* do Sul da Ásia e *koti*, *kathoey* provenientes da Tailândia, *waria* ou *banci* provenientes da Indonésia, ou o que é comumente referido como “*two spirits*” na América do Norte nativa. Nas Ilhas do Pacífico, uma variedade de termos é usada para se referir a indivíduos que incorporam

⁸ “The gendered subjects whose lives we explore in this book are on the cutting edge of their own societies, and their position constitutes a third way in which we conceptualize the edginess of gender. Non-heteronormative “Pacific Islanders are at once part and parcel of their societies and subversive of the social order. They are deeply enmeshed with what many think of as “tradition,” but they are also the heralds of the new, the experimental, and the exogenous. Suspended between the visible and the invisible, the local and the global, the past and the future, and what is acceptable and what is not, they call for a rethinking of morality, what “acceptance” (or “tolerance”) means, and the very relationship between agents and structures. They bring new ways of being in and thinking about the world, to the delight of some and the indignation of others. Their very existence embodies the contradictions of the contemporary social order”. (BESNIER & ALEXEYEFF, 2014, p. 2). Tradução nossa.

identidades não-heteronormativas, como *leit̄y* em Tonga, *fa'afafine* em Samoa (plural, *fa'afjfine*), *akava'ine* ou *laelae* nas Ilhas Cook, *m̄jh̄y* e *raerae* no Taiti. (BESNIER & ALEXEYEFF, p. 5)⁹

Esses contextos se mostram tão singulares, mas ao mesmo tempo tão próximos, conectados, imbricados, no que tange a questões identitárias e sexuais-afetivas que Niko Besnier e Kalisssa Alexeyeff chegam a usar a palavra ‘*puzzle*’, ou quebra-cabeça, para, através dos artigos presentes no livro, tentar conciliar e discorrer sobre os agenciamentos ultra específicos de cada um dos territórios e culturas que vão sendo evidenciadas e incorporadas ao livro que organizaram.

Não obstante, a publicação não se limita a um estudo etnológico primário senão discute, com profundidade, as encruzilhadas enfrentadas pelas diversas culturas e populações ‘originárias’ ou tradicionais situadas ao longo do Oceano Pacífico a partir, e em relação aos processos colonizatórios específicos encarados por cada uma dessas civilizações e culturas.

De forma bastante criteriosa, a publicação nos oferece um instigante e diversivo caleidoscópio sobre identidades não-cisheteronormativas circunscritas no circuito Pacífico.

Seguindo então com a evidenciação de algumas ‘ousadias de gênero’ e ainda nos situando em arquipélagos distribuídos ao longo do Oceano Pacífico, temos o reino de Tonga¹⁰, que muito se orgulha de nunca ter sido formalmente colônia de outra nação, como tantos outros arquipélagos do Pacífico o foram. Mas na prática o sistema de protetorado britânico que vigorou no arquipélago entre os anos de 1900 e 1970 fez, com que Tonga tenha funcionado como uma colônia britânica não declarada (GOOD, 2014, p. 2017). A influência dessa relação de fundo colonialista fica muito evidente quando voltamos nosso olhar às identidades de gênero denominadas *fakaleit̄y* e que integram o ‘sistema\cistema’ identitário local.

⁹ “In non-Western contexts, non-heteronormative gender and sexuality take the form of locally specific categories, such as South Asian hijra and koti, Thai kathoey, Indonesian waria or banci, or what is commonly referred to as “two spirit people” in Native North America. In the Pacific Islands, a variety of terms are used to refer to individuals who embody non-heteronormative identities, such as *leit̄i* in Tonga, *fa'afafine* in Samoa (plural form, *fa'afjfine*), ‘*akava'ine* or *laelae* in the Cook Islands, *m̄h̄u* and *raerae* in Tahiti. This book is an exploration of the ways in which nonnormative gendering and sexuality in the Pacific Islands are metonymic of a wide range of sociocultural dynamics—dynamics that are at once local and global, historical and contemporary”. (BESNIER & ALEXEYEFF, p. 5). Tradução nossa.

¹⁰ A monarquia tonganesa integra a Polinésia, e está geograficamente próxima à Oceania. O arquipélago é composto por cerca de 115 ilhas, entre as quais apenas 50 delas são habitadas. E nos aproximando mais de Tonga, saberemos que trata-se de uma monarquia hereditária, tendo sido reconhecida como tal em 1845. Entretanto, o reino tonganês esteve sobre o ‘protetorado’ britânico entre os anos de 1900 a 1970, quando, finalmente, conseguiu recuperar sua ‘independência plena’ fazendo com que o ‘tratado de amizade’ celebrado junto a Inglaterra fosse desfeito.

Para Mary K. Good, que assina o artigo *The Fokisi and the Fakaleiti: provocative performances in Tonga*, artigo integrante do livro anteriormente citado, organizado por Niko Besnier e Kalisssa Alexeyeff:

As ideologias de gênero em Tonga e as suas ligações a outras categorias sociais, como o *status*, o parentesco e as afiliações religiosas, desempenham um papel significativo na gestão das interações sociais cotidianas e no desenvolvimento de quadros morais culturalmente específicos. A co-construção de normas e identidades de gênero, bem como a sua vigilância e reprodução na vida social tonganesa também estão implicadas na distribuição de poder, conhecimento e autoridade. (GOOD, 2014, p. 223).¹¹

Isso, porque, segundo Mary Good, por se tratar de uma monarquia hereditária, e visando garantir sua manutenção, a estrutura social do reino era/é bem definida, estando organizada em castas que giram em torno da coroa e que fixam não somente o *status* de cada casta como também os papéis de gênero em cada casta, e os arranjos entre elas.

Em termos gerais, e sobre a organização sexual do trabalho nas famílias e na sociedade tonganesa Mary Good destaca que:

Dentro da família, as mulheres são consideradas de posição superior à dos seus irmãos, mas de posição inferior à dos seus maridos. Os homens comandam a maioria dos cargos de autoridade no governo e na esfera pública, e são mais poderosos do que as mulheres na maioria das situações sociais. (GOOD, 2014, p. 223).¹²

Entretanto:

A historicamente enraizada relação de respeito entre irmãos e irmãs, ou *faka'apa'apa*, dita a conduta moralmente apropriada para as relações desse tipo e continuam a ser um dos aspectos mais importantes da organização social tonganesa ainda hoje. (GOOD, 2014, p. 223).¹³

As citações acima expõem a movência de *status* social, especialmente em relação a pessoas consideradas mulheres, mas também falam dos lugares mutáveis de homens na sociedade tonganesa desde seus campos relacionais.

¹¹ “Ideologies of gender in Tonga and their connections to other social categories such as status, kinship, and religious affiliations play a significant role in the management of everyday social interactions and in the development of culturally specific moral frameworks. The co-construction of gender norms and identities as well as their surveillance and reproduction in Tongan social life are also implicated in the distribution of power, knowledge, and authority.” (GOOD, 2014, p. 223) Tradução nossa.

¹² The historically rooted brother–sister relationship of respect, or *faka'apa'apa*, dictates the morally appropriate conduct for cross-gender sibling relationships and remains one of the most important aspects of Tongan social organization today.” (GOOD, 2014, p. 223). Tradução nossa.

¹³ “Within the family, women are considered to be higher-ranking than their brothers, but of lower rank than their husbands. Men command most positions of authority in government and the public sphere and are more powerful than women in most social situations.” (GOOD, 2014, p. 223). Tradução nossa.

Do ponto de vista social, e em relação à organização das castas, o topo da pirâmide é/era formada por *ha'a tu'i* (reis), seguidos pelos *hou'eiki* (líderes), *ha'a matapule* (líderes falantes), *kau mu'a* (pretensos líderes falantes) e, por fim *kau tu'a* (plebeus). Todos os títulos apresentam caráter hereditário e seguem a linhagem masculina, salvo algumas exceções autorizadas pelo monarca. Contudo, a constituição de 1875 eliminou o título de líder (*chief*) e introduziu o título de *nopole* (nobre), atribuído-o a trinta e três líderes tradicionais. As castas reservadas aos chamados líderes, e que hoje recebem o título de *nopoles*, são compostas por líderes espirituais, líderes culturais locais, e também artistas. É preciso destacar que apenas *nopoles* e o rei tinham o direito de possuir e distribuir terras.

Todavia, como atualmente a economia está cada vez mais desenvolvida e orientada para o comércio globalizado, recentemente tem surgido uma classe média composta tanto por plebeus quanto por *nopoles* (GOOD, 2014, p. 2017). No entanto, as riquezas recentemente adquiridas por plebeus não são capazes de superar as barreiras sociais cravadas na cultura tonganesa. As mudanças de *status* social precisam ser estabelecidas, indicadas, validadas, pela monarquia local.

Mas, e em relação às pessoas que não são consideradas nem homem, nem mulher, como *fakaleit̄y*? Onde se situam na estrutura social tonganesa?

De acordo com Mary K. Good:

A palavra tonganesa *fakaleit̄y* é traduzida como “à maneira das mulheres”, combinando o prefixo *faka-*, “à maneira de, de modo a, como se”, e *leit̄y*, emprestado do inglês “lady” (dama), mas semanticamente diferente de outras palavras usadas para mulheres (por exemplo, *fefine*, “mulher”, ou o educado *finemotu'a* para uma mulher mais velha). (GOOD, 2014, p. 237).¹⁴

Mary K. Good segue explicando que:

Fakaleit̄y, elas próprias preferem o termo *leit̄y*, argumentando que não são como damas, são damas. Elas também são sensíveis ao fato de que a primeira sílaba de *fakaleit̄y* soa muito próxima do inglês “fuck” (transar), refletindo uma consciência da modernidade global e do lugar hipersexualizado e imoral que lhes é atribuído no discurso dominante local (Besnier 1997, 19–20). Ambas as formas do termo são usadas aqui para descrever membros deste grupo (GOOD, 2014, p. 237).¹⁵

¹⁴ “The Tongan word *fakaleit̄y* translates as “in the manner of women,” combining the prefix *faka-*, “in the manner of, the way of, as if,” and *leit̄y*, borrowed from English “lady”, but semantically different from other words used for women (e.g., *fefine*, “woman,” or the polite *finemotu'a* for an older woman)” (GOOD, 2014, p. 237) (tradução nossa).

¹⁵ “*Fakaleit̄y* themselves prefer the term *leit̄y*, arguing that they are not like ladies, they are ladies. They also are sensitive to the fact that the first syllable of *fakaleit̄y* sounds very close to English “fuck,” reflecting a consciousness of global modernity and the hypersexualized, immoral place ascribed to them in local mainstream discourse (Besnier 1997, 19–20). Both forms of the term are used here to describe members of this group”. (GOOD, 2014, p. 237) (tradução nossa).

Pelas descrições presentes nas citações é possível miracular o não-lugar social, ou o lugar de pertencimento ambíguo e a hipersexualização direcionado a seus *corpus leity's* dentro do contexto social tonganês. Entretanto, essas pessoas possuem um *status* social dúbio, flutuante, e que não está ligado exatamente às riquezas que possuem, mas às 'habilidades naturais' ou 'históricas' desde uma organização cultural que as precede enquanto contemporaneidade, e sobretudo, em relação à sua proximidade com a coroa tonganesa.

Por outro lado, também segundo Mary K. Good, há uma evidente perseguição às *fakaleit'y's*, que tem crescido exponencialmente nos tempos atuais em função de uma pressão insuflada por religiosidades exógenas que desembarcaram em Tonga desde o protetorado inglês, e que agora se radicalizaram, se fortaleceram, e que clamam pela 'ilegalidade', ou seja, a criminalização, de suas existências.

O fato é que *fakaleit'y's*, gozam de alto prestígio junto a monarquia Tupou em função das frequentes inclinações artísticas, senso de beleza, arcabouço social e a importância cultural histórica que antecedeu à colonização britânica - o que lhes proporciona certo destaque social e faz com que vivam num limbo sociocultural, único, extremamente instável e altamente desconcertante e inseguro, mas também muito marcado.

Na descrição abaixo, Mary K. Good narra a maneira de se vestir dessas pessoas e também versa sobre os cuidados e tratamentos estéticos realizados por essa população, nos dando acesso a um conjunto de comportamentos onde essa condição desafiadora e exclusiva fica bastante exposta. Segundo Mary K. Good:

Em termos de estilo, *fakaleit'y* podem optar por deixar o cabelo crescer ou usá-lo em um estilo afro feminino “ao estilo fijiano”, ou usar flores no cabelo; podem arrancar as sobrancelhas e/ou ocasionalmente usar maquiagem; e podem usar roupas de estilo feminino o tempo todo ou apenas em determinadas situações sociais. Na maioria dos casos, os jovens *fakaleit'y* que optam por usar roupas femininas tendem a um estilo de roupa feminina mais “cosmopolita” ou ocidental, preferindo jeans justos, revelando tops, saias curtas ou a última moda em ternos e vestidos, em vez dos estilos preferidos pelas mulheres tradicionais em Tonga, como saias longas mais conservadoras ou o *pule taha*, uma camisa combinando com a saia geralmente feitas do mesmo tecido com estampa tropical. (GOOD, 2014, p. 226).¹⁶

¹⁶ “In terms of style, *fakaleit'i* may choose to grow their hair long or wear it in a “Fijian-style” women’s Afro, or wear flowers in their hair; they may pluck their eyebrows and/or occasionally wear makeup; and they may wear women’s-style clothing all the time or only in certain social situations. In most cases, young *fakaleit'i* who choose to wear women’s clothing lean toward a more “cosmopolitan” or Western style of feminine clothing, favoring tight jeans, revealing tops, short skirts, or the latest fashion in suits and dresses rather than the styles favored by traditional women in Tonga, such as more conservative long skirts or *pule taha*, a matching shirt and wraparound skirt usually made from the same tropical-printed fabric”. (GOOD, 2014, p. 226) (tradução nossa).

Pela citação fica evidente que a colonização britânica acabou gerando uma aproximação entre *fakaleit̩y* e o que entendemos por mulheres transgêneras no ocidente desde um lugar globalizado e hipersexualizado, distanciando-as das mulheres cisgêneras tonganesas 'tradicionais', e também dos homens cisgêneros tonganeses. Assim, a mesma colonização que criou aproximações entre as vestimentas e a gramática comportamental *fakaleit̩y* e as mulheres das capas de revista de moda inglesas, aproximou as sonoridades e significados relativos às palavras *leit̩y* (tonganização) e lady (dama/senhora em inglês) e as palavras *faka* (a maneira de, em tonganês) e *fuck* (copular e um xingamento, em inglês). Ou seja, as aproximações com o universo colonial inglês fizeram com que comportamentos identitários e sociais antes lidos como tradicionais, autóctones, passassem a ser lidos como pecaminosos e condenáveis.

Uma importante referência *fakaleit̩y* contemporânea é Joey Joleen Mataele. Segundo Pedro Munro, repórter do *The Sidney Morning Herald*, um jornal australiano contemporâneo:

Mataele ocupa uma posição curiosa no arquipélago polinésio. Ela não é considerada travesti, apesar dos vestidos que usa. Ela não é *gay*, apesar de se sentir atraída por outros homens. Ela é uma "*fakaleiti*", um termo que se traduz aproximadamente como "como uma dama". Ela faz parte de uma categoria proeminente de homens transexuais no Pacífico Sul – de Fiji a Samoa e Tuvalu – que não se enquadram perfeitamente nas definições ocidentais de sexualidade. (MUNRO, 2015).

Pedro Munro fecha seu texto dizendo que "se *leit̩is* (lay-tees) nascem do sexo feminino ou são criadas é outra curiosidade " (MUNRO, 2015).

Na citação mais longa percebe-se a instabilidade existencial e social vivida por Joey Joleen Mataele. O jogo entre a apontada proeminência social e o deboche discursivo, aliados à ideia de não enquadramento, marcam uma instabilidade social e relacional que está fora do contexto de mutabilidade do sistema marido, irmão, mulher, irmã, anteriormente detectado desde outras citações.

Assim sinto que é necessário, importante e essencial dar voz a Joey Joleen Mataele, que, a partir de trecho de entrevista concedida a Pedro Munro, nos fala sobre si e suas colegas, apontando que:

Leiti é uma pessoa que age como uma dama, vive como uma dama, fala como uma dama, dorme como uma dama e se veste como uma dama. Ela é uma dama. As pessoas dizem que escolhemos ser o que somos, mas eu não escolhi ser uma *leit̩i* – nasci assim. (MATAELE, 2015 *apud* MUNRO, 2015).

E segue afirmando que “posso ter nascido com órgãos genitais masculinos, mas 99 por cento dos meus hormônios são femininos” (MATAELE, 2015 *apud* MUNRO, 2015), e que, por fim, se vê como “uma mulher presa no corpo de um homem” (MATAELE, 2015 *apud* MUNRO, 2015).

Segundo Pedro Munro “alguns meninos efeminados são incentivados a agir como meninas pelos pais que desejam ajuda nas tarefas domésticas” (MUNRO, 2015) ao passo em que afirma que algumas pessoas *leitis* “sentem que sempre foram mulheres, apesar da anatomia” (MUNRO, 2015) ou da idade que possuem.

Essas quatro breves citações articulam o tema traçando relações entre a infância e a dissidência, ou as ousadias de gênero de Niko Besnier e Kalisssa Alexeyeff. No entanto, por se tratar de um tema deveras delicado, os apontamentos sobre essas relações serão desenvolvidos posteriormente, já que carecem de maior debate. Assim, não vamos aprofundá-los, nesse momento, mas vamos registrá-los apenas dada sua importância discursiva.

Joey Joeleen Mataele é uma *leiti* bastante conhecida fora e no interior do reino de Tonga. Entre outras atividades, ela protagoniza o filme documentário *Leitis in Waiting (Leitis em Espera)*, dirigido por Dean Hamer, Joe Wilson e Hinalimoana Wong-Kalu¹⁷. O documentário, cuja estreia ocorreu em 2018, narra os muitos abusos e desafios que Joey Joeleen Mataele e suas colegas *leityis* enfrentam cotidianamente em Tonga. Sobretudo em relação a recente e resoluta determinação de uma legião de fundamentalistas cristãos que militam abertamente, solicitando ao monarca Tupou VI que *gays* e transgêneros sejam considerados ilegais em Tonga, e assim tenham uma condenação oficial que poderia implicar em prisões ou banimentos, por exemplo. O documentário explora ainda o papel de Mataela como mestra de cerimônias do glorioso concurso *Miss Galaxy*, bem como seu trabalho com a Associação Tonga *Leityis* de Base. No mais, Mataela é um ícone nacional por defender ferozmente os direitos de pessoas *leityis* e de todes tonganeses circunscrites na chamada comunidade LGBTQIAPN+ ocidental globalizada. E embora *leityis* contem com o apoio secular da família real tonganesa, como já destacamos anteriormente, as ameaças, hostilização e o preconceito são uma realidade frequente.

Para finalizar, Mataele reafirma na entrevista concedida a Pedro Munro que a comunidade *leity* no Tonga ‘é muito visível (...) Mas quando se trata de tomada de decisões,

¹⁷ Para saber mais acesse o thriller disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vwjb0hoY3OY>

não podemos ser vistos em lugar nenhum. É como se estivéssemos no sistema, mas fora de vista." (MUNRO, 2015).

Essa fala de Joey Joeleen Mataele me remete, imediatamente, à imagem da moita – uma das imagens-conceito que serão desenvolvidas ao longo deste trabalho. E aproveitando o ensejo quero situar a ideia de moita como uma subversão da chamada ‘epistemologia do armário’ defendida por Eve Kosofsky Sedgwick - uma importante referência feminista e aclamada teórica de gênero estadunidense cujos estudos foram fundamentais no ocidente para embasar a chamada teoria *queer*.

A ideia de armário, tão presente nas teorizações de Sedgwick e na comunidade gay globalizada, traz uma referência imagética de maior concretude e peso, e acomoda um espaço simbólico de enclausuramento, de esconderijo, de não visibilização. Já a ideia de moita - e de moitagem, avançam no sentido de uma visibilidade instável, mas inegável. E entendo que a ideia de moita vai de encontro a sensação descrita por Mataele em relação a uma visibilidade proeminente entremeada por invisibilizações e espetacularizações.

Diferentemente do armário, na moita a visibilidade é irregular, variável, porém extraordinária quando ela se dá. Assim na moita algo, ou alguém, ora se esconde e ora se revela, se mostra, se faz ver de forma excepcional. Desde aí, a moita é um lugar de onde se vê desde um jogo de estar entre-visível. No caso das *leitÿs* tonganesas parte da visibilidade dessas pessoas acontece quase sempre associada a situações de espetacularidade, como no concurso *Miss Galaxy*, voltado somente à *leitÿs* de Tonga e organizada por Mataele. Essa mesma visibilidade moítica, também espetacular, pode ser observada em eventos e festas realizadas pela realeza local onde *leitÿs* são presenças obrigatórias.

Assim, no caso específico de Mataele e do conjunto de *leitÿs* tonganesas, é como se a moita deixasse de se relacionar somente com uma situação arbustiva de ocultação e fosse adquirindo o sentido e a forma de um vistoso e espetaculoso rabo-de-pavão. Também identifico essa perspectiva de espetacularidade moítica em outras ocorrências dissidentes descritas neste trabalho em capítulos posteriores.

E visando seguir com esse rápido olhar sobre a ‘ousada’ malha identitária do Pacífico, temos um intrincado conjunto de arquipélagos e ilhas reunidos numa região atualmente denominada grupalmente como Polinésia Francesa¹⁸.

¹⁸ Como o próprio nome sugere, o território polinésio tem uma forte ligação institucional com a França. Esse território já foi protetorado francês, mas, atualmente, é considerado uma ‘coletividade ultramarina’ francesa. Em linhas gerais, ‘território ultramarino’ é o termo institucional utilizado para nos referirmos a uma região ou território

Dentro desse conglomerado de ilhas e arquipélagos temos o *Tahiti*, ou Taiti em português, que é a maior ilha de conjunto chamado Ilhas da Sociedade (Society Islands). No *Tahiti* há existência de pelo menos duas ‘ousadias de gênero’ que evidenciam de forma incontestável a encruzilhada frente aos processos colonizatórios vivenciados localmente por pessoas não cisheteronormativas.

Segundo Débora Elliston, que assina o artigo *Queer History and Its Discontents at Tahiti*, integrante do livro organizado por Niko Besnier e Kalissa Alexeyeff:

Na cosmopolita cidade de Papeete, na ilha do Taiti, capital do território da Polinésia Francesa, a categoria de gênero *queer raerae* foi posicionada e desenvolvida atualmente em diálogo com os três pilares do sistema de sexo/gênero dos Polinésios, todos os quais detêm a autoridade de possuir raízes históricas anteriores à chegada dos primeiros Europeus na década de 1760: *vahine* (mulher), *tāne* (homem) e, claro, *māhū*. (ELLISTON, 2014, p. 40)¹⁹

O trecho selecionado expõe as três identidades de gênero principais da cultura tahitiana e faz referência à ‘chegada’ de europeus num tempo bastante posterior ao período conhecido por Grandes Navegações, auge da corrida colonial mercantilista registrada principalmente entre séculos XV e XVI e que preparou a era colonialista capitalista. E entendo que o termo destacado, e que coloquei entre aspas na frase anterior, tenta amenizar a interferência cultural que povos exógenos e invasores causaram nesse sistema cultural em específico.

Falar simplesmente em ‘chegada’ pode dar a falsa impressão de tratar-se de uma presença que foi pretendida ou que estava sendo aguardada, desejada. Todavia, as intrusões coloniais geralmente acontecem de forma truculenta. E mesmo que hoje essa presença colonialista se faça presente sem a existência de uma invasão física, ou através de uma luta armada ou de uma guerra mercantil, ela se realiza a partir de uma presença virtual e simbólica abundante, massiva, e que atua em nossos imaginários, se dando de uma forma mais ‘silenciosa’ e subliminar, em comparação a uma investida militar ou comercial efetiva.

que está localizado muito além das fronteiras nacionais físicas do país ao qual pertence. Quando territórios ultramarinos tem o *status* político, econômico e/ou administrativo sendo realizados ou controlados pelo estado central, dizemos tratar-se de uma colônia. Já quando o território ultramarino possui uma administração local própria, mas que funciona sob a proteção e supervisão frequente do estado central dá-se o nome de protetorado. No caso da coletividade ultramarina, há uma situação híbrida, onde alguns estados ou territórios, ilhas ou arquipélagos, são regidas, regidos, pela constituição do estado central, mas há a existência de territórios, ou ilhas, que têm seus próprios regimentos.

¹⁹ “In the cosmopolitan city of Papeete on Tahiti island, the capital of the territory of French Polynesia, the queer gender category *raerae* has been positioned and developed today in dialogue with the three mainstays of Polynesians’ sex/gender system, all of which bear the authority of having historical roots that predate the arrival of the first Europeans in the 1760s: *vahine* (woman), *tāne* (man), and, of course, *māhū*.” (ELLISTON, 2014, p. 40) (tradução nossa).

Essa modalidade de invasão colonial contemporânea se faz inegável. É a este fenômeno que damos o nome de globalização, aqui entendido também como o estágio máximo da internacionalização, onde a associação entre tecnologia, comércio e sistemas de comunicação geram a expansão do sistema capitalista e sua cultura, e estabelecem uma perspectiva identitária mundializada e uma paisagem subjetiva que quer consumir objetos, produtos, maneiras, pessoas, desejos, e modos de vida.

É nesse contexto neocolonial que surge o ‘gênero *queer*’ *raerae* no Tahiti. Assim, as subjetividades *raerae* estão mais próximas das subjetividades acomodadas dentro da comunidade LGBTQIAPN+ do que dentro da tradicional identidade ilhéu *māhūs* - que se aproxima de identidades não cisheteronormativas, uma vez que trata de pessoas “metade homem, metade mulher”, como veremos a seguir. Porém, a forma com que a relação entre *raerae* e as identidades *māhūs* se estabeleceram explicitam a fricção entre a globalização e a cultura local desde uma intrigante rivalização entre duas formas de elaboração identitária que, olhando de fora, tinham tudo para serem extremamente solidárias dados os desafios comuns e aproximados que enfrentam.

Para entendermos melhor a questão iremos qualificar mais apropriadamente cada uma dessas identidades tahitianas. Segundo Débora Elliston, em linhas gerais:

Raerae são sujeitos de corpo masculino, com desempenho de feminilidade e cujos objetos de desejo são homens e que entraram na cena polinésia de possibilidades sexuais e de gênero nos últimos quarenta anos ou mais. *Māhū*, por outro lado, são representados como indígenas das Ilhas e comumente referidos em discursos da tradição cultural polinésia. Traduzido pelos polinésios como significando “meio homem, meio mulher”, *māhū* é principalmente uma categoria de gênero, mas também permite que os desejos sexuais de *māhūs* sejam direcionados a homens ou mulheres (...) *māhū* permite, portanto, o desejo e a prática sexual entre pessoas do mesmo sexo, mas não necessariamente implica ou exige isso. (ELLISTON, 2014, p. 33 – 34)²⁰

Mais a frente Elliston se aprofunda apresentando as identidades *māhū* da seguinte forma:

A tradução local de *māhū* como “metade homem, metade mulher” enfatiza que, antes de mais nada, *māhū* é uma categoria de gênero, e podemos considerá-la melhor como “bilateral”. Esta categoria de gênero descreve os polinésios que recorrem a uma combinação de sinais e práticas de gênero

²⁰ *Raerae* are male-bodied, femininity-performing, men-desiring subjects who entered the Polynesian scene of sexual/gender possibility within the past forty or so years. *Māhū*, in contrast, are represented as indigenous to the Islands and commonly referred to in discourses of Polynesian cultural tradition. Translated by Polynesians as meaning “half-man, half woman,” *māhū* is primarily a gender category, yet it is one that also licenses *māhū* sexual desires to be directed toward either men or women (...) *māhū* thus allows for same-sex sexual desire and practice but does not necessarily entail or require it”. (ELLISTON, 2014, p. 33 – 34) (tradução nossa).

masculino e feminino, mas que são representados como se comportando de maneira mais geral “a maneira” de seu oposto de corpo sexuado: *māhū* de corpo feminino, por exemplo, são comumente descritos como se comportando “à maneira dos homens”, enquanto *māhū* de corpo masculino, o foco deste capítulo (e portanto referidos simplesmente como “*māhū*” deste ponto em diante), são comumente descritos como se comportando “como mulheres”. (ELLISTON, 2014, p.34-35)²¹

Diferentemente de *muxes* ou *fakaleitÿs*, *māhūs* podem nascer com órgãos sexuais primordialmente do sexo feminino, e isso é uma novidade neste texto que precisa ser pontuada, sobretudo em se tratando de pessoas aqui apresentadas como dissidentes ou não cisheteronormativas. Assim, a dissidência não é uma exclusividade de corpos inicialmente tomados por masculinos. Questão e apontamentos referentes a malha dissidente que parte de pessoas inicialmente enquadradas como femininas, ou como mulheres, será melhor desenvolvida posteriormente em outro capítulo à parte.

E voltando a questão da moita dissidente, e de suas dinâmicas, é que, neste e em outros escritos, pessoas classificadas como *māhūs* costumam ter destaque e deferência dentro de sua cultura, pois são parte integrante da cultura polinésia tradicional, ilhéu e própria - tal como *fakaleitÿs*, em Tonga, mesmo que cada qual preserve particularidades culturais e sociais.

E a todo momento me vem o recorrente entendimento que não deveríamos ou poderíamos classificar estes agrupamentos como dissidentes - no sentido de discrepância frente às normas prevaletentes - uma vez que *māhūs* e *fakaleitÿs* por exemplo, se circunscrevem nas normas vigentes de suas culturas, sobretudo antes dos processos coloniais vividos. No entanto, entendo que o fenômeno da globalização internacionalizou a cultura cisheteronormativa ocidental europeia colonial de forma tal que tanto *māhū* quanto *raerae*, quanto *fakaleitÿs* e *muxe* integram o espectro dissidente, ainda que apresentando características particulares e recebam abordagens, importâncias, desdobramentos diferentes e desenvolvam relações diversas dentro de sua própria cultura e em relação a cisheteronormatividade globalizada.

Mas, como destaquei no início desses apontamentos sobre a cultura tahitiana contemporânea, observo que a rivalização entre *raerae* e *māhūs* expõe a questão da intromissão colonial, e também reforça o fenômeno da globalização como linha de força capaz de tornar

²¹ “The local translation of *māhū* as “half-man, half-woman” emphasizes that first and foremost *māhū* is a gender category, and one we may best think of as “bilateral.” This gender category describes Polynesians who draw on a combination of masculine and feminine gender signs and practices but who are represented as behaving more generally “in the manner of” their sexedbody opposite: female-bodied *māhū*, for example, are commonly described as behaving “in the manner of men,” while male-bodied *māhū*, the focus of this chapter (and thus referred to simply as “*māhū*” from this point forward), are commonly described as behaving “in the manner of women.” (ELLISTON, 2014, p.34-35) (tradução nossa).

plausível o posicionamento de ambas identidades de gênero como perspectivas dissidentes concorrentes entre si, e em relação à cultura cisheteronormativa globalizada. Ou seja, ainda que os sentidos de dissidência de gênero se movam de acordo com cada cultura, em relação à globalização, que é um processo de colonização massiva e trans e internacional, entendo que a extensão da régua *queer* não mude apenas de lugar, de território (não) se adaptando a cada um deles, mas que ela muda de tamanho, de amplitude, e apresente diferentes maneiras de retro-agência.

E eis que o dilema que antes se apresentava de forma moitica, agora se apresenta de forma explícita e grandiosa. Como eu posso/consigo/devo olhar para essas subjetividades neste trabalho, nesse momento, e nessa encruzilhada da pesquisa?

Entendo que meu olhar não dá conta de se livrar da perspectiva colonizada de onde venho, e desde onde observo, e ao sentir que as práticas coloniais de gênero se instalaram no meu olhar de forma estrutural, condicionalizante, morfológica, percebo que é preciso ter consciência de que, ao analisar ou agrupar *māhūs* como dissidentes, estou utilizando ou aplicando os óculos do colonizador, do invasor, do globalizado. E embora busquemos utilizar a ética da diferença, e uma linguagem mais inclusiva, estamos nos referenciando desde um regime de diferenças que, muito provavelmente, dará prevalência a estruturas colonizatórias elementares, medulares no meu olhar. Assim, o primeiro passo é reconhecer que essa postura não pode passar como normal, ou ser ignorada, ela precisa ser destacada, pacificada, exposta. No que é preciso assumir meu olhar colonizado, e colonizador.

Em minha defesa, pelo menos, posso advogar que o olhar, assim como as análises que tento tecer, os tais apontamentos, vêm de um lugar fronteiro. De um lugar minimamente marginal e radicalmente dissidente, o que me aproxima emicamente e empaticamente de seus contextos. De forma que, procurando ouvir as vozes originárias e buscando fazer com que perscrutações sejam um pouco menos marcadas, ou ainda, um pouco menos preconceituosas, haja visto que minhe corporeidade, corpo e identidade, e as relações desde aí estabelecidas, que já nascem marcadas com inúmeras tarjas aproximadas, talvez possamos avançar, talvez possamos conseguir olhar de modo caleidoscópico, espiralar, ou, pelo menos, primitivamente ‘moitico’ para lidar com essas questões haja visto que habitamos moitas avizinhas.

Com efeito, como nos diz Paul Preciado:

Longe de serem individuais, as observações sobre meu corpo e minhas vicissitudes pessoais descrevem formas políticas de normatização ou desconstrução de gênero, sexo e sexualidade, e podem, portanto, ser interessantes para a constituição de um conhecimento dissidente diante das

linguagens hegemônicas da psicologia, psicanálise e neurociência. (PRECIADO, 2021, p. 301).

E gostaria de acrescentar as questões de gênero e identidade de gênero em si no rol das "linguagens hegemônicas" (PRECIADO, 2021, p. 301) trazidas por Paul Preciado uma vez que:

a maioria dos textos e práticas psicanalíticas giram em torno do poder discursivo e político desse tipo de animal. Um animal necropolítico que vocês tendem a confundir com o “humano universal” e que permanece, pelo menos até agora, tema de enunciação central nos discursos e instituições psicanalíticas da modernidade colonial. (PRECIADO, 2021, p. 282).

Assim o que me confere, e marca minha forma de olhar como sendo/estando em uma posição primariamente colonial, ao mesmo tempo, fortalece o lugar moitico e dissidente que habito e que pode me conceder um lugar de fala hibridizado, múltiplo e mais sensível para e sobre essas questões.

Assim pontuado, entendo ser possível olhar desde a fronteira, desde a moita, desde a borda, mirando e miraculando outras fronteiras, outras bordas, outras moitas, como espaços de estar/ser que desconheço mas que com os quais empatizo inerentemente. E espero, e desejo, que as pessoas que me leiam sejam gentis com este dilema, e com essa encruzilhada, como espero conseguir a porosidade necessária para tratar de temas tão complexos, embaraçados e multifacetados.

Dessa forma, olhar para pessoas *māhūs* e outras como dissidentes, me joga na cara um dos principais entraves filosóficos e conceituais por este trabalho enfrentado, e que me colocam nas posições, me tornam, vítima e algoz da globalização, da colonização, do preconceito, da infâmia e do anacronismo.

Retomando o fôlego, quero recuperar ainda uma das informações contidas na citação de Débora Elliston (ELLISTON, 2014, p. 33 – 34) onde percebemos que na designação *māhū* cabem tanto pessoas nascidas com órgãos reprodutivos masculinos quanto femininos para tecer mais alguns apontamentos. Mais à frente traremos outros exemplos de abeiramentos transmasculines, transmasculinos, como pontuado anteriormente. Mas, neste momento, também nos aliaremos a Débora Elliston que se concentrou em identidades *māhū* cujos corpos biologicamente, e inicialmente, se assemelham/assemelhavam a ‘corpos masculinos’ se comportando ‘à maneira feminina’ para apenas podermos seguir tecendo relações entre *māhū* e a outra ‘ousadia de gênero’ *queer* tahitiana supracitada, que é a *raerae*.

Evidentemente imagino que para algumas pessoas esse levantamento seja irrelevante, e até mesmo maçante. Mas entendo que ele circunda as investigações propostas e intrínsecas a esta pesquisa.

Nesse sentido, e antes de iniciar mais análises e apontamentos, gostaria de trazer um acréscimo semântico para a ideia de dissidência, que é a noção de atrevimento. Ao incorporar esse adendo observo que a ideia de atrevimento expande as noções de ousadia e dissidência, e, ao mesmo tempo, as relaciona promovendo uma outra qualidade de encontro. E eis que a ideia de dissidência passa a não se referir somente a um conjunto de mínimas ‘moléculas de diferença’ ou de ‘inconformidade’ em relação ao conjunto de normas sociais, de gênero ou de estruturas identitárias prevaletentes.

Assim o debate entre *māhū* e *raerae* acontece não somente em função de miúdas diferenciações, mas também em função de certos ‘atrevimentos’ que são atribuídos, de um lado a outro, como veremos a seguir.

Primeiramente, é preciso pontuar que no contexto tradicional local, segundo Débora Ellison, os polinésios muito se orgulham de sua tradição e reiteram com ufania a existência da identidade de gênero *māhū* reforçando a tese de que “*māhū* são exclusivos da Polinésia”²² (ELLISTON, 2014, p. 36) e fortalecendo, infelizmente, certa exotividade ao se referir a esse agrupamento de pessoas. A autora, por exemplo, conta que ouviu de um ativista cultural tahitiano certa vez a briosa frase: “ - *Māhū*, você só encontra isso aqui, é tradição polinésia”²³. (ELLISTON, 2014, p. 36).

E seguindo com os apontamentos, há um consenso entre a comunidade *raerae* e *māhū*, e todo o sistema de gênero tahitiano, de que “ tanto o termo “*raerae*” quanto às pessoas às quais se referem não surgira nas ilhas até a década de 1960” (ELLISTON, 2014, p. 39)²⁴, e essa é parte da questão. E é preciso reforçar que a presença massiva de europeus no Tahiti ocorreu somente na década seguinte, em 1970, e que com essa presença e suas qualidades inter, trans e multiculturais, desembarcou também uma perspectiva de comportamentos de gênero e de identidades de gênero, diferenciada das localmente preexistentes

De forma resumida e dada a conjuntura local e histórica, é sim razoável dizer que pessoas *raerae* estão mais próximas, ou em maior confluência, com a cultura ‘da modernidade’

²² “*māhū* are unique to Polynesia.” (ELLISTON, 2014, p. 36). (tradução nossa).

²³ “- *Māhū*, you only find that here, it’s Polynesian tradition.” (ELLISTON, 2014, p. 36). (tradução nossa).

²⁴ “both the term “*raerae*” and the persons it refers to did not emerge in the Islands until the 1960s” (ELLISTON, 2014, p. 39) (tradução nossa).

e da globalização, do que, propriamente, em concordância com a cultura e as referências ilhéus mais tradicionalistas. Segundo Debora Elliston:

A palavra “raerae” (...) é notável por não ter tais significados etimológicos ou morfológicos: não tem partes componentes e não tem etimologia conhecida ou motivação gramatical para falantes nativos. Quando questionados sobre o significado da palavra, os ilhéus, que normalmente respondem a tais pedidos analisando a palavra e explicando os seus morfemas componentes, são incapazes de desmontá-la; nem podem historicizá-lo através de mitos. É uma criação da década de 1960. (ELLISTON, 2014, p.42).²⁵

Como complicador da situação e para gerar ainda mais querelas acompanhando discursos religiosos que se expandem na esteira da lógica cisheteronormativa global, segundo a pesquisadora Debora Elliston, há o surgimento entre pessoas *raerae*:

de um discurso distintamente crítico sobre *māhū*, em que *raerae* xingam *māhū* – especificamente *māhū* de corpo masculino – de “covardes” que “se escondem” nas ambiguidades em torno de seus desejos (homo)sexuais. Este discurso representa *māhū* manipulando deliberadamente a designação “meio homem, meio mulher” para posicionar a sua sexualidade de forma ambígua e, assim, evitar questões relacionadas com os seus próprios desejos *queer*. (ELLISTON, 2014, p. 34)²⁶

Esse discurso enfatiza e solicita à identidade de gênero *māhū* uma articulação do desejo, e de sua própria identidade, de maneira fixa, endurecida, monossexual, sem ambiguidade ou movência, no sentido em que clama pelo reconhecimento de apenas um direcionamento do desejo, da sexualidade e da identidade de uma parcela de pessoas *māhū* (mais pontualmente *māhū* de corpo masculino) no reverso do que poderia/deveria ser um olhar mais múltiplo, uma vez que *raerae* são um agrupamento bastante hostilizado pela cultura local em função de sua homoafetividade e de sua pouca historicidade dentro do contexto tahitiano.

De acordo com Debora Elliston:

A lógica cultural do desejo sexual *māhū* (de corpo masculino) pelos homens baseia-se na parte do *māhū* que é “meio-mulher”. O desejo sexual *māhū* toma forma através do que chamei em outro lugar, com apreço a Judith Butler (1990), uma matriz heterossexual polinésia - isto é, um

²⁵ “Such folk etymological complexities—ubiquitous in Polynesian languages spoken throughout the culture area of Polynesia—are precisely the basis for the elaborate tradition of punning so widely reported in the scholarship. The word “raerae,” however, is remarkable in having no such etymological or morphological significances: it has no component parts and no known etymology or grammatical motivation to native speakers. When asked about the meaning of the word, Islanders, who usually respond to such requests by parsing the word and explaining its component morphemes, are unable to disassemble it; nor can they historicize it through myths. It is a creation of the 1960’s”. (ELLISTON, 2014, p.43-44) (tradução nossa).

²⁶ “of a distinctly critical discourse about *māhū*, in which *raerae* castigate *māhū*—specifically male-bodied *māhū*—as “cowards” who “hide” in the ambiguities around their (homo)sexual desires. This discourse represents *māhū* as deliberately manipulating the “half-man, half-woman” designation to position their sexuality ambiguously and thus to sidestep issues of their own *queer* desires” (ELLISTON, 2014, p. 34). (tradução nossa).

entendimento amplamente compartilhado entre os polinésios de que todo desejo sexual é estruturado e apenas coerente em relação a gêneros diferentes: ou seja, o desejo sexual é sempre orientado para o gênero oposto. Acredita-se que as mulheres desejam os homens, e os homens desejam as mulheres, e assim o desejo sexual de um *māhū* pelos homens é fundado em sua “metade” feminina. (ELLISTON, 2014, p.39)²⁷

Complexo não? Um verdadeiro bololô.

Esse posicionamento e articulação *raerae* partem de uma lógica heteronormativa e monogâmica que quer colocar em xeque a tradicionalidade ambígua de uma parcela de pessoas *māhū*.

O debate no Tahiti tem sido acalorado. E ainda segundo Debora Elliston:

raerae se caracterizam como bravos, corajosos e os sujeitos de gênero *queer* mais “autênticos” e “legítimos” – não por causa da longa história cultural, do *status* culturalmente “autêntico” e da aceitação social possuída por *māhū*, mas sim porque eles são “honestos” sobre quem e o que são: ou seja, sujeitos com corpo masculino e desempenho de feminilidade, que desejam sexualmente homens e não “escondem” seus desejos *queer*, mas ao vez disso tornam-os bem claros para si mesmos e para todos que os vêem. (ELLISTON, 2014, p. 34)²⁸

Como podemos ver, o centro da disputa entre *raerae* e *māhū* está situada nas recentes relações e encruzilhadas entre identidade *versus* desejo, *versus* sexualidade *versus* norma desde uma premissa orientada pelo esquema *gay* globalizado, que não admitiria ambiguidades, hibridismos, mas também, todavia, na aproximação entre a cultura capitalista e a ‘régua’ colonial globalizada ao se relacionar com a cultura das ilhas da Polinésia Francesa.

Enquanto pessoa que compõe a comunidade LGBTQIAPN+ no Brasil, entendo a necessidade de pessoas *raerae* se afirmarem e legitimarem suas identidades, bem como sua existência dissidente em meio à nau global. Entretanto, em alguma encruzilhada vivida, o posicionamento *raerae* acaba por implicar em posicionamentos aparentemente ultra radicais em relação a outras identidades de gênero mais tradicionais de sua cultura, igualmente

²⁷ The cultural logic of (male-bodied) *māhū* sexual desire for men is founded in the part of the *māhū* that is “halfwoman.” *Māhū* sexual desire takes shape through what I have called elsewhere, with appreciation to Judith Butler (1990), a Polynesian heterosexual matrix—that is, a widely shared understanding among Polynesians that all sexual desire is structured through, and only coherent in relation to, gender difference: sexual desire is always oriented to one’s gender opposite. Women are held to desire men, and men to desire women, and thus a *māhū*’s sexual desire for men is founded in his feminine “half” (ELLISTON, 2014, p.39). (tradução nossa).

²⁸ “*raerae* characterize themselves as brave, courageous, and the more “authentic” and “legitimate” queer gender subjects—not because of the long cultural history, culturally “authentic” status, and social acceptance possessed by *māhū*, but rather because they are “honest” about who and what they are: namely, male-bodied, femininity-performing subjects who sexually desire men and do not “hide” their queer desires but instead make them abundantly clear to themselves and all who see them” (ELLISTON, 2014, p. 34). (tradução nossa)

atrevidas, porém desde um olhar cisheteronormativo, que é a base da cultura ocidental globalizada.

É como se *raerae* argumentassem, disparassem, diante de alguém *māhū* as seguintes orações: “- Como se atreve?! Ser dissidente é isso, e ponto final. É assim que se faz...”.

Nesse sentido, é preciso considerar que, como nos falam BESNIER & ALEXEYEFF:

A maioria dos relatos populares sobre a não-heteronormatividade nas sociedades do Pacífico sustentam que as formas “tradicionais” de transgeneridade eram mais “autênticas” e, portanto, moralmente “aceitáveis” para a sociedade dominante porque foram definidas em termos de gênero e não de sexualidade. Mas então a modernidade “influenciada pelo estrangeiro” gradualmente sexualizou a identidade e tornou-a “inautêntica” (BESNIER & ALEXEYEFF, p 14).²⁹

Na citação, a dupla autoral está destacando certos marcos culturais e históricos, ao passo em que pontua a influência que os processos de colonização foram imprimindo sobre as culturas tradicionais do Pacífico. Culturas essas que vêm sendo afetadas num esquema colonial tardio, pois em certa medida representam posteriores ondas coloniais tecno-religiosas pós expansão marítima - processo que também é nominado como Grandes Navegações.

Entretanto, e atualmente, essa teia colonialista é realizada não mais, ou não somente, pelas grandes potências europeias do século XV mas também por ex-colônias que modernamente atingiram o nível de ‘potências mundiais’. Assim, no tempo presente, pode-se dizer que o sistema colonial mudou de cara, agregando outras matrizes coloniais, mas que ele continua segregando diferenças, condenando comportamentos, atrevimentos, e pregando uma mesma moral global desde o século XV.

Em última instância é bastante significativo e curioso - diria até chistoso - que uma das principais ferramentas da globalização/colonização na atualidade aconteça por meio também de ‘navegações’, só que agora em ambientes virtuais, como o que ocorre desde as chamadas ‘redes sociais’ com dancinhas e comportamentos que rodam o mundo, ou também em propagandas de tv, seriados, aplicativos de telefonia, enfim, que influenciam e tendem a modelar comportamentos e/ou maneiras de ser no mundo. E é muito intrigante notar que aquilo que foi vendido como uma ‘fonte inesgotável de conhecimento e de referências’ como a *internet* e seus recursos, tenham se tornado arauto do controle e de cooptações.

²⁹ “Most popular accounts of non-heteronormativity in Pacific societies maintain that “traditional” forms of transgender were more “authentic” and thus morally “acceptable” to mainstream society because they were defined in terms of gender rather than sexuality. But then “foreign-influenced” modernity gradually sexualized the identity and rendered it “inauthentic”. (BESNIER & ALEXEYEFF, p 14) (tradução nossa).

Ainda nos referindo ao trecho acima destacado, ele também nos fala de como o processo de invalidação dessas identidades de gênero não-cisheteronormativas aconteceu, vem acontecendo, nas culturas e arquipélagos do Pacífico de forma geral, e não somente no *Tahiti* como no caso específico entre *raeraes* e *māhūs*. Ou seja, de como ‘ousadias de gênero’ vem sendo invalidadas, questionadas, combatidas, hipersexualizadas, colonizadas, através de radicalizações negativas de mínimas diferenças, ou atrevimentos.

2.3 *BUGI E HJIRAS*: VINCOS DISSIDENTES PARA ALÉM DA MALHA DO PACÍFICO

Seguindo com debate sobre as relações entre sistemas de gênero, cultura e dissidência nos dirigimos agora ao Oceano Índico, onde temos a Indonésia³⁰. Beccatini nos chama a atenção para a existência da cultura *bugi*, que, conforme apurou, trata-se do maior grupo étnico do sul da Indonésia cuja cultura reconhece "não apenas duas ou três identidades de gênero, mas cinco" (BECATTINI:2017).

Segundo Rômulo Barizon Pitt, na dissertação *Indonésia: Construção do Estado e Dinâmica Regional*, defendida em 2011:

O arquipélago malaio nunca presenciou um governo que unificasse todas as ilhas no período pré-colonial. Mesmo sob o poder colonial das Índias Orientais Holandesas, a unificação do território só foi feita após séculos da presença holandesa, já na última parte do século XIX. É com o governo colonial que a miríade de ilhas se encontra, pela primeira vez, abaixo de um aparato administrativo comum. (PITT, 2011, p.16)

Ainda para Rômulo B. Pitt, a história da constituição da Indonésia como nação é composta por uma sequência de períodos de ocupações imperiais fazendo com que a região experimentasse uma enorme confluência cultural para que somente depois ela buscasse, enfim, sua unicidade³¹. Em resumo, “foi o choque de impérios que deu espaço para que os indonésios, gradualmente, experimentassem a autogestão” (PITT, 2011, p.15).

³⁰ Em termos geopolíticos, a República da Indonésia é um arquipélago formado por mais de 17.000 ilhas. E está situado entre dois continentes, a Ásia e a Oceânia, o que faz dela uma nação transcontinental. Do ponto de vista cultural, a proximidade com esses dois continentes fez com que este território tenha recebido várias influências culturais, havendo traços hindus e budistas, católicos, mas também, e sobretudo, uma massiva influência islâmica. A multiplicidade de religiões e de dialetos tem a ver com rotas comerciais, bem como com as ocupações/invasões que o arquipélago viveu.

³¹ A independência da indonésia não foi um processo fácil, e sua unificação enquanto nação ocorreu somente em 1949 com o fim da Segunda Guerra Mundial. No entanto, recentemente houve conflitos relativos à re-anexação de territórios. Como o que ocorreu em 1999, em relação ao Timor Leste – que foi anexado à revelia a Indonésia

Sharyn Graham Davies, curiosa e dedicada pesquisadora australiana, especialista na cultura *bugi*, realizou uma contundente e interessante pesquisa sobre a cultura e a população *bugi* que foi registrada no livro *Challenging Gender Norms: Five Genders Among Bugis in Indonesia*, publicado em 2006.

Em termos gerais, a publicação se aprofunda nas três identidades de gênero que fogem ao binarismo homem ou mulher e que estão presentes na tradição *bugi*. O livro apresenta uma forte base empírica. O discurso criado pela autora traz muitos trechos recolhidos desde conversas e entrevistas, mas também discursa sobre a vivência bastante próxima que a autora desenvolveu com as pessoas e a cultura sobre a qual escreve. Sharyn Graham Davies, por exemplo, não ficava em hotéis ou pousadas, ela se hospedava nas casas dos sujeitos sobre os quais escrevia, e com os quais conversava, comia, arrumava a casa, tendo inclusive aprendido a falar a língua local de modo convívio, da aproximação que semeou e o longo período em que esteve no país³². Como a própria autora atesta em alguns trechos, aprender a falar a língua local oportunizou a Sharyn ou outro lugar de compreensão da cultura *bugi*.

O livro veicula ainda muitas imagens dos sujeitos e de situações festivas, ritualísticas ou cotidianas onde a comunidade *bugi*, e em especial, as identidades *makkunrai*, *oroané*, *calabai*, *calalai* e *bissu* se expressavam e conviviam.

Um aspecto bem interessante é que, como o livro foi escrito em inglês, uma língua que também trabalha gramaticalmente com uma divisão binária de gênero, Sharyn G. Davies elaborou instigantes constructos identitários como, por exemplo, o *s/he* - uma contração entre *she* (ela) e *he* (ele) para se utilizado como substantivo inclusivo (masculino e feminino) mas também como indicativo referente às terceiras pessoas do singular, no caso das identidades *calabai*, *calalai* e *bissu*. A autora criou também o constructo *hir*, que é uma contração entre *him* (dele) e *her* (dela) para utilizar como pronome inclusivo referentes às três identidades de gênero acima apontadas e que aqui neste trabalho podem ser entendidas como identidades de gênero não-cisheteronormativas, e portanto, também dissidentes, considerando-se o horizonte identitário globalizado.

Nas traduções que farei desse material também seguirei a ideia de contração, sem usar os termos mais contemporâneos como *elu* e *delu*, por exemplo, até mesmo porque a identificação entre identidades de gênero ocidentalizadas seria imediata, e não é isso que

em 1975. Somente depois de sangrentos conflitos Timor voltou a ser um país independente, graças a ação e intervenção da ONU, em 1999.

³² Sharyn Graham Davies viveu em South Sulawesi, Indonésia, por cerca de dois anos consecutivos.

queremos. Aproximar, abeirar, borrar fronteiras, mas não identificar. Desse modo *s/he* será traduzido como ela/ele e *hir* será traduzido como dele/dela.

Sinto que nesse momento preciso pontuar que a tradução que faço se aproxima dos termos usados por Judith Butler em *Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Nesse livro Butler já propunha a forma *she/he* para se reportar a Herculine, uma pessoa intersexual que nasceu no final do século XIX, e cujo diário teria sido um dos materiais usados por Michel Foucault para dar embasamento ao primeiro tomo de sua trilogia sobre a história da sexualidade humana, publicado em 1976, na França.

Contudo, as contrações propostas por Sharyn Graham Davies, como *s/he* e *hir*, me parecem ser ainda mais bacanas, pois criam um vocábulo único, gerando uma sensação de ‘compressão de camadas’, de *amasamiento*, bem ao estilo de Gloria Anzaldúa, e não somente de adição e paralelismo, como com o uso da barra em *she/he*.

Abrindo sua escrita, a pesquisadora nos informa ter nascido:

em uma sociedade onde as meninas usam rosa e os meninos usam azul. Na verdade, meu irmão e sua companheira acabaram de ter um filho. Como eles estavam esperando uma menina, meu irmão decorou o quarto do bebê com uma linda cor rosa pêssego. Enquanto digito isso, porém, meu irmão está ocupado repintando o quarto do bebê porque, para surpresa de todos, eles tiveram um menino. Não há nada de essencial no fato de um bebê ter um quarto azul, mas a sociedade específica em que o meu sobrinho Mitchell nasceu sugere que os rapazes não devem dormir em quartos cor-de-rosa. Se ele tivesse nascido em outro lugar, é claro, isso seria perfeitamente aceitável. (DAVIES, 2006, p. 18)³³

Esse trecho dá conta não somente da ‘régua de gênero’ na qual Sharyn G. Davies está inserida, como também aponta, de modo muito pessoal e simples, para as surpresas que a vida nos reserva.

Escolhi esse trecho para expor a maneira bastante gostosa com a qual o livro vai se construindo para que fique aparente o quanto a escrita do mesmo é feita de uma maneira bastante próxima e quase confessional, mas que, porém, consegui caminhar para além do testemunhal, dando-nos informações sobre a vida pessoal da autora, alinhavada a observações sobre os territórios nos quais conviveu.

³³ “in a society where girls wear pink and boys wear blue. Indeed, my brother and his partner have just had a baby. Because they were expecting a girl, my brother decorated the baby’s room in a lovely peachy-pink color. As I type this, though, my brother is busily repainting the baby’s room because, much to everyone’s surprise, they had a boy. There is nothing essential about a baby boy having a blue bedroom, but the particular society in which my nephew Mitchell has been born suggests that boys should not sleep in pink-colored rooms. If he were born somewhere else, of course, this might be perfectly acceptable”. (DAVIES, 2006, p. 18) (tradução nossa).

Em outro momento a autora fala sobre sua jornada de estudo em relação à cultura *bugi*, nos revelando parte dos impactos que a pesquisa foi lhe causando, pois, como muitos de nós:

Também minimizei a influência que outros fatores poderiam ter sobre o gênero. Achei que questões como sexualidade, espiritualidade, papéis e ocupação não eram considerações importantes para se tornar um ser de gênero. Antes de iniciar o trabalho de campo, nunca tinha pensado muito na possibilidade de mais de dois gêneros, e certamente não nas quarta e quinta identidades de gênero. Meu pensamento limitava-se principalmente a pessoas nascidas no “corpo errado”, por exemplo, indivíduos transgêneros e transexuais. (DAVIES, 2006, p. 19)³⁴

Na sequência a autora explica que na cultura *bugi* da Indonésia “o gênero não diz respeito apenas ao seu corpo ou a como você se sente; para muitos *bugis*, o gênero e a identidade de gênero têm muito a ver com o que é realizado em público”³⁵(DAVIES, 2006, p.25).

Essa passagem corrobora muito essencialmente com a ideia de ‘performatividade de gênero’ desenvolvida por Judith Butler em *Problemas de Gênero* (1990), embora fatores como corpo e auto relato tenham maior destaque dentro da teoria da filósofa estadunidense. Por outro lado, é preciso destacar a dimensão espiritual que surge na dinâmica identitária *bugi* de modo importantíssimo, como veremos no desenrolar deste capítulo.

E retomando a discussão sobre questões de gênero, voltamos a Butler, para quem:

O efeito do gênero se produz pela estilização do corpo e deve ser entendido, consequentemente, como a forma corriqueira pela qual os gestos, movimentos e estilos corporais de vários tipos constituem a ilusão de um eu permanente marcado pelo gênero. Essa formulação tira a concepção do gênero do solo de um modelo substancial da identidade, deslocando-a para um outro que requer concebê-lo como uma temporalidade social constituída. Significativamente, se o gênero é instituído mediante atos internamente descontínuos, então a aparência de substância é precisamente isso, uma identidade construída, uma realização performativa em que a plateia social mundana, incluindo os próprios atores, passa a acreditar, exercendo-a sob a forma de uma crença. (BUTLER, 2015, p. 187).

Essa citação alinha vários pensamentos de Judith Butler sobre os atos públicos e os ‘atos de gênero’, atos que, mesmo realizados na intimidade, se relacionam com a "ilusão de um eu permanente" (BUTLER, 2015, p. 187) ao qual denominamos gênero ou mesmo identidade pessoal.

³⁴ “I also minimized the influence other factors could have on gender. I thought issues like sexuality, spirituality, roles, and occupation were not important considerations in becoming a gendered being. Before beginning fieldwork, I had never really given much thought to the possibility of more than two genders, and certainly not to fourth and fifth gender identities. My thinking was mostly limited to people born in the “wrong body,” for example, transgendered and transsexual individuals”. (DAVIES, 2006, p.19) .(tradução nossa).

³⁵ “Gender is not just about your body or about how you feel; for many Bugis, gender and gender identity are very much about what is performed in public.” (DAVIES, 2006, p.25) .(tradução nossa).

Na prática identitária de Butler, atos de gênero são uma repetição estilizada de modelos de gênero, especialmente os entendidos como masculinos ou femininos que performam modelos primários a partir dos quais se fundamentam as dinâmicas de gênero e a chamada "heterossexualidade compulsória", que no paradigma ocidental globalizado, busca regular e exigir o sistema binário de gênero, o impondo à todes.

Já na citação do trabalho de Sharyn G. Davies, utilizada anteriormente e posicionada em recuo, há um apelo para que as ações realizadas em público funcionem como reforçadores de identidade. Contudo, a identidade de gênero na cultura *bugi* não é resultado somente disso, de ações públicas, conforme como nos informa Sharyn G. Davies que registra que:

A sexualidade é um aspecto fundamental no desenvolvimento da identidade de gênero na sociedade *Bugi* de Sulawesi do Sul (Célebes, em português). O que quero dizer com sexualidade é a combinação do desejo erótico, com quem os indivíduos fazem sexo e os papéis que desempenham nos encontros sexuais. Às vezes, a sexualidade é usada como forma de legitimar uma identidade de gênero. (DAVIES, 2006, p.26).³⁶

Pois que, sexualidade a grosso modo, para muitas pessoas e culturas, teria que ver com manifestações de afeto preferencialmente realizadas em atos privados. Mas notadamente na cultura *bugi* a sexualidade tem outra importância, outro destaque, de modo que ações alusivas à sexualidade devem ser realizadas em atos públicos, em espaços de coletividade. Não que na cultura ocidental globalizada isso não possa, ou não deva ser feito. Porém, especialmente para a comunidade LGBTQUIAPN+, ações públicas que revelem suas sexualidades ou identidade dissidentes integram um escopo de ações que precisaram ser reconquistadas. Ações simples como entreolhares, ações que denotem intimidade física como beijos, andar de mãos dadas, e outras onde há a afirmação de uma proximidade íntima, sexual e/ou amorosa/afetiva entre pessoas. Enfim, ações que nos informem sobre sexualidades ou sobre identidades de gênero que na perspectivas cisheterocidentais precisaram ser contidas por um longo tempo.

E indo diretamente às descrições das identidades de gênero não cisheteronormativas, na cultura *bugi*, começaremos pela identidade de gênero *calabai*, que, em meu entender ocidentalizado e globalizado, dizem respeito a pessoas que se aproximam do que entendemos por essas bandas como se tratar de mulheres transgêneras, ou ainda pessoas transfemininas, ou ainda pessoas travestis.

³⁶ “Sexuality is a key aspect in the development of gender identity in Bugis South Sulawesi. What I mean by sexuality is the combination of erotic desire, whom individuals have sex with, and the roles they play in sexual encounters. Sometimes sexuality is used as a way of legitimizing a gender identity”. (DAVIES, 2006, p.26). (tradução nossa).

Antes, porém, é bom destacar a metodologia de descrição utilizada ao longo de todos os capítulos do texto de Sharyn G. Davies sobre esses sujeitos, que surgem desde descrições bastante sensíveis dessas pessoas, como no caso a seguir:

Yanti é uma *calabai* de 30 e poucos anos que me disse que o despertar sexual induziu o desenvolvimento de sua identidade de gênero. Quando ela/ele tinha 20 e poucos anos, Yanti tinha uma namorada, mas sempre que eles se beijavam, Yanti dizia que não havia faísca e era como beijar uma irmã. Quando o casamento de Yanti com uma mulher foi arranjado, ela/ele se sentiu compelido a realmente pensar sobre sua sexualidade. Yanti sabia que sempre sentiu atração por homens, mas até então era apenas uma atração platônica. Antes de se casar, Yanti sentia que precisava saber se sentia atração sexual por homens; caso contrário, não seria justo com sua esposa. Então Yanti beijou um homem, com ansiedade para ver como seria. Assim que seus lábios se tocaram, Yanti soube que estava sexualmente atraída por ele, e para ela/ele isso significava que ela/ele era *calabai* e que não poderia se casar com uma mulher. (DAVIES, 2006, p. 27)³⁷

Ainda sobre *calabai*, a autora ainda nos informa que:

A maioria de *calabais* não deseja nem pretende se passar por mulher e raramente são vistos como mulheres. Se *calabai* quisessem ser consideradas mulheres, elas/eles precisariam se modelar mais em imagens locais de feminilidade, que idealmente exigem que os indivíduos sejam reservados e recatados (...). Em vez disso, *calabai* manipula as noções ocidentais de feminilidade contemporânea, que até certo ponto as mulheres *Bugis* raramente fazem, com imagens de desfiles internacionais da Mardi Gras e performances de *drag queens*. O que resulta numa mistura de influências locais e internacionais onde *calabai* produzem modas inovadoras, penteados elaborados e comportamento e aparência exagerados, que são principalmente vistos em publicidade e em desfiles de moda (Figura 5.4). Esta performance concede a *calabai* um espaço de gênero distinto na cultura *bugi* de Sulawesi do Sul. (DAVIES, 2006, p. 70).³⁸

Por essas descrições, e pelas descrições feitas sobre suas atuações em casamentos ou em agendas religiosa e/ou festivas em locais como karaokês ou desfiles e cortejos ‘cívicos’ é

³⁷ Yanti is a *calabai* in hir 30s who told me that sexual awakening induced the development of hir gender identity. When s/he was in hir early 20s, Yanti had a girlfriend, but whenever they kissed, Yanti said there was no spark and it was like kissing a sister. When Yanti’s marriage to a woman was arranged, s/he felt compelled to really think about hir sexuality. Yanti knew that s/he had always been attracted to men, but up to that point it was just a platonic attraction. Before s/he got married, Yanti felt that s/he had to know if s/he was sexually attracted to men; otherwise, it would not be fair to hir wife. So Yanti kissed a man, eager to see how it felt. As soon as their lips touched, Yanti knew that s/he was sexually attracted to him, and for hir this meant that s/he was *calabai* and that s/he could not marry a woman. (DAVIES, 2006, p. 27)

³⁸ “Most *calabai* do not desire or intend to pass as women, and they are rarely read as women. If *calabai* wanted to be considered women, they would need to model themselves more on local images of femininity, which ideally require individuals to be reserved and demure (...). Instead, *calabai* manipulate western notions of contemporary femininity, to an extent *Bugis* women rarely do, and images from international Mardi Gras parades and drag queen performances. What results from *calabai* mixing local and international influences is *calabai* producing innovative fashions, elaborate hairstyles, and campy behavior and appearance, mostly publicly seen in fashion parades (Figure 5.4). This performance accords *calabai* a distinct gendered space in *Bugis* South Sulawesi”. (DAVIES, 2006, p.70) (tradução nossa).

que sobreexiste uma aproximação com o universo artístico *drag queen*, mas também com a realidade e o universo travesti, pois “sua feminilidade exagerada não reflete os ideais convencionais de gênero feminino *Bugis*, e elas/eles certamente não representavam a masculinidade *Bugis*”. (DAVIES, 2006, p. 17)³⁹

Não estamos afirmando aqui que a identidade *calabai* seja ‘montação’. Ou que travestis são como *drag queens*. *Calabai* e travesti são identidades de gênero diferentes em diferentes culturas, já a arte *drag* é declaradamente uma manifestação de ordem artística evidente, e portanto, um borrar fictício, autofictício, sobre os discursos binários de gênero.

Contudo, não podemos perder de vista que:

A repetição parodística do gênero denuncia também a ilusão da identidade de gênero como uma profundidade intratável e uma substância interna. Como efeito de uma performatividade sutil e politicamente imposta, o gênero é um “ato”, por assim dizer, que está aberto a cisões, sujeito a paródias de si mesmo, a autocríticas e àquelas exibições hiperbólicas do “natural” que, em seu exagero, revelam seu *status* fundamentalmente fantástico. (BUTLER, 2015, p. 195-196).

Ou seja, gênero parece ser uma criação individual, mas coletiva. E, ao mesmo tempo, coletiva, mas individual.

O que chamei/chamo de coletivo aqui, nesse trecho, diz respeito ao que está disposto nas culturas humanas e sobre as quais se constituem os constructos gênero e identidade e que são peculiares e basilares de/para/em cada ‘cultura local’.

Mas, uma vez que a arte *drag* não possui uma referência territorial que seja *stricta*, que seja única, em termos de ‘nacionalidade’ ou de ‘fixação nacional’, uma vez que se trata de um fenômeno trans e intercultural, e portanto global e múltiplo, seu sentido de pertencimento pode estar em seus objetivos, quais sejam: macular, parodiar, borrar, zoar, *hackear*, provocar, discutir, expor, problematizar, os papéis de gênero em todas as culturas de uma só vez - mas, em especial, a cultura *drag* tem como prato principal a cultura ocidental, sua episteme colonial e seu pensamento binário, cisheteronormativo, compulsório, extremista e altamente punitivo.

Em capítulos posteriores exploraremos mais esse tema. Por ora, deixemos apenas esses rápidos apontamentos ecoarem.

E seguindo com os apontamentos sobre as identidades de gênero *bugis*, trataremos agora de apontamentos sobre a identidade de gênero *calalai*, que também é uma identidade de gênero tradicional localmente falando. De maneira simplificada, a identidade de gênero *calalai*

³⁹ “Their over-the-top femininity did not reflect conventional Bugis female gender ideals, and they certainly were not performing Bugis masculinity”. (DAVIES, 2006, p. 17) (tradução nossa).

se aproxima do que, em termos ocidentais, entendemos por homens transgêneros e/ou pessoas transmasculines.

Nesse sentido, é bastante notável como há mais registros sobre transfeminilidades e afins, do que sobre transmasculinidades, em geral, nos compêndios sobre dissidência e/ou nos estudos que exploram o tema desde um olhar minimamente transcultural ou intercultural como esse que, no momento, me esforço em fazer.

Essa situação de menor relevo ou de menor quantitativo de registros também surge no texto de Sharyn G. Davies na busca por referências *calalai*. Mas a autora, sensível ao tema, nos conta que foi:

um estudante universitário por volta dos seus 20 anos, chamado GUF, me introduziu a este tema. Guf disse que há poucos *calalai* porque os *calalai* não têm nenhum papel real na sociedade Bugis. Quando perguntei a Guf porque é que *calalai* não criam um papel para si próprios, ele respondeu que seria impossível, pois os *calalai* estariam a competir com os homens, e Guf não achava que os homens dariam aos *calalai* muitas oportunidades de conseguir uma posição na sociedade. É difícil para os *calalai* assumirem papéis sociais, disse Guf, e mesmo onde o fazem, estão competindo com homens que têm mais poder dentro da comunidade. (DAVIES, 2006, p. 52).⁴⁰

Esse silenciamento, ou o apagamento de pessoas transmasculines, é uma constante encontrada em diversas culturas. De modo que me parece que a episteme patriarcal, tão característica do sistema neo-colonial capitalista globalizado, é como uma praga que acomete vários rizomas identitários espalhados pelo mundo.

E mesmo estando em dúvida se o caminho que decidi percorrer quando me coloquei no emaranhado da pesquisa intercultural, ou transcultural, era uma boa escolha, ao observar o pouco quantitativo de registros dissidentes transmasculinos e não binários me impactou de tal modo que sinto que devo continuar a pesquisa com o compromisso de dar mais visibilidade às ambiências de gênero transmasculinas e não-binárias.

Sinto que é como se estivesse recuperando minha própria cadeia de existência e ancestralidade. Sinto como se estivesse, finalmente, podendo ‘curiar’ uma parte do rizoma do qual descendo.

⁴⁰ A university student in his mid-20s, named Guf, also picked up on this theme. Guf said there are few *calalai* because *calalai* do not have any real role in Bugis society. When I asked Guf why *calalai* do not create a role for themselves, he replied that would be impossible, as *calalai* would be competing with men, and Guf did not think that men would give *calalai* much chance to get a position in society. It is hard for *calalai* to take on social roles, Guf said, and even where they do, they are competing with men who have more power within the community. (DAVIES, 2006, p. 52)

E tal como fez com a identidade de gênero *calabai* Sharyn G. Davies também faz com a identidade de gênero *calalai*, apresentando-a a partir de descrições sensíveis baseadas nas pessoas que conheceu, e com as quais conviveu, como no trecho abaixo:

Eri nasceu em 1980 em uma família muçulmana que vivia em uma pequena cidade não muito longe de Sengkang. Eri é a segunda de três filhas, e esse ambiente garantiu que ela/ele estivesse ciente da forma como as meninas deveriam agir. Para Eri, porém, os aspectos associados ao fato de ter nascido mulher – agir com recato, ter cabelo comprido, preparar refeições em família – nunca pareceram combinar com seu temperamento. Esse choque de ideias entre Eri e seus pais e irmãs fez com que, assim que pôde, Eri se mudasse da casa de sua família e começasse a se comportar de maneira que se sentisse mais confortável. Agora que cresceu, Eri se reuni com sua família e, embora seus pais não estejam felizes por ele/ela ser *calalai*, eles aceitaram seu gênero. (DAVIES, 2006, p. 20).⁴¹

A pesquisadora segue nos informando ainda que:

Eri quase sempre se veste como homem. Ele/ela usa calças, camisas e camisetas. Tem cabelo curto. Ele/ela sente-se atraído por mulheres femininas e trabalha na capital de Sulawesi do Sul, Makassar, como *disk jockey* (DJ, de acordo com o uso mais comum, em português). Embora Eri certamente não se sinta mulher, ela não nega o fato de ter corpo feminino. (DAVIES, 2006, p. 20).⁴²

Mas é na miudeza das relações que vemos que o discurso ‘bio-lógico’ ainda está bastante presente. Segundo nos narra Sharyn G. Davies, sendo muçulmano, Eri tem que ir à mesquita para rezar de vez em quando. O caso é que na mesquita, homens e mulheres rezam separadamente, e é aqui que o sexo biológico se mostra o mais persistente marcador de identidade individual também no caso da cultura *bugi*, e sobretudo em fricção com a cultura islâmica, pois Eri reza com as mulheres.

Enquanto um corpo que carrega uma ‘bio-lógica’ ainda inexorável, e quando perguntado sobre o porquê de rezar entre as mulheres, “ele/ela respondeu que é evidente que

⁴¹ Eri was born in 1980 into a strict muslim family living in a small town not far from Sengkang. Eri is the second of three daughters, and this environment ensured that s/he was aware of the ways in which girls ought to act. For Eri, though, the aspects associated with being born female—acting demurely, having long hair, cooking family meals—never seemed to suit hir temperament. This clash of ideas between Eri and hir parents and sisters meant that as soon as s/he could, Eri moved away from hir family home and began to behave in ways with which s/he was more comfortable. Now grown-up, Eri has reunited with hir family and, while hir parents are not happy that s/he is *calalai*, they have accepted hir gender". (DAVIES, 2006, p. 20).

⁴² “Eri almost always dresses like a man. S/he wears trousers, shirts, and t-shirts. S/he has short hair. S/he is attracted to feminine women, and s/he works in the capital city of South Sulawesi, Makassar, as a disk jockey. While Eri certainly does not feel herself to be a woman, s/he does not deny the fact that s/he is femalebodied”. (DAVIES, 2006, p. 20)

ela/ele deve orar com as mulheres porque ela/ele é, afinal, mulher”⁴³ (DAVIES, 2006, p. 20) e mesmo tendo certa abertura social e cultural para exercer sua identidade 'extra biológica' em outras situações por ser tradicionalmente aceito, possível, seu corpo e identidade *calalai* no contexto da mesquita faz com que sua identidade de gênero seja atravessada pela cis-unicidade entre sexo biológico e gênero.

Na mesquita, talvez dado o caráter de extremo referencial islâmico, e de marcadores referentes a esse sistema de crenças, faz com que não importe o quanto Eri possa 'se tornar um homem' ou 'se comportar como um homem', ou mesmo quando e o quanto ela/ele rejeite ser mulher, “seu/sua corpo/corpa feminino nunca é descartado, nem por si mesmo nem pelos outros”⁴⁴. (DAVIES, 2006, p. 20).

A autora traz ainda, para corroborar com o padrão comportamental de Eri, o depoimento de outro/outra *calalai*, que se chama Rani.

Tal como Eri, Rani observou que quando vai à mesquita para rezar, deve rezar como mulher, mesmo que tenha trabalhado nos campos de arroz ao lado dos homens durante todo o dia. Se ela/ele não orar como mulher, Rani acredita que *Allah* não o reconhecerá e, portanto, não ouvirá suas orações. Para Rani, o corpo continua a ser um definidor fundamental de gênero. (DAVIES, 2006, p. 21).⁴⁵

Assim, embora Rani e Eri, ou mesmo Yanti, não se enquadrem numa perspectiva cisgênera, o sistema identitário *bugi* não se aparta, se descola, independe, da cultura “biológica” que tanto massacra a comunidade LGBTQIAPN+ na episteme ocidental. Mas pelo menos, valida outros constructos identitários como pertencentes, recorrentes, tradicionais, e como formas de elaboração identitária.

E aproveitando que estamos falando de religiosidade, quero adentrar na última identidade de gênero *bugi* entre as cinco tidas como 'tradicionais' nessa cultura, que é a chamada de *bissu*. Por ser a mais complexa, deixei-a para o final dessas considerações sobre a cultura em cotejo.

Para Sharyn G. Davies:

Bissu também sinalizam sua identidade de gênero, em parte, através das roupas. Quando realizam bênçãos rituais, os *bissu* usam uma combinação

⁴³ “s/he retorted that of course s/he must pray with the women because s/he is, after all, female”. (DAVIES, 2006, p. 20)

⁴⁴ “hir female body is never dismissed, neither by himself nor by others”. (DAVIES, 2006, p. 20)

⁴⁵ “Like Eri, Rani noted that when s/he goes to the mosque to pray, s/he must pray as a female, even if s/he has been working in the rice fields alongside men all day. If s/he does not pray as a female, Rano believes Allah will not acknowledge hir and therefore will not listen to hir prayers. For Rani, the body remains a fundamental definer of gender”. (DAVIES, 2006, p. 21)

de símbolos femininos e masculinos. Por exemplo, *bissu* pode usar flores – um símbolo feminino – e carregar uma faca *keris*, um símbolo masculino. A combinação desses acessórios sinaliza que *bissu* é uma combinação de elementos masculinos e femininos. (DAVIES, 2006, p.26).⁴⁶

Mas a descrição dessa identidade de gênero precisa, nesse caso, ir muito além dos atos normativos usuais de gênero. E mergulha absolutamente na cultura tradicional *bugi* uma vez que muito antes da sociedade *bugi* ser fortemente influenciada pelos dogmas islâmicos, a tradição e os rituais *bissu* já existiam em Célebes do Sul. (DAVIES, 2006, p. 86).

Segundo a cultura *bugi*, o atributo mais importante que *bissu* partilham, além de incorporarem conscientemente elementos femininos e masculinos ao mesmo tempo, está a noção de que “somente um indivíduo que incorpora a energia masculina e feminina é poderoso o suficiente para entrar em contato com o mundo espiritual”⁴⁷. (DAVIES, 2006, p. 86)

Sobre esse assunto Sharyn G. Davies avisa que inicialmente pretendia usar o termo ‘padre’ ou ‘pendenta’ (ministro religiosos) para nos facilitar o entendimento a respeito dessa identidade, não somente de gênero, mas também, de fato, uma identidade para além das dimensões do humano, dado o notável e ultra marcado caráter religioso que desempenham, a autora afirma que preferiu usar o termo xamã, que, para ela, parece se aproximar mais da ‘subjetividade’ *bissu*. (DAVIES, 2006, p.87). Assim:

Xamã é um termo que descreve curandeiros e líderes espirituais. Os xamãs entram em transe, ajudados por tambores, dança, automutilação e privação. Enquanto estiver em tal transe, o xamã atravessa o mundo espiritual em busca das informações necessárias para conceder bênçãos e curar doenças e outros infortúnios. O termo xamã parece ser compatível com os papéis do *bissu*. (DAVIES, 2006, p. 87).⁴⁸

Também concordo que tenha sido uma boa escolha, pois nos ajuda a descolar das funções rituais católicas, ou islâmicas, ou quaisquer outras funções que estejam associadas a outras matrizes religiosas ligadas aos colonizadores europeus, asiáticos ou islâmicos, dando uma impressão maior legitimidade e especificidade contra-colonial.

⁴⁶ “Bissu also signal their gender identity in part through clothing. When they are performing ritual blessings, bissu wear a combination of feminine and masculine symbols. For instance, bissu may wear flowers—a feminine symbol—and carry a keris knife, a masculine symbol”. (DAVIES, 2006, p.26)

⁴⁷ “Only an individual who embodies the energy of both male and female is powerful enough to contact the spirit world”. (DAVIES, 2006, p. 86)

⁴⁸ “Shaman is a term that describes healers and spiritual leaders. Shamans go into a trance, helped along by drums, dancing, self-harm, and deprivation. While in such a trance, shaman cross into the spiritual world to seek the information needed to bestow blessings and cure illnesses and other misfortunes. The term shaman seems to be compatible with the roles of *bissu*.” (DAVIES, 2006, p. 87)

Há dois capítulos inteiros dedicados à análises e ponderações sobre essa identidade de gênero em específico dada sua complexidade, um que se concentra mais em seus processos de subjetivação e outro que se volta mais a suas atividades rituais, como casamentos, a bênção de canteiros de obras, a consagração de casas e afins. Pessoas *bissu* também atuam em eventos agrícolas como colheitas e plantios e também atuam em eventos relacionados à saúde, como em nascimentos atuando como ‘parteiras’, dando bênção a enfermos, ou realizando bênçãos de fertilidade antes e durante a gravidez. Atuam, inclusive, em eventos mais ligados à cultura islâmica, como a circuncisão de meninas e meninos nesse sincretismo muito próprio e intercultural que ocorreu na Indonésia (DAVIES: 2006).

Entretanto, é preciso considerar um certo lugar biológico de alguns/algumas *bissus*, ocupam uma vez que, aparentemente, dentro das conformidades ou sinais para se tornar *bissu* há uma série de condições biogenéticas e corpóreas como: não menstruar, ou expelir fluídos corporais tais como esperma ou sangue. Há ainda uma recorrência de pessoas intersexuais, sem, evidentemente, se tratar somente deste princípio. Por isso, Sharyn G. Davies considera que:

Acredita-se que as origens *bissu* provêm do mundo espiritual. Quando *bissu* descem à terra, eles/elas se tornam parte mortais, além de permanecerem parte divindades. *Bissu* também são seres pré-diferenciados. Embora a maioria dos humanos se divida em seres femininos ou masculinos antes do nascimento, *bissu* não o fazem e, portanto, permanecem uma combinação de feminino e masculino. Esta união de feminino e masculino, mortal e divindade, sustenta a identidade *bissu*, e é a razão pela qual elas/eles são considerados seres tão potentes. (DAVIES, 2006, p.88).⁴⁹

Pessoas não-intersexuais também podem ser tornar *bissus*, pois ‘é a combinação de ser mulher e homem, e *manusia* e *dewata*, que faz dela/dele *bissu*’⁵⁰ (DAVIES, 2006, p. 89), e não somente uma condição biológica ultra específica. Mas a maioria de *bissus* são intersexuais na comunidade pesquisada por Sharyn G Davies, onde a intersexualidade é um indicativo inequívoco de sua natureza ubíqua e, por isso, tão diferenciada e específica. Em tempo, *manusia* refere-se à condição carnal, humana, física, de *bissus*. E *dewata*, nessa citação, em resumo, trata de desdobramentos e entes espirituais que *bissus* acessam, corporificam.

Segundo ainda o que Sharyn G. Davies pode apurar:

⁴⁹ “Bissu origins are thought to stem from the spirit world. When *bissu* descend to earth, they become part mortal, in addition to remaining part deity. *Bissu* are also regarded as predifferentiated beings. While most humans divide into either female or male beings before birth, *bissu* do not and thus remain a combination of both female and male. This union of female and male, mortal and deity, underpins *bissu* identity, and it is the reason they are considered such potent beings. “(DAVIES, 2006, p. 88)

⁵⁰ it is the combination of being both female and male, and both *manusia* and *dewata*, that makes hir *bissu*. (DAVIES, 2006, p. 89)

As práticas ascéticas e a abstinência sexual são, portanto, criadoras e significantes de potência. Se um ser incorpora aspectos masculinos e femininos, elementos mortais e divinos, e renuncia a todos os desejos terrenos, esse indivíduo tem a base necessária para ser *bissu*. Mas estas qualidades não garantem automaticamente o título de *bissu*. Em vez disso, quem se candidata a ser *bissu* deve percorrer um longo e árduo caminho antes do reconhecimento como *bissu*. (DAVIES, 2006, p. 90).⁵¹

E na sequência, Sharyn G. Davies nos dá mais detalhes sobre esse processo:

É essencial que quem se candidate a *bissu* tenha um desejo real (*punya keinginan kuat*) de se tornar *bissu* porque o treinamento é longo e difícil. As pessoas que se candidatam devem ter rigor no estudo dos instrumentos sagrados *bissu* e na forma de usá-los. Devem aprender e memorizar numerosos mantras. As pessoas que se candidatam devem estudar e compreender o conhecimento e a magia associada a ser *bissu*. As pessoas que se candidatam a ser *bissu* também devem aprender as danças rituais, os cantos e a maneira adequada de se organizar oferendas. As pessoas que se candidatam também devem aprender todos os vários rituais e orações rituais. As pessoas que se candidatam também devem aprender genealogias extensas (*silsilah*) e desenvolver uma compreensão dos textos sagrados. Quem se candidata a *bissu* deve ser capaz de servir de lar para espíritos chamados à terra, curar os enfermos e conceder bênçãos. (DAVIES, 2006, p. 91).⁵²

Como se pode ver, são muitos detalhes, e muitas combinações de detalhes, que regulam a existência *bissu*.

Encontrei um vídeo onde Sharyn G. Davies, em parceria com a National Geographic realizam um documentário sobre o contexto *bugi* em South Sulawesi. No documentário é possível ver parte de um ritual desenvolvido por uma/um *bissu*, inclusive o momento do *ma'giri'* - que é o momento onde, basicamente, “o conjunto inteiro de *bissus* retiram seus *keris* e começaram a forçá-los em várias partes do corpo, como por exemplo, os olhos, pescoço, têmporas, estômagos e palmas das mãos. Se *bissu* estiver em posseção de potente *dewata*, os *keris* não penetrariam em sua pele”. (DAVIES, 2006, p. 96)⁵³

⁵¹ “Ascetic practices and sexual abstinence are thus creators and signifiers of potency. If a being embodies male and female aspects, mortal and deity elements, and forgoes all earthly desires, that individual has the foundation necessary for being *bissu*. But these qualities do not automatically guarantee the title of *bissu*. Rather, *bissu* candidates must undertake a long and arduous path before they are recognized as *bissu*”. (DAVIES, 2006, p. 90)

⁵² “It is essential for *bissu* candidates to have a real desire (*punya keinginan kuat*) to become *bissu* because the training is long and hard. Candidates must be rigorous in their study of the sacred *bissu* instruments and how to use them. They must learn and memorize numerous *mantra*. Candidates are required to study and understand the knowledge and the magic associated with being *bissu*. *Bissu* candidates must also learn the ritual dances, the chants, and the proper way of arranging offerings. They must also learn all the various rituals and ritual prayers. Candidates must also learn lengthy genealogies (*silsilah*) and develop an understanding of the sacred texts. *Bissu* candidates must be able to act as a home for spirits called to earth, heal the sick, and bestow blessings. (DAVIES, 2006, p. 91).

⁵³ Next, the *bissu* all took out their *keris* and began forcing them into various parts of the body, for instance, eyes, necks, temples, stomachs, and palms. If *bissu* were possessed by potent *dewata*, the *keris* would not penetrate their

Keris são instrumentos ritualísticos em forma de facas longas, ou de uma pequena espada, e são símbolos de masculinidade, como as flores no cabelo são símbolos de feminilidade nas vestimentas sagradas *bissu*.

Neste documentário também é possível ver outras identidades de gênero *bugi*, como *calalai* e *calabai*.



QR CODE 1 – link para documentário National Geographic com Sharyn G. Davies

Sharyn G. Davies nos conta que Bau Mulyardi, um homem *bugi* de alto escalão, disse-lhe que o processo de comprovação de *disurupi* (incorporação/possessão) varia de acordo com a área onde a pessoa *bissu* vive. No distrito de Soppeng, por exemplo, *bissus* tem que caminhar através do fogo sem se queimar, provando assim que foram invadidos/invadidas por espíritos poderosos, chamados genericamente por *dewata* (divindade). Já em outras regiões, *bissus* devem andar descalços sobre brasas. Ao completarem esta tarefa sem se machucarem confirmam que *dewatas* estavam atuando e protegendo seus/suas corpos/corpas. Alguns *bissus* engolem lâminas, mas, provavelmente, a forma mais conhecida de verificar *disurupi* seja realizando *ma'giri'*.

No documentário que indiquei acima, é sugerido que pessoas *bissu* realizem essas práticas que incluem um eminente de risco de vida para testar o poder *dewata* que estão recebendo, canalizando, corporificando, ou seja, se são *dewata* com poder suficiente para realizar as atividades ritualísticas ali demandadas.

A razão pela qual conseguem receber e sustentar essa energia tem que ver com uma lógica de ubiquidade, e não de diferença, ou de distância, de polo. Sendo homem e mulher ao mesmo tempo, acredita-se que *bissus* são passíveis de serem humanos e divindade

skin. Mariani once told me that some *bissu* have actually died because they were not impenetrable (*kebal*). After about five minutes, the drumming stopped; so too did the *bissu*.

ubiquamente. Assim, para além de um sistema de crenças peculiar, estamos diante da lógica e de uma episteme do ‘também’ e do ‘ao mesmo tempo’. Assim, na cultura *bugi*:

É comum que pessoas intersexuais (aquilo que antes chamávamos de hermafroditas) sejam consideradas *bissu*, porém há diversos indivíduos com órgãos sexuais completamente femininos ou masculinos que se identificam com o gênero. (...) Em 1949, passaram a ser perseguidos por radicalistas islâmicos, porém há grupos que atuam no país na tentativa de proteger os direitos dos *bissus*. (BECATTINI:2017).

Nessa passagem Roberta Becattini está nos falando sobre a onda islâmica que mais recentemente passou a condenar as atividades religiosas *bissu* e também sua identidade de gênero numa só investida.

Sharyn G. Davies nos conta que até 1957, South Sulawesi estava politicamente dividida em reinos dominados pelos nobres. Em 1957, contudo, estes reinos começaram a ser rapidamente substituídos por um governo nacional centralizado. A dissolução dos reinos minou as atividades *bissu*, que até esse momento, atendiam somente a cortes reais.

Sintomaticamente, foi justamente nesse período que a influência do movimento radical islâmico começou a crescer. Movimento este que procurou suprimir as práticas culturais locais, que, naturalmente, incluíam atividades *bissu*. Assim, a partir do final da década de 1950, os rituais *bissu* tiveram que ser conduzidos secretamente, se é que podiam ser realizados.

Posteriormente as atividades religiosas de *bissus* foram oficialmente proibidas. Em 1998, entretanto, houve uma mudança dramática na política indonésia. O governo da ultra pró-islâmico perdeu o poder e, na sua esteira, surgiram medidas para revitalizar práticas culturais tradicionais, contudo, trazendo uma novidade, pois, depois dessa 'retomada' pessoas comuns podiam solicitar as bençãos *bissu*. (DAVIES : 2006)

Essa tensão de ordem religiosa é, para a cultura local, um ponto bem mais sensível do que a questão identitária em si. Assim, mesmo com o sincretismo que as estruturas culturais parecem ter construído na Indonésia, o grande problema não foi, exatamente, o que *bissus* são - em termos de identidade de gênero- mas, num primeiro plano, o que fazem em termos religiosos, já que, em termos sexuais, ou de sexualidade, *bissus* não se mobilizam afetivo-sexualmente. Assim, Sharyn G. Davies argumenta que:

Ao me referir à subjetividade *bissu*, também uso o termo andrógino. Derivado do grego *andros*, que significa masculino, e *gyne*, que significa feminino, andrógino é um termo útil para usar em referência à constituição *bissu*. Considera-se que *bissu* compreende elementos femininos e masculinos, mas esta pode ser uma composição simbólica e não biológica evidente. Uma deficiência do uso do termo andrógino em relação ao *bissu* é que os *bissu* também são considerados parte de uma divindade, e a

definição de andrógino não leva isso em consideração. (DAVIES, 2006, p. 87).⁵⁴

Finalizados os apontamentos sobre a cultura *bugi* agora desembarcamos na Ásia Meridional, que é um território continental. Entre os muitos países da região como a China, o Nepal, o Butão, está a República da Índia – que é o país mais populoso do mundo e o sétimo maior em extensão geográfica.

A Índia é um país multiétnico, com várias línguas e religiosidades, possuindo assim diversas matrizes culturais que disputam narrativas, espaço político e historicidade. Todavia há um destaque relativo à presença hindu e islâmica, que têm comunidades mais numerosas, e por isso, maior representatividade no amálgama cultural resultante.

A Índia possui inúmeras celebrações coletivas, entre as quais há uma notável origem religiosa. E como vários reinos citados anteriormente, a Índia também possui uma história marcada pela colonização, pela luta por independência e por seu reconhecimento como nação.

De forma resumida, em função de um marcante atravessamento religioso, mas não somente devido a isso, a Índia foi/está/estava organizada em um rígido e antigo sistema de castas. Esse sistema se caracteriza/caracterizava por uma inflexível estratificação social determinada, geralmente, por transmissões hereditárias dentro de um sistema de crenças que associa um determinado ‘estilo de vida’ a um certo o ofício e/ou a um ‘*status* ritual’ específico. O ‘*status* ritual’ de alguém pode ser entendido como um posicionamento social que relaciona dimensões religiosas a regras de convívio social intrínsecas a eles, determinando como alguém pode/deve agir, ou ser visto. Em certa medida esse *status* se relaciona com questões étnicas também, já que suas raízes advêm de um contexto cultural e histórico-religioso de lutas étnicas e territoriais.

Todavia, o sistema de castas foi ‘abolido’ em 1950, quando, logo depois de sua independência britânica em 1947, a Índia adotou uma nova constituição.

Entretanto, na prática, um sistema que funcionou por séculos, que foi reforçado durante todo o longo período colonial indiano, e que tem como pano de fundo um complexo sistema de crenças, não foi, é ou será facilmente apagado. Assim, mesmo que hoje haja um

⁵⁴ “In referring to *bissu* subjectivity, I also use the term androgynous. Derived from the greek *andros*, meaning male, and *gyne*, meaning female, androgynous is a useful term to use in reference to *bissu* constitution. *Bissu* are considered to comprise both female and male elements, but this can be a symbolic composition rather than an overt biological one. One shortcoming of using the term androgynous in relation to *bissu* is that *bissu* are also considered to be part deity, and the definition of androgynous does not take this into account. (DAVIES, 2006, p. 87)

apelo jurídico, humanitário, social, para que pessoas ‘sem casta’ consigam alguma mobilidade social, seja do ponto de vista de riquezas ou sociocultural; pouca coisa mudou. Assim, apesar da existência de políticas de cotas para a entrada em universidade e em concursos públicos e da própria capitalização ou enriquecimento de pessoas que no sistema anterior eram consideradas ‘sem casta’, ainda há a inaudita resistência à ascensão social dessas pessoas para o *status* social relativo a qualquer uma das castas que existiam.

Destarte, as políticas públicas não deram/dão conta de anular a estrutura que foi criada. Ademais, como já pontuamos aqui, a questão étnica que resta intrincada no imaginário indiano sobre o sistema de castas indiano não mudou. E pessoas miscigenadas, ou de ascendência tidas como ‘impuras’ seguem sendo excluídas.

Em linhas gerais, e de forma simplificada, voltando no tempo, o sistema de castas da Índia se organizou e está/estava relacionado a narrativas cosmogônicas, ou míticas, perpassadas por questões raciais que envolvem noções de ‘pureza’ ou ‘impureza’ étnica como extensão de dimensões religiosas.

A narrativa mítica é mais ou menos assim: *Vishnu*, *Shiva* e *Brahma* compõem a *Trimúrti*, que diz respeito a potência criadora cíclica do universo no hinduísmo. De acordo com essa mitologia, *Brahma* criou a humanidade a partir das várias partes do seu corpo gerando assim as castas. A primeira casta é/era formada por brâmanes (*brāhmaṇa*), guardiões da ciência e dos rituais, como sacerdotes, filósofos, professores e que, segundo a mitologia hindu, se originaram da boca de *Brahma*. A segunda casta, chamada de xátria (*kṣatrya*), é/era formada por guerreiros e governantes, ou seja, compreende a parte militar e administrativa da Índia, e segundo a narrativa mítica foram gerados a partir dos braços da divindade. A terceira casta, vaixás (*vaiśya*) é/era formada por agricultores, pastores e comerciantes, ou seja, pessoas que podem/devem administrar os bens duráveis e não duráveis produzidos pela comunidade. Segundo a mitologia hindu, essa casta se origina desde as coxas da *Brahma*. E, por fim, há a casta de sudras (*śudras*), que é/era formada por camponeses, artesãos, operários que, segundo as narrativas míticas, foram originados a partir dos pés da deidade.

Há ainda pessoas que estão/estavam fora desse sistema, ou seja, são pessoas 'sem casta', pessoas impuras ou *mestizas*, e que se agrupam num grande e generoso grupo chamado dálites (*dalit*), e também outros agrupamentos chamados de *haridchans*, *haryans*, e que, finalmente, estão/estavam sobre o termo guarda-chuva: ‘intocável’. O termo ‘*dalit*’ deriva de uma palavra em sânscrito que significa tanto "chão" quanto "feito aos pedaços". Assim,

segundo a mitologia hindu, essas pessoas foram criadas desde a poeira dos pés de *Brahma*, ou desde a terra (HOFBAUER, 2020).

Como já explanado anteriormente, dálites são considerados ‘sujos’, ‘impuros’. Essa classificação se deve a questões de ordem racial e étnica, pois se baseia na teia geradas desde as invasões que historicamente aconteceram no território indiano. Há/houve, portanto, um entrelaçamentos e disputas entre tradições étnicas e religiosas que foram acontecendo no embate entre as populações locais e seus invasores que geraram não somente as castas, mas que resultaram também uma organização social e trabalhista, funcional na Índia⁵⁵.

Para alguns autores aqui já referenciados a intersecção entre o sistema de castas e os conflitos étnicos foi o ponto mais habilmente utilizado pelos britânicos para promover e operar o sistema colonial vivido pelo país. Segundo Andreas Hofbauer, doutor em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo, no artigo intitulado *Castas, raças e a política colonial na Índia*, ao se falar sobre o sistema de casta indiano, é preciso considerar que:

Casta e raça são, sem dúvida, dois conceitos relevantes, que ganharam importância fundamental na expansão colonial europeia, por meio dos quais não somente diferenças, mas, acima de tudo, desigualdades foram articuladas e, não raramente, justificadas. Eles apareceram não somente em narrativas de agentes políticos, mas tornaram-se também importantes conceitos em análises científicas. (HOFBAUER, 2020, p. 180-181).

Para além dessas motivações que articulam desigualdades a partir da narrativa racial e religiosa, pessoas que cometeram delitos graves e que não se comportaram conforme as leis e costumes hindus (Leis de Manu), foram expulsas de suas castas pelo Conselho de Anciãos. Essa condenação também atingiu seus descendentes, pois segundo a cultura hindu o *karma* é uma essência compartilhada entre pais e filhos.

Assim, a justificativa para que dálites sequer pudessem ser tocados, ou que os objetos tocados por dálites não pudessem ser tocados por pessoas de casta, vem daí. Considera-se que, segundo a visão hindu, pessoas de castas poderiam ser contaminadas pelo *karma* pertencente a dálites, ou 'sem casta'.

Várias ‘práticas de intocabilidade’ foram impostas a essas pessoas, como por exemplo: limitações em relação a vestimentas, proibição de beber água nas mesmas fontes utilizadas por

⁵⁵ Como exemplos temos no agrupamento de dálites do norte da Índia se destacam *dombas* (grupos itinerantes) e *chandals* (nome usado para pessoas cuja especialidade é tratar com cadáveres), mas também pessoas que trabalham com carcaças de animais (*mahar*), as que trabalham com couro (*chamar*), camponeses, trabalhadores sem terra, escavadores de fossas (*bhangis*), artesãos de rua, artistas ‘folclóricos’, varredores de rua (*chura*) e lavadores de rua (*dhobi*). No sul da Índia, se destacam os subgrupos de *paraya*, *pulaya*, *mala*, *madiga* como os representantes mais importantes do agrupamento sem casta, denominada dálites. (HOFBAUER: 2020).

pessoas pertencentes a castas, e a imposição funcional de só poderem exercer atividades consideradas ‘sujas’, como as relativas ao trato do lixo e de cadáveres. Essa intocabilidade, que diz respeito a uma série de rastros tácteis, também se projeta para a esfera social fazendo com que um grande número de pessoas associadas a esta ‘não-casta’ vivesse/viva em isolamento e/ou em situações de extrema pobreza, tornando-se o alvo preferencial de todo tipo de agressão. E em especial crimes de violência sexual e homicídios ultraviolentos.

No supracitado artigo de Andreas Hofbauer, é ponto comum que:

A maioria dos pesquisadores hoje entende que o colonialismo britânico contribuiu, de forma decisiva, para (re)modelar o fenômeno social das castas e redimensionar sua importância social, embora haja, evidentemente, divergências no que diz respeito à avaliação do peso e do teor dessa intervenção. A polarização no debate se dá entre concepções substancialistas, segundo as quais existe algo como um substrato cultural indiano (hindu) que tem garantido certa continuidade nos processos históricos, e análises de teor desconstrutivista, que atribuem à ação colonial e aos discursos hegemônicos (“episteme colonial”) a responsabilidade pela enorme relevância social que as castas ganharam na Índia. (HOFBAUER, 2020, p. 184).

Entendo que essa relevância tem que ver com o fundamento étnico que é pano de fundo dessa discussão, e com a tradição cultural que foi amalgamada desde essa influência.

Para Andreas Hofbauer ainda, as castas são marcadores de inclusão ou exclusão de pessoas que, através de um lento processo de colonização, foram induzindo:

uma disseminação do fenômeno social das castas sobre praticamente todo o subcontinente, que seria acompanhada por um enrijecimento das fronteiras grupais e uma espécie de universalização dos hábitos e práticas sociais entendidos pelos próprios agentes sociais como característicos de cada um dos “grupos-castas”. (HOFBAUER, 2020, p. 184).

Isso posto, poderíamos dizer que hoje é entendido como o ‘sistema tradicional de castas’ na Índia, na verdade, se trata da resultante de um lento processo de colonização que foi sendo ‘modernizado’ ao longo do tempo e na medida da aproximação com epistemes coloniais, o que, de certo modo, acontece até os dias de hoje, pois segundo Hofbauer antes da colonização britânica a Índia possuía uma pluralidade de ‘unidades de identidade social’ (HOFBAUER: 2020). O pesquisador se baseia nos estudos de Nicholas Dirks, para quem, na Índia pré-colonial, haviam:

Comunidades de templos, grupos territoriais, segmentos de linhagens, unidades familiares, cortejos reais, subcastas de guerreiros, “pequenos” reinos, grupos ocupacionais de referência, associações agrícolas ou comerciais, redes de devoção e comunidades sectárias, inclusive sociedades cabalísticas sacerdotais, eram apenas algumas das unidades significativas de identificação, todas elas em diversos momentos muito mais importantes que qualquer metonímia uniforme de agrupamentos de

“casta” endogâmicos. Casta foi apenas uma categoria entre muitas outras. (HOFBAUER, 2020, p. 184 *apud* DIRKS, 2001, p. 13).

Ou seja, para que possamos entender a significância da presença de *hijras* na Índia, faz-se necessário recuperarmos minimamente esse sistema, e sua historicidade, pois embora hoje *hijras* sigam sendo qualificadas como subcasta, em momentos anteriores, provavelmente, compunham outros espaços sociais.

Nathalia Becattini nos introduz a esse assunto e nos apresenta esta comunidade da seguinte maneira:

A Índia é famosa por reconhecer judicialmente os *hijra* (equivalente aos nossos transexuais, travestis e eunucos) como terceiro gênero. Embora desde o domínio britânico sejam discriminados pela sociedade e acabem precisando recorrer à prostituição e mendicância para sobreviver, a tradição dos *hijra* é ancestral. Uma vertente dessa tradição, praticada no estado do Tamil Nadu, é a Aravani, pessoas que nascem homens, mas adotam papéis femininos em estágios bastante precoces de seu desenvolvimento. O nome significa noivas de Aravan, uma deidade hindu. (BECATTINI, 2017).

Assim, é importante falar da trajetória legal e jurídica, que está associada, ou as leis que impactaram/impactam suas existências para além do sistema de castas. Nesse sentido, e em termos legislativos, é mister informar que em 1950 a constituição aboliu, juridicamente, práticas de intocabilidade. Mas foi somente em 2014 que a Suprema Corte da Índia reconheceu a existência de um ‘terceiro sexo’, solicitando ao Poder Executivo que considere os transexuais, eunucos e também *hijras*, como um grupo social economicamente subdesenvolvido, reservando-lhes cotas em empregos públicos e vagas gratuitas em centros educacionais e universidades - à exemplo com o que já havia sendo feito, de forma mais geral, em relação aos dálites.

Esse reconhecimento jurídico parece ser de extrema importância, porém, dada a dimensão histórica, cultural e ancestral da população *hijra* na Índia, há muito ainda que ser feito para que direitos e tradições sejam respeitadas e recuperadas, cuidadas.

Becattini nos conta que a tradição *Aravani*, e portanto a presença *hijras*, é explicitada no antigo livro *Mahabharata*, um clássico épico indiano, e um dos textos sagrados mais importantes no hinduísmo. Em uma de suas passagens, a autora nos informa que:

(...) o texto conta que os Pandavas, filhos de Pandu, poderiam conquistar Kurukshetra se sacrificassem um homem perfeito entre eles. Aravan, filho virgem de Pandav, se ofereceu para sacrifício. Seu único pedido foi que ele passasse uma noite como um homem casado. Como nenhum rei queria oferecer uma de suas filhas em casamento a um homem que tinha os dias contados, Lord Krishna assumiu sua forma feminina e se casou com Aravan. (BECATTINI, 2017).

E todos os anos, durante a primeira lua cheia do mês *Tamil* (correspondente aos nossos meses de abril/maio), *Aravanis* se reúnem em *Koovagam* para celebrar esse mito. *Aravanis* se identificam como a forma feminina de Krishna (BECATTINI, 2017) e são a base mítica para a existência de *hijras*.

Para Maria Clara Cunha, que pesquisa a intersecção entre relações internacionais e gênero, as *hijras* nunca se encaixam no sistema de castas propriamente, e nem mesmo como ‘sem casta’ dado que “*hijras* possuem um papel social importante devido à mitologia hindu, porém muitas se descrevem como muçulmanas ou afirmam que possuem identidades e costumes religiosos sincréticos, ou seja, uma fusão de religiões e visões”. (CUNHA, 2001, p. 19). Essa análise explica muito do porquê essa população acabe por ocupar um lugar de existência que atravessa fronteiras epistemológicas e culturais, oscilando entre sua importância cultural, suas ocupações religiosas tradicionais e suas atividades e vivências sexuais mundanas. Assim, *hijras* desafiam a colonialidade eurocêntrica e mesmo todo o sistema de castas indiano.

Entretanto, até a abolição do sistema de castas, e mesmo após dela, ainda que *hijras* estivessem associações com rituais e outras práticas sagradas na Índia, sob vários aspectos, esse ‘terceiro sexo’ se aproximavam/aproximam muito mais de pessoas sem casta, ou seja, se aproximavam ao *status* social *dalit* do que ao *status* brâmane (formado por sacerdotes) ou outros, haja visto o cotidiano de privações que tinham/têm.

Segundo citação recolhida por Maria Clara Cunha, desde os escritos de Jessica Hinchy, especialista em história de gênero e sexualidade do norte da Índia:

As *hijras* possuem um papel sociocultural importante, realizando performances em ocasiões de nascimentos e casamentos, abençoando os recém-casados e recém-nascidos. Porém, para os britânicos que estavam presentes na Índia do século XIX, as *hijras* eram consideradas “desviantes de gênero”. Deste modo, suas *performances* eram classificadas como uma obscenidade, além de sua própria existência no espaço público ser julgada como um ultraje moral. (HINCHY, 2014 *apud* CUNHA, 2001, p. 18).

Recuperando alguns dados historiográficos sobre o percurso legal relativo a como pessoas *hijras*, e suas atividades, eram encaradas, temos que em 1871, com a criação do Criminal Tribes Act (CTA), os colonizadores britânicos elaboraram leis que proibiam “eunucos” – termo que os britânicos usavam para se referir às *hijras*, à época – de aparecerem publicamente ‘vestidos de mulher’ ou performando danças e canções, sob pena de reclusão de até dois anos, incluindo multa.

Com a criminalização das principais fontes de renda das *hijras* muitas delas passaram a atuar no ramo da prostituição. Além dessas atividades espetaculares e religiosas, o CTA também privou *hijras* de certos direitos civis básicos, como por exemplo, o direito de escrever um testamento. E também as proibiu de realizar outros serviços, como o de serem babás de crianças (HINCHY, 2014 *apud* CUNHA, 2001, p. 20) fazendo com que, segundo Jéssica Hinchy:

As *hijras* presentes em uma cidade ou bairro geralmente vivem juntas na mesma casa, compartilhando um ambiente familiar estruturado por relacionamentos descritos como *guru-chela*, ou seja, associando professoras e discípulas, estabelecendo uma hierarquia entre *hijras* mais velhas e mais novas, respectivamente. (HINCHY, 2014 *apud* CUNHA, 2001, p. 19).

A citação nos fala de um banimento social que resulta na formação de nano comunidades *hijras*, que acabaram criando uma cultura própria desde suas vivências comuns e no sentido da sua autopreservação, uma vez que as articulações 'pos-familiares' que criaram oportunizaram a existência de uma rede de proteção familiar particular, mas sem laços co-sanguíneos. Recurso este também utilizado pela comunidades *queer* em vários cantos do mundo, e que integram a cultura *drag* e a cultura *ball room*, por exemplo.

Porém, ao mesmo tempo, as comunidades *hijras* também as isola de um convívio mais frequente com suas famílias sanguíneas, que as segregou, alienou. E num movimento macro, essa situação me faz querer conectar as 'casas *hijras*' a diáspora ocorrida em relação a comunidade *muxe* no México, ativando uma espécie de malha dissidente trans e intercultural desde seus banimentos ou expatriações.

E retornando ao assunto das interseções entre gênero e casta, e sobre a episteme colonial que atinge essa comunidade, segundo Maria Clara Cunha:

Concomitante a esta influência europeia em relação à população indiana, as *hijras*, que além de serem mulheres são pessoas transgênero, sofrem com questões de raça e casta. Ou seja, são afetadas para além da questão do gênero, visto que as mesmas fazem parte de vários grupos sociais que são marginalizados devido às epistemologias coloniais dominantes. O Ocidente utiliza da diferença sexual das *hijras* como um mecanismo inicial para classificá-las, visto que estas mulheres não se encaixam nos conceitos premeditados de tribo, gênero e sexualidade binárias ocidentais, o que causa ansiedade epistêmica e escancara as lacunas do domínio colonial. (HINCHY, 2019 *apud* CUNHA, 2001, p. 17).

Lacunas essas nas quais *hijras* operam e sobreexistem.

Na sequência do texto é descrita o *badhai*, uma das principais atividades tradicionais (espetaculares e de fundamento religioso) que eram desempenhadas por essa população

anteriormente à criação do CTA, mas que ainda são realizadas na Índia da atualidade, mesmo que de forma ‘irregular’. Segundo Hinchy, desde um trecho recolhido por Maria Clara Cunha:

A performance, conhecida como *badhai*, é muito significativa para a identidade das *hijras*, tanto no século XIX, quanto na Índia contemporânea. O *badhai* consiste na visita das *hijras* nas casas em que há recém-nascidos ou recém-casados, onde essas mulheres apresentam canções e danças para as famílias, assumindo o seu papel religioso no momento, que é abençoar ou amaldiçoar a fertilidade das pessoas. Em troca, as *hijras* recebem esmolas ou cobram pelo pagamento da família. (HINCHY, 2014 *apud* CUNHA, 2001, p. 18).

A análise e interpretação ocidental que faço deste trecho coloca *hijras* presentes em ritos de passagem que dizem respeito a recomeços ou a inícios de ciclo, colocando-as como arautos da fertilidade e detentoras de habilidades relacionadas ao campo espiritual, energético, anímico e simbólico. Como se vê também em relação ao povo *bugi* e especialmente em se tratando de pessoas *bissu* na Indonésia

E como uma espécie de enlace estratégico, um ‘aconchambramento’, início um novo capítulo assumidamente sem ter terminado o anterior, visando um melhor arranjo dos temas.

2.4 O ENREDAR DE CAPÍTULOS À PARTE: *TWO SPIRITS*, *QUARIWARM*, NÃO-BINARIEDADE E TRANSMASCULINIDADES

Boa parte das dissidências ocidentais atuais está incluída na sigla LGBTQUIAPN+.

Ao se afirmarem *muxe*, *aravanis*, *hijra*, *leitÿ*, *fa'afafine*, *laelae*, *mÿhÿ*, *raerae*, *quariwarmi*, *calabai*, *calalai*, *bissu*, *makkunrai*, *oroané*, *ahosi*, *bacha posh*, *burrnesha* - entre outras identidades de gênero espalhadas pelo mundo, essas pessoas estão reivindicando a legitimidade de uma base tradicional específica, de uma cultura própria, e, inclusive, uma base relacional típica, distanciando-se, mas eventualmente, aproximando-se, de cada uma das letras que compõem a sigla ocidental usada para relacionar o que chamamos, na episteme colonial globalizada, de dissidências de gênero e/ou de comportamentos dissidentes.

Com efeito:

Se o gênero é socialmente construído, então pode não se comportar da mesma maneira no tempo e no espaço. Se o gênero é uma construção social, então devemos examinar os vários locais culturais/arquitetônicos onde foi construído, e devemos reconhecer que vários atores localizados (agregados, grupos, partes interessadas) faziam parte da construção. (OYËWÛMÍ, 2021, p.58).

Assim, ainda que procuremos dar a sigla acima registrada uma amplitude, uma lonjura, uma multiplicidade, um colorido todo especial, sem dúvidas, ela deixará de fora pessoas que eventualmente não são, ou que não tenham comportamentos estritamente cisheteronormativos, ou que elaborem gênero e, logo, identidade, de maneiras não somente diferentes, mas alheias às indexações apontadas desde a sigla acima referida no início deste capítulo. De modo que é preciso ampliá-la não somente na quantidade de letras, mas também no tempo e num entendimentos basilar, respeitoso, porém ousado, em direção às arquiteturas culturais diferentes, para que, então, possamos estabelecer atravessamentos, paralelismos, comparações, agenciamentos, relações, interseções, encruzilhamentos, entre as várias e variadas maneiras de ser dissidente.

Seja porque a letra-index, a letra-*hub*, na sigla acima referenciada ainda não esteja listada no aglomerado/constructo dissidente global por ser ‘recente’, ou porque ‘certas pessoas’, digo, ‘ousadas pessoas’, não desejam se ver representadas por nenhuma letra, ou mesmo porque não queiram ser incluídas num movimento desde siglas. Seja porque ainda não houve maturamento, ou amadurecimento coletivo que justifique a necessidade de representatividade e inclusão de mais um termo/letra. Seja pela falta de sensibilidade da comunidade - pois é certo que há disputas narrativas no interior dessa comunidade, como em qualquer território. Seja porque a ideia de gênero ou de ‘identidade de gênero’, ‘dissidência’ ou ‘comportamento dissidente’ não dialogue mesmo com a cultura em aproximação, assim não há ‘representatividade’, não há correspondência. Ou seja por outro motivo que não consigo enxergar agora. O fato é que a sigla LGBTQIAPN+, e suas versões anteriores, não dão conta de abarcar toda a multidão dissidente espalhada pelo mundo, ou mesmo a multidão que sobreexiste no mundo colonial globalizado.

Nesse sentido, é preciso dizer que o constructo (a sigla) veio se transformando, veio mudando ao longo dos anos, veio ‘retificando o nome’, por assim dizer. Veio agregando, e reorganizando siglas ao longo dos anos. GLS, LGBT, TLGBTI, LGBTQI... E segue.... Pois o bololô dissidente está vivo e em movimento.

Assim, o constructo LGBTQIAPN+ tem marcadores, que revelam percursos referências, mas diferentes, considerando-se cada uma das letras contidas na sigla. Trata-se portanto de uma multidão de pessoas que não se adequa à heterocisnormatidade branca, falocêntrica, patriarcal e colonial no qual vivemos, e de grupos que, individualmente, tendem a se afastar da hegemonia colonial, do 'cistema' como um todo. Tendem... Porque nada assegura

que uma pessoa LGBTQIAPN+ não tenha comportamentos exploratórios, colonialistas. Ou que não seja racista, por exemplo. Ou que seja extremamente moralista ou mesmo transfóbica.

Então me apoio nas perspectivas da pesquisadora de gênero e educadora Guacyra Lopes Louro, que usa a ideia de “multidão *queer*” (LOURO: 2001) com vistas a expandir a noção de território para um lugar fixo para um lugar de movência. Um território não se move, embora ele se amplie, mas uma multidão caminha, se movimenta, se desloca, e, no contexto deste trabalho, essa ideia pode nos ajudar na compreensão e sua mutabilidade e acolhimento essenciais. Assim, a multidão *queer*, ou multidão *cuir* - abrasiando o termo pois essa multidão é plurilinguística, como em Gloria Anzaldúa - não se limita à sigla LGBTQIAPN+, ou suas versões posteriores. Ela é maior, e é cheia de pequenos bandos ultramarinos, e de invasões, fronteiras, bordas, ocupações, porque é deslocamento por natureza. Essa multidão é assim, o devir nação das/dos/des deserdados/deserdadas/deserdades. É como uma nação diaspórica por natureza e sempre exótica. Um devir nação feita de pessoas que geralmente se desgarram de suas famílias biológicas e criaram bandos próprios, matilhas, amontoados, famílias postiças, agregadas, enfim.

Para usar uma outra figura de linguagem, o devir nação *cuir* é feito das pessoas que estão debaixo do guarda-chuva da dissidência que se move, no tempo e no espaço, quando o assunto é a tempestade de canivetes de regras cisheterobinários ‘papai e mamãe’ e todos os comportamentos e privilégios que as essas estruturas lhes competem.

Outrossim, a “ousadia de gênero” (BESNIER & ALEXEYEFF: 2014) ou melhor, as ousadias, tem abalado estruturas binárias e toda a cadeia cisheteronormativa que tenta aprisionar corpos, relações, identidades, desejos. Segundo Preciado:

a epistemologia da diferença sexual está mudando e dará lugar, provavelmente nos próximos dez ou vinte anos, a uma nova epistemologia. Movimentos transfeministas, *queer* e antirracistas, mas também as novas práticas de parentesco, relações amorosas, identificações de gênero, desejo, sexualidade, nomeação são apenas indicações dessa mutação e experimentos na fabricação coletiva de outra epistemologia do corpo humano vivo. (PRECIADO, 2021, p. 303).

Desvendando um pouco mais sobre o chamado ‘regime da diferença’ Preciado nos diz que:

Quando falo do regime da diferença sexual como epistemologia, refiro-me a um sistema histórico de representações, a um conjunto de discursos culturais, instituições, convenções, práticas e acordos (simbólicos, religiosos, científicos, técnicos, comerciais ou comunicativos) que permitem a uma sociedade decidir o que é verdadeiro e distingui-lo do que é falso. (PRECIADO, 2021, p. 305).

Como já apontado anteriormente, infelizmente são mais variadas, e pontuais, as referências encontradas sobre dissidências e ‘ousadias de gênero’ que se articulam com transfeminilidades. A não-binariedade está presente em alguns entre os artigos, teses, reportagens que li sobre transgeneridade, mas em geral, no momento em que são trazidos exemplos reais, há uma inequívoca concentração referencial a partir de pessoas que, prematuramente, foram classificadas como ‘homens’.

Com efeito, as transfeminilidades e seus transbordamentos têm tido muito mais presença, e frequentemente estão melhor documentadas, seja a partir de relatos ou de análises. O que não implica que haja um maior número de pessoas transfemininas no mundo, em relação à multidão dissidente; ou que suas trajetórias sejam mais relevantes. Para mim, essa presença mais recorrente é fruto dos atravessamentos que tem a ver com a cultura altamente homo-transfóbica, e ao mesmo tempo, estruturalmente patriarcal e capitalista, que foi globalizada, gerando comprometimentos na admissão e reconhecimento de existências transmasculinas.

À vista disso, talvez, transmasculinidades, e parte das não-binariedades, muitas vezes por se tratarem de pessoas inicialmente classificadas como mulheres, ou fêmeas, são costumeiramente deixadas sem o devido relevo, fazendo com que as presenças discursivas transfemininas em bibliografias e pesquisas não tenham tido, em geral, um aprofundamento ou um maior destaque.

Essa é, justamente, uma das narrativas das quais tento me desgarrar e que tento enfrentar: a da inequidade de representatividade. Assim, a busca por referências múltiplas e ousadas, deslocadas, sub-representadas, torna-se uma costura que busco fazer e que tento que traspasse todo o trabalho. Dito isso, passo a fazer um breve, mas provocativo, relato sobre identidades de gênero que abordem transmasculinidades e não-binariedades, tentando privilegiar corpos, pessoas e sujeitos inicialmente designados como de sexo feminino.

Após termos perambulado por vários continentes e oceanos e agora retornando para as Américas de Anzaldúa e de Matusquella, gostaria de pontuar que o continente americano tem uma profusão de identidades de gênero não-binárias da mesma forma que as ilhas e arquipélagos do Pacífico. No entanto, é importante salientar que no caso das Américas, embora existam diversos povos autóctones onde se reconhece/reconhecia a existência de pessoas para além das duas identidades de gênero europeias bilaterais, masculino e feminino, essas pessoas, mesmo inseridas em etnias diferentes e diversas, vêm sendo referenciadas, sobretudo nas últimas décadas, de forma ampliada, como *two spirit* (dois espíritos).

O uso desse termo ‘guarda-chuva’, mesmo que articulado em língua inglesa, nos diz bastante coisa, pois ele tem um marcado percurso histórico. No caso em questão, um percurso de deslocamentos entre o colonial e a resistência, mas também em relação à retomada de uma identidade de gênero anterior a invasão ‘cistêmica’ binária falocentrada inglesa, ou espanhola, holandesa, francesa, e até mesmo a portuguesa, unificando as Índias Orientais, o Pindorama e o ‘Eldorado’ como um continente único que foi invadido e colonizado por diferentes povos europeus ‘civilizados’. Sim, pois é possível miracular que houve uma verdadeira e disputada corrida colonialista entre nações europeias com destino ao continente desde o qual escrevo.

Digo isso porque houve outras culturas que desembarcaram nas Américas, entretanto, elas não seguiram esse mesmo modelo, essa mesma episteme colonial, ao contrário, também foram reféns dela - a exemplo das culturas de Áfricas que, sensivelmente, e diversivamente, apresentavam outras cosmopercepções (OYÊWÛMÍ:2021), ou seja, outras visões de mundo, como veremos, mas que foram colonizadas, subalternizadas, exploradas, subjugadas, como as próprias culturas 'pindo-eldoradas' anteriores às invasões colonialistas, em especial, as que ocorreram durante o período conhecido como Grandes Navegações.

E trazendo já uma pequena amostra do que ocorria no continente, antes das invasões europeias particularmente em relação à invasão espanhola ao império inca, há, por exemplo, o registro de pessoas referenciadas como *quariwarmi*. Segundo BECATINI:

Na América pré-colombiana, os Incas adoravam a Chuqui Chinchay, uma divindade que incorporava os gêneros masculino e feminino. Os xamãs que conduziam os rituais sagrados em honra a essa divindade pertenciam a um terceiro gênero, conhecido como *quariwarmi*. Eles cultivavam um visual andrógono como um sinal de que representavam um terceiro espaço que negociava entre o feminino e o masculino, o presente e o passado, os mortos e os vivos. Foram condenados como sodomitas com a chegada dos espanhóis. (BECATTINI, 2017).

Essas identidades de gênero se aproximam, indubitavelmente, da identidade *bissu* - tradicional da Indonésia, tratada em capítulo anterior. Mas também se aproximam de outras identidades de gênero não-binárias que comungam epistemes não coloniais ao longo das Américas, e por todo o globo terrestre.

E imagino que *quariwarmi* fugiram da classificação *two spirits* em função, basicamente, de sua área geográfica e em função do império europeu que as invadiu e que impacta diretamente no 'como' isso aconteceu. Assim o que ocorreu com os povos indígenas do Pindorama, ou *Abya Yala*, que “na lyngua do povo Kuna, sygnyfyca “Terra Madura”, “Terra

Vyva” ou “Terra em florescimento”. É como os Movimentos Yndygenas Contemporâneos desse continente a têm chamado" (NYN, 2020, p. 9-10 apud CORREA, 2023, p. 274).

Outro exemplo que poderíamos aproximar são as pessoas *muxe* no México, que, no meu entender, também poderiam ser abeiradas à multidão *two spirits*. Da mesma forma que as ‘ousadas’ de povos como Tikunas e Bororos, e também Tupynambás, que receberam os nomes genéricos de tibirá ou çacoaimbeguira, mas que também poderiam dialogar com a perspectiva *two spirits* não fossem as pequenas diferenciações ou peculiaridades dos impérios europeus que as colonizaram e as particularidade intrínsecas a cada agrupamento acima citado.

Assim, a identidade de gênero *two spirits* parece dar conta das áreas invadidas pela episteme colonial de matriz primariamente inglesa, mesmo que depois tenham sido colonizadas por espanhóis e/ou holandeses, mas que, talvez, pudessem ser agregadas na mesma malha epistemológica pan-inter-indígena, numa espécie de multidão originária pan-inter-continental.

Como resultado dessa fenomenologia colonial, ou dessa corrida colonial em relação à invasão das Américas, Estevão Rafael Fernandes, estudioso do tema e autor de *Descolonizando Sexualidades: Enquadramentos Coloniais e Homossexualidade Indígena no Brasil e nos Estados Unidos*, publicado em 2020, nos diz que:

Enquanto, no Brasil, parte dos relatos mais recentes se dão em torno ou a partir da estigmatização dos indígenas homossexuais, os representantes homossexuais indígenas norte-americanos fazem questão de salientar seu papel de “líderes tradicionais em suas culturas”. (FERNANDES, 2020, p. 269).

Ou seja, os povos indígenas desenvolveram com seus invasores relações diferentes, peculiares, seja em função de suas próprias ontogenias ante às epistemes nacionais que as invadiu, seja em função de qual episteme colonial estamos falando, pois o sistema de crenças entre franceses, ingleses ou portuguesas, são semelhantes, aproximados, mas não são os mesmos.

Geram-se, portanto, “zonas de interstício, referindo-nos aos espaços discursivos de disseminação de identidades e resistências às categorias coloniais” (FERNANDES, 2020, p. 270) fazendo com que essas identidades pan-inter-indígenas não possam ser compreendidas fora de seus contextos coloniais, possivelmente ainda em curso, dada a globalização – que é, a meu ver, uma episteme colonial contra a qual se travam/travaram/travarão ainda uma série de batalhas narrativas e existenciais.

Em relação aos povos que nesse continente já estavam, e que sofreram com a colonização inglesa, citando Genove e Rousell, desde a tradução feita por Rafael Fernandes:

Pessoas *two-spirit* têm uma longa história entre os povos indígenas no Canadá. Antes do primeiro contato com colonizadores Europeus, a maioria dos povos indígenas reconhecia a importância dos indivíduos *two-spirit* e a responsabilidade especial concedida a eles pelo Criador. Às vezes eram videntes, curandeiros ou líderes em suas comunidades. [...] Apesar disso, o impacto da colonização tem tido longa duração: suprimindo as tradições e papéis *two-spirit* e deixando gerações de pessoas *two-spirit* sofrendo de várias formas de discriminação e estigma. (GENOVESE & ROUSELL, 2011, p. 2 apud FERNANDES, 2020, p. 304).

A citação confirma as suposições acerca da extensão da intrusão colonial sofrida no continente reaproximando os povos indígenas do Canadá aos povos indígenas de outras localidades do continente, sobretudo ao apontar as atividades, ou ‘responsabilidades’ comuns a essas pessoas dentro de suas redes de convívio e cosmopercepção (OYÊWÛMÍ, 2021). Pode-se perceber assim, o caráter ‘mágico’, ‘espiritual’, ‘intermediador’, ‘transcendente’ que, em diversas etnias, *two spirit* desempenhavam e que aproxima todas essas pessoas da figura do/da/de xamã/pajé, que, por conseguinte promove aproximações com outras identidades de gênero espalhadas pelo mundo, como a *bissu*, por exemplo.

É preciso pontuar, contudo, que as pessoas que hoje integram essas identidades de gênero em específico são a descendência das pessoas que sobreviveram ao genocídio ocorrido em todo o território pan-americano antes, durante e depois que o sistema escravagista colonialista capitalista cisheteronormativo se estruturou por essas bandas.

Sendo assim, após esta breve introdução, inicio alguns apontamentos sobre a trajetória política que se desvela desde a assunção da identidade *two-spirit* como integrante de um movimento anticolonial continental, mesmo que o binômio tenha sido elaborado desde a língua inglesa.

Inicialmente, a negativa dos indígenas *two-spirit* ao permanecer sobre o rótulo de ‘gays’, ‘lésbica’, ou de praticarem ‘sodomia’, aponta a um só tempo para o combate à heteronormatividade mas aponta também para o entendimento de que essa heteronormatividade está encrustada em um discurso de práticas colonialistas (FERNANDES: 2020), pois “o movimento LGBT (...) por se construir nesse contexto, não teria condições de representar as demandas indígenas” (FERNANDES, 2020, p. 307-308).

Assim, o autor defende um lugar de “tradicionalidade pan-indígena” (FERNANDES, 2020, p.308) e de “identidade pan-indígena” (FERNANDES, 2020, p.310) ao mesmo tempo, para as várias etnias indígenas presentes em diferentes partes das Américas.

Antes contudo do termo *two spirit* se firmar como ‘identidade pan-indígena’ nos territórios de colonização ostensivamente espanhola e/ou inglesa, outro termo foi usado para

dar conta das tradições dos povos ‘originários’ dessas localidades. O termo *berdache* - que pode ser traduzido como algo equivalente a ‘pederasta’ ou ‘sodomita’ (FERNANDES, 2020, p. 310), foi a palavra que precedeu o termo pan-indígena *two spirits*. Segundo o autor:

O termo provém do persa e refere-se ao prisioneiro ou escravo jovem, sendo incorporado por diversas línguas europeias vindo a significar o parceiro mais jovem em uma relação homossexual com acentuada diferença de idade. Aos poucos o termo caiu em desuso na Europa, continuando a ser utilizado nas colônias e, com a etimologia da expressão se perdendo, os estudiosos seguiram utilizando-o. (FERNANDES, 2020, p. 317).

Mas de forma mais objetiva, foi posteriormente à epidemia da AIDS que o termo *two spirit surge/ressurge* com força contracolonial. O marco histórico mais pontual se deu quando Nativos Americanos (povos indígenas dos Estados Unidos) e indígenas das Primeiras Nações (povos indígenas do Canadá), durante um conferência pan-americana, em Winnipeg, deliberaram sobre o uso coletivo do termo *two spirits* (dois espíritos) como sendo um referencial comum que poderia, primeiramente, fazer frente à epidemia, protegendo do contágio os indivíduos pertencentes a esta cultura pan-indígena - na medida em que *two spirits* deveriam apenas se relacionar entre os seus ‘parentes étnicos’, e, em um segundo momento, propor um enfrentamento enquanto coletividade pan-indígena frente à colonização de suas práticas e crenças autóctones.

Conforme nos informa o pesquisador Rafael Fernandes no trecho abaixo:

Parece-nos uma coincidência interessante que esse distanciamento marcado tenha acontecido num momento em que os governos dos Estados Unidos e Canadá estavam apenas começando a responder à epidemia da AIDS na comunidade *gay*. Muitos homens nativo-americanos urbanos tentaram voltar para casa em suas reservas para passar seus últimos anos com suas famílias antes de morrer por complicações da infecção pelo HIV. Cada um de nós ouviu histórias pessoais de homens que não eram bem-vindos em “casa” porque eles tinham “doença de gay branco” e que homossexualidade não era parte da cultura tradicional. (FERNANDES, 2020, p. 321).

Para melhor entender a citação é importante recuperar a informação de que, antes da eclosão da epidemia de AIDS, comportamentos homoafetivos em si, não eram exatamente qualificados como perigoso, sujos ou pecaminosos - olhando para os fundamentos éticos e próprios de suas culturas. Foi sobretudo em função de como o processo colonizatório e pós-colonizatório requalificou seus comportamentos culminando na condenação e expulsão de ‘parentes’ e descendentes nativo-americanos de seus territórios epistêmicos originários. Essa pessoas passaram então a viver como ‘brancos’, e a se relacionar com o sexo de maneira

'branca', vivendo em centros urbanos, apartados de suas comunidades, e colocando-se desde aí em situação de alto risco de contágio na medida em que passaram a se relacionar sexualmente frequentemente com e como homossexuais.

Contudo, já doentes, ao retornarem às suas comunidades e territórios indígenas em busca de cuidados, essas pessoas foram inicialmente renegadas. Mas, na medida em que puderam, ou passaram a utilizar o termo pan-indígena *two spirits* como escudo epidêmico, a persona homossexual ocidentalizada foi sendo minimizada fazendo com que essas pessoas, em função de sua importância sociocultural face aos aspectos da vida mítica pan-indígena conseguissem ser reintegradas às suas comunidades originárias obtendo o acolhimento necessário para que pudessem ter um fim de vida mais digno.

De outro lado, a estratégia de criar e revalorizar o agrupamento pan-indígena *two spirits* reunia, coligava, o grupo de forma pan-americana, unificando a proteção endêmica (FERNANDES, 2020, p. 321) indispensável para bloquear novos contágios e promovendo assim uma saúde social coletiva mais ampla e vital. Por outro lado, em não havendo mais o banimento que coletiviza desde a distância, como vimos em relação a *muxe* mexicanos, ao contrário, se alcançou, se conquistou, a salvaguarda de seus costumes e cultura.

Assim, as organizações homossexuais indígenas começaram a ter como bandeira de luta recuperar o papel “tradicionalmente sagrado” dos *two-spirit* em suas culturas. (FERNANDES, 2020, p. 323).

No entanto, como esse posicionamento se fortaleceu somente frente ao desafio epidêmico da AIDS, ou seja, há cerca de 40 anos, tem pouco tempo que *two spirits* articularam essa forma coletiva de organização como enfrentamento em relação ao aparato colonial. Como nos conta Rafael Fernandes:

Trata-se, como vimos, de algo mais além da assunção de uma identidade individual pautada em hábitos sexuais, mas de uma demanda anticolonial a partir de um discurso tradicional pan-indígena. O que os vários escritos aqui trazidos nos permitem perceber é o deslocamento do eixo de discussões a partir do conceito de *two-spirit* em si (em princípio visto apenas como uma alternativa politicamente correta para *berdache*) para a expressão dessa identidade, já assumida e ostentada. (FERNANDES, 2020, p. 313).

Assim, através da pedagogia do orgulho correlata à aplicabilidade do termo pan-indígena *two spirits*, essas pessoas e suas comunidades passaram a ter a capacidade de tratar perspectivas indígenas de gênero à luz de suas cosmologias, onde noções de pessoa, corpo e parentesco oportunizaram a ‘re-incorporação’ de seus papéis sociais enquanto sujeitos capazes

de mediar conteúdos terrenos, físicos, mundanos e conteúdos espirituais, energéticos, coletivos dentro de suas culturas originárias (FERNANDES: 2020).

Contudo, ainda sim, para muitas pessoas, o uso do termo em língua inglesa e também a perspectiva *queer* utilizada (que converte um xingamento em mote para o orgulho, mas que, eventualmente, pode aproximar os comportamentos sexuais pan-indígena dos comportamentos homossexuais 'brancos') segue sendo incompreensível, inaceitável, confusa. Ou seja, não parece ser coerente a utilização de uma palavra exógena para se combater a episteme colonial.

Nesse sentido, devo argumentar que o enfrentamento à intrusão colonialista não pode/deve ser feito ignorando-se a episteme colonial de ponta a ponta. E corroboro com Rafael Fernandes, para quem, ignorar a presença colonial, se isolando de sua agência histórica, seria como relegar as culturas pan-indígenas à:

mera pantomima de um índio ideal: indefeso, ingênuo e defensor da floresta – ou sua contraparte, o indígena guerreiro e viril (o índio hiper-real); ou sua antítese: o indígena decadente, “integrado” e incorporado (literalmente) ao sistema moderno/colonial, sem legitimidade pela luta de seus direitos, por não manter, intocada, sua “cultura”. (FERNANDES, 2020, p. 328).

E entendo que o que houve foi uma espécie de *hackeamento*, conceito que desenvolveremos em capítulos posteriores deste trabalho.

Por fim, Rafael Fernandes emenda o assunto argumentando que, em resumo, o *queer* é uma crítica à heteronormatividade e que *two-spirit* é uma crítica ao projeto colonial (FERNANDES, 2020, p. 309), indo mais longe do que a mera disputa léxica aparente. Particularmente, penso que *queer/cuir* quer ir além da episteme heteronormativa, mas concordo que a cisheteronormatividade seja um de seus alvos maiores e primários, no momento.

À vista de tudo que foi discutido até aqui buscaremos retomar a discussão olhando para a malha indígena referente às terras que hoje chamamos de Brasil.

2.5 O BORDADO ABYA YALA: TIBIRA, CAÇOAIMBEGUIRAS E AFINS.

Gabriel Cesar Bueno de Arruda e Ana Enedi Prince⁵⁶, na comunicação oral intitulada *Tibira do Maranhão: a Igreja e a Homossexualidade no Brasil*, apresentada durante o INIC 2023, ao olharem para o tema da homossexualidade no Brasil, e buscando nas etnias pindo-

⁵⁶ Ana Enedi Prince é pós-doutora e doutora em história pela USP (Universidade de São Paulo, e também atuou como diretora da Faculdade de Educação e Artes da UNIVASP (Universidade do Vale do Paraíba) e orienta a pesquisa de graduação de Gabriel Cesar Bueno de Arruda.

indígenas uma referências de quando da invasão européia e em seus territórios, nos falam de como a antropologia daquela época era aplicada aos povos que aqui viviam. Para a dupla autoral:

Yves D'Évreux, como a maioria dos europeus que aqui chegaram, julgava os indígenas como aqueles que necessitavam de Deus e de uma religião, ignorando as crenças indígenas, e a partir disso, consideravam vários costumes indígenas como pecado, sendo um deles o pecado de ser homossexual, praticado por Tibira do Maranhão. (ARRUDA&PRINCE, 2023, p 2).

Na sequência a dupla autoral nos informa que:

a tribo mais “pecaminosa”, por assim dizer, eram as dos Tupinambás, chamadas de “Luxuriosos” por Gabriel Soares de Sousa, historiador português, concluindo que eles (os tupinambás) cometiam todos os pecados. Porém, não eram só os Tupinambás que “cometiam sodomia”, Bororos e Tikunas por exemplo, também não viam problemas com a homossexualidade, e esses homossexuais tinham até uma nomenclatura, os homens eram chamados Tibiras e as mulheres Çacoaimbeguiras. (ARRUDA&PRINCE, 2023, p 2)

Não sinto, de fato, que seja muito adequado colocar essas pessoas como homossexuais, no sentido de *gays* ou *lésbicas* do tempo de hoje, mas a realidade é que essas etnias tinham como práticas sexuais relações entre pessoas do mesmo sexo biológico. Como tantos outros seres na natureza. Inclusive os povos europeus ao longo de seus percursos históricos. A diferença parece ser a conotação pecaminosa e selvagem que é atribuída aos povos que já habitavam essas terras, quando da invasão. E entendo que as cosmovisões presentes no continente dialogam entre si, fazendo com que as etnias pindo-indígenas dialoguem com as cosmos percepções *two spirits*.

Contudo, é preciso registrar que Tibira não é/foi somente o nome dado aos indígenas que praticavam sexo entre homens, senão o nome dado a uma pessoa tupinambá, em específico, que foi assassinada em praça pública, ainda no período colonial, no território que hoje chamamos de Maranhão.

A história de Tibira tem sido abordada por outras pesquisas, sobretudo e em sua maioria, por pessoas que defendem e militam junto à comunidade LGBQIAPN+ por seus direitos e reconhecimento. Uma tônica comum é o destacamento de Tibira como “a primeira vítima de homofobia no Brasil” (ARRUDA&PRINCE, 2023, p 2). Na pesquisa da dupla acima é apontado que:

Sua “história” de morte é contada no livro “Voyage Dans le Nord du Brésil Fait Durant les Années 1613 et 1614” (Viagem ao Norte do Brasil feita nos anos de 1613 e 1614) escrito pelo homem que ordenou sua prisão, tortura

e morte, o missionário francês Yves D'Évreux. Em 1614 Tibira era executado pelo seu rival Tupinambá, o cacique Caruatapirã, (ARRUDA&PRINCE, 2023, p 2)

Tibira do Maranhão foi executado em praça pública, teve seu corpo amarrado a frente de um canhão que, ao disparar, esquarteja seu *corpus* epistêmico e seu corpo físico.

A dupla autoral informa ainda que depois de lhe conceder um último desejo (fumar um tabaco) “foi dado a Tibira um batismo, para que não morresse como um “pagão” e pudesse então morrer como um “convertido” e com um nome católico” (ARRUDA&PRINCE, 2023, p 2).

Esse relato é extremamente violento, e nos causa uma sequência de sentimentos. A conversão compulsória e a execução em praça pública, não devem, não podem, passar despercebidas. Não podem ser esquecidas. Nem pelas comunidades indígenas, e nem pela militância LGBTQUIAPN+.

Juão Nyn escreveu um texto sobre seu parente. Intitulado *Tybyra: uma tragédia indígena brasileira*. *Tyryrá: ymã mba'e wai nhandewa regwa pindó reta-re*, a obra teatral retoma a história desde a personagem histórica. A peça, contudo, tem uma peculiaridade, que é a aproximação da língua portuguesa com o tupy guarani, ou guarani moderno, propondo um *ydyoma* híbrido, o potyguês, como uma demarcação linguística indígena. Citando Juão Nyn:

Potyguês é um manifesto lyteráryo e se apropria do alfabeto grego latyno para fazer uma demarcação Yndygena Potyguara no Português; ydyoma este que veyo nas caravelas de Portugal, assym como o Espanhol, da Espanha, e o Ynglês, da Ynglaterra, e que não são, obvyamente, oryundos daqui. NENHUMA DESSAS LYNGUAS É DA AMÉRYCA!(...) Améryca também é uma fycção, uma Matryx Colonial com nome dado em homenagem a um colonyzador. (NYN, 2020, p. 9-10 apud CORREA, 2023, p. 274)

Com efeito, é preciso pontuar que ainda não aconteceu no Brasil o que ocorreu com os povos indígenas ao norte de Pindorama/Abya Ayala, que se organizaram e atuaram *hackeando* o ‘cistema colonial’ que assassinou, estuprou, corrompeu, nomeou, renomeou, batizou à revelia, enfim. Mas sinto que esse momento está se aproximando. Fora a consciência das próprias jornadas históricas dessas etnias, observo com alegria que desponta no Brasil uma produção intelectual potente e organizada, com pessoas que têm feito uma crítica poderosa à episteme colonial que ainda inspira o país. Nomes como Ailton Krenak, Uýra Sodoma, Okara Yby, Vic Gualito e Ré Cyborg, entre outras, outros, outres, que tem promovido uma enorme disrupção epistêmica.

Assim, para introduzir o assunto de maneira mais pontual, devemos avisar que os apontamentos sobre identidade desde a Krenak e os escritos de de Ailton Krenak, líder indígena, ambientalista, filósofo, poeta, escritor brasileiro da etnia acima apontada, serão mais desenvolvidas no segundo bloco deste trabalho, pois tratam o tema da identidade de maneira mais ampliada, não se voltando topicamente aos contextos aqui tomados como dissidência. Entretanto, podemos adiantar que Krenak fala de um sujeito coletivo.

Jailson de Souza e Silva, geógrafo, doutor em Sociologia da Educação e fundador do Observatório de Favelas e da UNIPeriferias/IMJA, realizou uma entrevista com Ailton Krenak em 2018, intitulada *Ailton Krenak – "A potência do sujeito coletivo"*. Nela são comentados paralelos e choques entre os ambientes epistêmicos da aldeia e da periferia. Na oportunidade o líder indígena comenta que sujeitos coletivo são:

Pessoas que cresceram escutando histórias profundas que reportam eventos que não estão na literatura, nas narrativas oficiais, e que atravessam do plano da realidade cotidiana para um plano mítico das narrativas e contos. É também um lugar da oralidade, onde o saber, o conhecimento, seu veículo é a transmissão de pessoa para pessoa. É o mais velho contando uma história, ou um mais novo que teve uma experiência que pode compartilhar com o coletivo a que ele pertence; isso vai integrando um sentido da vida, enriquecendo a experiência da vida de cada sujeito, mas constituindo um sujeito coletivo. (KRENAK, 2018 apud SOUZA E SILVA, 2018).

Em resumo, o sujeito coletivo integra a filosofia e o entendimento de mundo Krenak, onde a floresta, os recursos da floresta, os rios, os animais, as plantas, mas também as pessoas, as habilidades das pessoas, a memória, os sonhos, enfim, tudo é vivido, sentido, elaborado como coletivo. Krenak explica ainda que:

No meu caso a gente foi cuspidado do nosso território muito cedo, porque vivíamos num contexto de comunidades indígenas que já eram dadas como integradas ou desaparecidas. Era como se fosse o resto dos índios que sobreviveram à colonização do Rio Doce, mas que ainda tinham modelos de organização que implicavam acesso comum às coisas. (KRENAK, 2018 apud SOUZA E SILVA, 2018).

A chegada à cidade, sua realidade e episteme escancaram um choque ético, étnico, cultural, paradigmático.

No entanto, Krenak traça um espaço identitário aproximado com as periferias e a aldeia de sua etnia, onde as histórias das pessoas se fundem de tal modo que perde-se um sentido de posse em relação ao ambiente e as coisas que ali estão. Há um sentido de comunidade, de comunitário. Esse sentido se aproxima do sentido de coletividade Krenak. Mas não são a mesma coisa.

E para ilustrar esse ponto Krenak usa os conceitos de cidadania e de florestania como orientação para adentrarmos nessa discussão. Inicialmente considera que a florestania poderia ser uma simplificação de cidadania, mas não se trata disso.

florestania é uma luta constante para alargar o espaço do exercício da cidadania, mas uma que possa alcançar a ideia inventiva dos povos da floresta que disseram que têm florestania, para contrapor a essa coisa bruta da cidade onde a ideia de cidadão é rua asfaltada, água canalizada, saneamento, quadradinho, condomínios, conjuntos, propriedades privatizadas, serviços, segurança, polícia, saúde, hospital. Eles olham tudo isso e falam: “Mas nós não somos isso”. (KRENAK, 2018 apud SOUZA E SILVA, 2018).

E entendo que a florestania traz um sentido decolonial para a cidadania pois a grosso modo, cidadania diz respeito aos gozo dos direitos e deveres civis e políticos dos cidadãos que, em contrapartida devem coletivamente e individualmente contribuir e zelar pelos bens públicos, bem como participar, acompanhar e fiscalizar a atuação estatal. Porém, para Krenak:

A florestania é uma ótima maneira de colocar em questão se as cidades são mesmo o melhor lugar para as pessoas cooperarem umas com as outras, reproduzir vida e cultura, ou se elas são só consumidores de energia, inclusive de recursos naturais, porque as cidades sugam tudo que está em volta. Para uma cidade existir ela precisa construir Belo Monte, pelo menos dizem que precisa. (KRENAK, 2018 apud SOUZA E SILVA, 2018).

Assim, Krenak arremata que pessoas coletivas:

São pessoas que têm um exercício cidadão dentro da floresta com a defesa dos territórios, da floresta, da biodiversidade, da capacidade desses povos se articularem e se moverem em amplos espaços, que não têm que ser na cidade. (KRENAK, 2018 apud SOUZA E SILVA, 2018).

E que:

Cada igarapé tem um nome, e esse nome é invocação de outros seres, dos seus parentescos, das narrativas mais antigas que chegam em nossa memória. Isso que dá sentido para chamar a terra de mãe, porque ela não é uma coisa; não é uma gleba, um lote, um terreno, uma fazenda. (KRENAK, 2018 apud SOUZA E SILVA, 2018).

Nesse sentido, vou destacar aqui uma de suas falas que sinto que poderia ser relacionada às questões que envolveriam ideias em torno do que chamamos, nas cidades e neste texto, de dissidência. Para Aílton Krenak:

Esse sentimento de interagir com outros iguais é fundamental para sermos uma pessoa equilibrada. Você não fica o tempo inteiro tendo que fazer ajuste para se relacionar, você fica à vontade numa comunidade. Cada um é cada um, não tem padrão. As pessoas não se surpreendem se você tem uma ou outra escolha. (KRENAK, 2018 apud SOUZA E SILVA, 2018).

O líder indígena não fala abertamente sobre sexualidade, nem sobre moita, e nem sobre armário, e nem sobre um conjunto de comportamentos ou de preferências de ordem sexual. E também não fala sobre expressões de gênero desde a ligação com os pólos identitários binários dos 'brancos'. Mas fala de padrões. E que não há um padrão.

Contudo, Krenak lança mão do sentido de ancestralidade, que me parece ser um modo decolonial de falar a respeito da memória de gênero e da sexualidade coletiva desses sujeitos coletivos. E afirma que "no caso das sociedades tradicionais de oralidade, a pessoa começa a ser constituída lá atrás, no sonho, antes de estar na barriga da mãe" (KRENAK, 2018 apud SOUZA E SILVA, 2018).

E finaliza dizendo que:

Muitas dessas pessoas são sonhadas, e quando a mãe começa a gestar uma criança, a família, o coletivo já sabe que aquele menino ou menina veio, quem está vindo. Diferentes tradições sabem que é um velho que está vindo. Quando o menino nasce já sabem olhar ele e falar: "Esse é fulano, esse é ciclano". Isso não tem nada a ver com reencarnação, tem a ver com outras coisas muito mais complexas. Mas é a capacidade de entender o fluxo, a longa jornada da experiência humana que interage os que estão vivos agora com as pessoas os ancestrais, independentemente do culto (...) Porque as pessoas podem falar: "Não, mas isso é coisa da tradição dos pajés, xamãs, candomblés". Não, em qualquer memória que essas pessoas tenham, a memória profunda é formada por seus ancestrais. (KRENAK, 2018 apud SOUZA E SILVA, 2018).

Em outro artigo, intitulado *O Eterno Retorno do Encontro*, Ailton Krenak também fala dessa dimensão da pessoa como coletiva e das perspectivas de ancestralidade que está intrinsecamente ligada a esse conceito. Krenak nos diz que:

Por isso que os nossos velhos dizem: "Você não pode se esquecer de onde você é e nem de onde você veio, porque assim você sabe quem você é e para onde você vai". Isso não é importante só para a pessoa do indivíduo, é importante para o coletivo, é importante para uma comunidade humana saber quem ela é, saber para onde ela está indo. (KRENAK, 2020, p. 28)

Okara Yby, que se auto referencia como indígena potyguara, kontrabynárie, psicóloga (UFF) e kurandeire, investiga as relações entre descolonização e não-binariedade. Já é uma pessoa mais jovem, e dialoga diretamente com as dimensões identitárias e sexo-afetivas dos tempos de hoje. No artigo intitulado *Transcestralidade Indígena*, publicado em 2023, na Revista Estudos Transviades, recupera o termo transcestralidade, criado por Renata Carvalho - travesti, atriz, dramaturga e diretora teatral brasileira - buscando dar-lhe uma dimensão trajetiva dentro e desde cosmovisões pindo-indígenas.

Elu conhece a obra de Krenak, sobre a qual, e em relação à perspectiva de uma pessoa ser sonhada antes de nascer, Okara Yby conta que:

Me interessa muito trazer a dimensão dos sonhos e da espiritualidade, porque é comum que aquilo que não é “biologia” ou “racional” seja descartado como algo falso, sendo que isso faz parte da cosmopercepção dos povos originários, é parte da nossa realidade. (...) Pra mim, esse lugar do ambíguo, do não saber, da fluidez, dos sonhos, todos eles me provocam a pensar o gênero, mais especificamente, a desistência do gênero, e do binário. Essa é a minha retomada. (YBY, 2023, p.31).

Mais especificamente sobre os temas identidade de gênero ou práticas e comportamentos sexuais indígenas Okara Yby traz o trecho de uma música de Bobby Sánchez, musicista e poeta *two-spirit*, que diz que:

Indivíduos dois espíritos e pessoas não binárias não-brancas e pessoas trans não estão rompendo com papéis sociais ou normas de gênero. Nós estamos apenas praticando nossa memória ancestral e nossas antigas compreensões culturais (SANCHEZ apud YBY, 2023, p.33).

Okara Yby defende começa a tecer comentários sobre as confusões e equívocos coloniais ao se olhar para aspectos pontuais, digamos, do olhar branco sobre a cultura indígena. Sobre Tibira nos diz que este sujeito tupinambá:

normalmente é divulgado como “o primeiro homossexual do Brasil”, só que para mim tá tudo errado nessa frase. Primeiro que é um ser que não é do Brasil, mas de tudo que isso aqui era antes de ser Brasil (Abya Yala). E definitivamente elu não foi a primeira pessoa a ser assim. E, por fim, ninguém disse que era um homem homossexual. Nos registros está escrito que era uma pessoa com pênis, de aparência muito feminina e que fazia sexo anal.(YBY, 2023, p.29).

Complementa ainda contando que:

A palavra tybyra, usada mais como um apelido, não é nome próprio, vem de uma palavra do tupi que significava “bunda”. E, falando em nossas histórias explodidas, Tybyra, por ser quem era, foi explodida na boca de um canhão, pelos colonizadores. (YBY, 2023, p.29)

E recomenda a leitura da obra teatral de João Nyn, já comentada neste subcapítulo.

Desfazer equívocos coloniais parece ser o objetivo de Okara Yby.

Ao falar sobre Çacoeimbeguiras, nos diz que:

Quando falamos em uma “transcestralidade indígena”, assim como tantas outras dimensões da vida originária, encontramos muitas descontinuidades, interrupções e apagamentos. Busco, ao menos, organizar algumas pistas... Conheci o termo Çacoeimbeguiras, em Tupi (lembrando que existem várias línguas indígenas, não só o Tupi), e significa algo como “muito másculo” e podia ser usado para corpos com vulva e que eram pessoas que exerciam algo no campo da masculinidade. (YBY, 2023, p.28)

E que se pergunta, a partir de textos de Paula Gunn-Allen, que faz considerações sobre o povo yuma, pontuando que esta etnia também se utiliza de sonhos para designar gênero, nos informando que:

Se a pessoa sonhasse com armas, por exemplo, funções “masculinas” lhe seriam atribuídas. Me pergunto, no entanto, se isso seria uma atribuição de gênero e não apenas de função social... Talvez chamar certas funções de masculinas já seja uma tradução colonial.(YBY, 2023, p.29).

E outras referências vão surgindo, desde a análise e compartilhamento de impressões que colonizadores tiveram ao desembarcar em Abya Yala. Okara Yby cita a pesquisa do mestre e doutor em história, Lenin Campos Soares, desde o texto, *Os Timbiras e as Çacoambeguiras*, escrito em 2019, e disponível no blog do historiador.

Segundo Lenin Campos Soares conseguiu recolher analisando documentos históricos:

Pero de Magalhães Gandavo em seu Tratado da Terra do Brasil, de 1576, fala sobre as mulheres: “Algumas índias deixam todo o exercício de mulheres e, imitando os homens, seguem seus ofícios como se não fossem fêmeas. E cada uma tem mulher que a serve, com quem diz que é casada. E assim se conservam como marido e mulher”. (GANDAVO, 1576 apud SOARES, 2019)

Ainda sobre çacoambeimbeguiras, Lenin Capos Soares nos diz que:

Entre os indígenas, os homens que eram amados por outros homens eram conhecidos como tibera e as mulheres que eram amadas por outras mulheres como çacoaeimbeguiras. É interessante, no entanto, entender que como na maior parte das etnias indígenas brasileiras o trabalho é definido por gênero, o homem que era tibera realizava as atividades econômicas definidas como femininas, como a agricultura, coleta e artesanato (cerâmica, cestaria, etc.) E em algumas tribos também a pintura corporal. Já a mulher que era çacoaeimbeguiras compartilhava do mundo masculino da caça e pesca, guerra e produção de armas. Outro elemento importante: os tibera e as çacoaeimbeguiras não se relacionavam somente com outro igual a ele, mas um tibera, por exemplo, podia casar-se com um guerreiro; a çacoaeimbeguiras podia relacionar-se com uma jovem que trabalhava produzindo cestas. E, como afirma Estevão Fernandes, tal prática era bem comum em sociedades indígenas brasileiras, sem que houvesse qualquer tipo estigma sobre essas pessoas por parte de seu grupo. Ninguém era mal visto por ser tibera ou çacoaeimbeguiras, e estes não estavam isolados da sociedade relacionando-se apenas entre si. E essa percepção das relações homoeróticas como naturais incomodou bastante o invasor europeu. (SOARES, 2019)

Mas a pergunta de Okara Yby ficou no ar.

São as funções sociais marcadores de gênero tão poderosos capazes de concederem o instituto de gênero às pessoas? Provavelmente esses marcadores não concedem em si mesmos o instituto de gênero, mas eles podem ser sim, eventuais indicativos e rastros que, associados a

outros comportamentos, e outros aspectos cosmoperceptivos, somados, emaranhados, podem nos pregar peças, e colocar em xeque todas as expressões de colonialidade que estão à moita.

Seguindo e aprofundando cada vez mais, trazemos à prelo outras cosmovisões de mundo e de gênero espalhadas pelo mundo

2.6. TRAVESTILIDADE E TRANSMASCULINIDADE MOITICA: *BURRNESHA*, *VIRGJNESHA*, *BACHA POSHA* E *CROSSDRESSING*

Feitos esses apontamentos, passaremos à análise de outras expressões e identidades de gênero que se cruzam com ideias como não-binariedade e transmasculinidades - usando os termos dos ‘povos colonizadores’. É curioso perceber o evidente discurso de deslegitimação que essas ocorrências proximais não-binárias, e/ou transmasculinas sofrem/sofreram em diversas culturas desde muito tempo atrás, e até os dias de hoje.

Primeiramente, nos dirigimos aos Balcãs, situados no sudeste da Europa - continente que é o berço da colonização colonial moderna. A Península Balcânica é uma território transnacional e refere-se a uma sequência de montanhas que se estendem por toda a Bulgária, mas que perpassa países como Albânia, Kosovo, Bósnia-Herzegovina, Montenegro, Macedónia do Norte e Sérvia.

E creio que esta seja a primeira referência que apresentamos neste trabalho como potencial exemplar dissidente dentro do território Europeu. Mas virão outras.

Nessa região há a ocorrência de pessoas denominadas como *burrnesha* ou *virgjnisha*, termos que em português poderiam ser traduzidos como ‘virgens por juramento’. Em *Diversidade de Gênero e Direito: Contra Discursos Pseudonaturalistas e Pela Construção Cultural dos Direitos Identitários*, obra publicada em 2019, Luis Carlos Garcia, professor da USP/Ribeirão Preto, mestre e doutor em Direito pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, nos diz que:

Os virgens juramentados dos Balcãs vivem principalmente no norte da Albânia e em Kosovo e Montenegro. Em razão da situação econômica da região, diversas “mulheres” passaram a assumir em suas famílias o papel de “homens”, tanto em suas vestimentas, como na forma de agir. (GARCIA, 2019, p. 78)

Do ponto de vista de uma necessidade pessoal que parta da subjetividade, ou seja, dos emaranhados psicológicos desses indivíduos, a assunção dessa identidade inicialmente parece não ter a ver com a afirmação de uma identidade gênero, ou mesmo de uma sexualidade

dissidente. Faltaria então a convicção interna, a hibridez consciente, como motor de transição. De modo que a ocorrência de *burrnesha*, *virgjnesh*, e outras estruturas identitárias proximais presentes na região, parecem acontecer em decorrência de um contexto e de uma necessidade econômica - que posteriormente se revelará intimamente ligada a aspectos sócio-culturais, como veremos.

E é preciso pontuar que na citação há algo que tenta deslocar os papéis de gênero masculinos e/ou femininos a partir do uso de aspas ao apresentar esses dois indicadores fazendo com que *burrnesha* ou *virgjnesh* obtenham uma identificação também precária, não sendo nem como homens, e nem como mulheres. Estariam pois integrando um espectro 'entre' desde um lastro não-binário?

Além disso, a perspectiva do apagamento do desejo (celibato) e a virgindade obrigatória são traços destacados e essenciais destas ocorrências, no que esse aspecto pode também acabar impactando num entendimento sobre a dissidência, ou não, dessas pessoas do ponto de vista de seus desejos carnis, de suas sexualidades ou afetividades sexo-amorosas.

Resta assim, a impressão de um apagamento estratégico do corpo fisiológico dessas pessoas. Uma impressão que persiste e precisa ser melhor analisada, pois sendo observada sob diferentes prismas pode gerar múltiplos apontamentos. Contudo, proposições como estas, de celibato, de virgindade, já apareceram aqui nesta pesquisa anteriormente quando nos voltamos para a identidade *bissu*, na Indonésia, que a partir da admissão dessa identidade de gênero não poderiam expelir sêmem ou menstruar e que não poderiam se relacionar sexualmente com ninguém.

Esse controle dos organismos, dos corpos das pessoas, é abordado também por Naila Neves de Jesus, que recentemente defendeu o doutorado com uma pesquisa intitulada *Transgeneridade: memória e percepção das barreiras de acesso à saúde e promoção da saúde de mulheres trans e travestis* que possui um capítulo destinado, estrategicamente, à exposição de sistemas e teorias epistemológicas a respeito da transgeneridade. Apartir de estudos transculturais realizados pela mesma, a autora considera que:

No continente asiático, as *hijras* são definidas como um “papel de sexo/gênero alternativo”, reconhecidas na Índia como um terceiro gênero que contém elementos femininos e masculinos em sua identidade (...). A *hijra* apresenta sua identidade fundada nas tradições hindus e islâmicas, são devotas da deusa *Bahuchara Mata*, e acreditam que esta divindade as chama para submeter-se à castração, conferindo poderes a ela. (JESUS, 2023, p.26)

Ou seja, aliadas às suas condições identitárias e desde a retirada das gônadas haveria uma reorganização corporal e energética capaz de proporcionar, ou despertar, poderes espirituais, místicos, nestas pessoas.

No caso dos Balcãs, e olhando em perspectiva para o contexto geopolítico da região que também vive sob grande influência islâmica e muçulmana, torna-se extremamente plausível e necessário haver uma estratégia social, cultural e identitária que pudesse fazer frente às rígidas restrições impostas às mulheres nestas regiões 'extirpando' certas características de gênero, ou melhor, do regime de gêneros que ocorre no horizonte cultural prevalecente. Não se trata aqui, contudo, de uma cirurgia fisiológica ou de uma castração, mas de uma cirúrgica estratégia no regime de gêneros islâmico nos Balcãs.

É sabido que a conjuntura do 'cistema' de crenças da área se caracteriza por um extraordinário e longo contexto bélico, associado à disputas territoriais, étnicas e culturais apoiadas por diferentes fundamentações religiosas que apresentam um impiedoso sistema de crenças bastante desfavoráveis para mulheres cisgêneras, ou não. Segundo Luis Carlos Garcia:

Em razão de um código cultural imposto àquela sociedade – o Kanum – sob o qual viveram até o início do século XX, mulheres só podiam atuar nas tarefas domésticas e cuidando dos filhos. Elas eram proibidas de ter profissão, dirigir, beber, fumar, eram verdadeira propriedade dos maridos. Entretanto, o Kanum permitia que a mulher se proclamasse homem, a partir daí poderia fazer tudo que um homem fazia naquela sociedade. Para tal ela passaria a usar trajes masculinos, faria voto de celibato e virgindade. (BESNIER, 2003 apud GARCIA, 2019, p. 78)

Como se pode ver, e como o próprio texto de Luis Carlos Garcia vai desenvolvendo aos poucos, a narrativa parece apontar para a ideia de uma experiência 'meramente circunstancial' no que diz respeito à assunção da 'masculinidade', ou ainda, transmasculinidade, que poderia, inclusive, segundo o autor, aproximar *burrnesha* e *virgjnesh*a de práticas e vidas *crossdressing*. Assim, para Luis Carlos Garcia:

pensá-las sob o prisma da identidade é um erro. O que se tem é uma completa conformação de gênero que obviamente com o passar do tempo leva o indivíduo a vivenciá-la de maneira subjetiva, porém não pessoalmente construída e livremente escolhida. (GARCIA, 2019, p.79).

Discordo da tese que diz ser um erro pensar *burrnesha* ou *virgjnesh*a sob o prisma da identidade. Mas concordo que não houve uma escolha ou consciência "livremente escolhida" (GARCIA, 2019, p.79) que *a priori* tenha sido postulada por essas pessoas, pois muitas citações dão conta de que são os pais que decidem pelas 'filhas' a assunção de subjetividades masculinas, mesmo que de forma temporária, como se verá.

Entretanto, o trecho faz com que eu me pergunte: onde, hoje, no mundo globalizado ou não, as regras referentes a identidades de gênero foram expostas, construídas, postuladas, de forma não compulsória ou pré-existente? Talvez somente em nossos imaginários mais autênticos e rebeldes, porque nos Balcãs, como em qualquer sociedade, as normas de gêneros estão atravessadas por questões culturais que antecedem nossas escolhas ou tendências 'pessoais'. O que pessoas dissidentes fazem é confrontá-las, borrá-las, burlá-las.

Assim, os argumentos de Judith Butler sobre a compulsoriedade dos estatutos de gênero tomam aqui uma outra dimensão, pois são diretamente agenciados pelos progenitores dos sujeitos em questão, que dispõem das identidades de sua prole, fazendo escolhas a este respeito de forma inquestionável e unilateral.

E se os apontamentos de Butler fossem aplicados ao contexto balcãs, os mesmos validariam, ofereceriam, o estatuto de identidade de gênero à *burrnesha* e *virgjnesh*? Ou seja, estas identidades de gênero poderiam ser consideradas transmasculinas, ou avizinhas à transmasculinidade, e em que medida?

Pessoalmente, entendo que não se trata de vestir-se, mas também de vestir-se; que não se trata do comportar-se, mas também de se comportar como alguém do sexo masculino, ou feminino, ou de nenhum deles, ou de ambos ao mesmo tempo, ou temporariamente de um ou de outro, ou temporariamente de nenhum deles, ou dos dois juntos, e desde esse ponto, poder acessar uma série de privilégios ou obrigações ligados a questões culturais e de gênero características de cada região. Achar que é só uma questão de vestimenta, de acessório, ou de comportamento, invalida o âmago da questão trans.

Antonia Young, pesquisadora do tema, recolheu vários nomes dessa mesma perspectiva de gênero em outros países proximais, inseridos nessa mesma área geográfica: *Virdžina*; em albanês: *burrnesha*, *vajzë e betuar* (mais comum atualmente, e usado em situações em que os pais tomam a decisão quando a pessoa ainda é um bebê), e vários cognatos com "virgem"- *virgjineshë*, *virgjereshë*, *verginesa*, *virgjin*, *vergjinesha*; em turco: *sadik*, que significa "honesta, justa"; em sérvio: *ostajnica* (aquela que fica); em bósnio: *tobelija* (vinculada por um voto) (YOUNG, 1998, p. 63).

Para algumas pessoas, no entanto, *burrnesha*, *virgjnesh* e as demais ocorrências relacionadas ao contexto 'virgem por juramento' seguirão servindo exclusivamente como forma de burlar temporariamente somente algumas normas de gênero, mas não todos. Ou seja, são meninas tornadas circunstancialmente, meninos.

Nesse sentido, e para as pessoas que não articulam essas estruturas identitárias como propriamente identidades, elas são como que ‘cópias temporárias’ que visam apenas tapear, fraudar, as questões patrimoniais familiares desde um apoio tradicional: o *kanum*.

Mas para Judith Butler, mesmo:

as práticas parodísticas podem servir para reconvocar e reconsolidar a própria distinção entre uma configuração de gênero privilegiada e outra que parece derivada, fantasística e mimética — uma cópia malfeita, por assim dizer. E é certo que a paródia tem sido usada para promover uma política de desesperança que afirma a exclusão aparentemente inevitável dos gêneros marginais do território do natural e do real. (BUTLER, 2018, p. 195).

Assim, não me parece honesto, empático, sensível enxergar essas pessoas apenas como ‘cópias malfeitas’ de homens. Ou, como ‘cópias transitórias’ de homens, haja visto que, a qualquer momento, essa ‘paródia’ poderá/será desfeita em função da decisão de seus pais ou em função de sua idade, ou do nascimento de um irmão varão - haja visto que a permanência e a utilidade dessas identidades de gênero está condicionada pelas variáveis tempo ou pelo nascimento de irmãos do sexo biológico masculino- pois a validação identitária de *burrnesha*, *virgjnesh*a e afins são reconhecidas ou tornadas enquanto reais somente durante certas e muito específicas condições, e por um tempo definido não também pelos sujeitos que as experimentam, introjetam, mas por seus pais, que manejam as identidades de outrem como se fossem suas propriedades.

Trazendo novamente Butler:

essa impossibilidade de tornar-se “real” e de encarnar “o natural” é, diria eu, uma falha constitutiva de todas as imposições do gênero, pela razão mesma de que esses lugares ontológicos são fundamentalmente inabitáveis. (BUTLER, 2018, p. 195)

Dessarte, ainda que toda elaboração sobre gênero esteja ligada a uma cultura, uma visão de mundo, o que talvez a questão dos ‘virgens juramentados’ escancare, é o quão mutáveis, transitórias e circunstanciais são as identidades de gênero.

Entretanto, nada poderá apagar os registros de gênero vivenciados.

E voltando às provocações trazidas por Luis Carlos Garcia, sem embargo, de início me parece haver realmente alguma correspondência entre *crossdressers* e toda a cadeia de ‘virgens por juramento’, ainda que Garcia defenda que “os *crossdressers* são indivíduos do sexo masculino que gostam de vestir roupas do gênero oposto, mas sem identificação com esse universo no que diz respeito a sua identidade” (GARCIA, 2019, p. 84).

Penso, obviamente, que poderia haver *crossdressers* do ‘sexo feminino’ que atravessassem a fronteira de gênero tal qual pessoas do ‘sexo masculino’ o fazem. Entretanto, na medida em que entendo que *butches* e ‘sapatonas caminhoneiras’ são também identidades de gênero, para mim *crossdressers* também podem vir a ser identidades de gênero que, inicialmente, aparentem ser um ‘exercício de travestimento’, ou mesmo somente um ‘exercício erótico ou de sexualidade’, mas que, eventualmente, podem vir a ser outra coisa.

Assim quero registrar que nos casos de *butches* e ‘sapatonas caminhoneiras’ - que é um percurso que conheço, na pele e na psique, entendo que algumas vezes uma travessia aconteça, outras vezes não aconteça.

Ou seja, pode ser que, em algum momento, esses 'exercícios' transbordem, ou mesmo que eles funcionem como dispositivos transbordantes de gênero, enfim. Ou que eles sejam, em si, estruturas de gênero circunstanciais e temporárias, porém, válidas e autênticas.

Minimamente, são todas ‘experiências’ sobre e desde identidades de gênero.

Assim, há um fio de navalha aqui, e temos que ter coragem de transpassá-lo. E percebo que ele parte do entendimento e de diferenciações possíveis entre o que é travestilidade e/ou transgeneridade. Me arriscarei (porque é, de fato, um exercício perigoso) dizendo que travestilidade é diferente de uma ‘identidade de gênero formal’ como as transgêneras muito em função de seu caráter eminentemente temporal, episódico, em fricção com a intencionalidade com a qual ‘atos de gênero’ (BUTLER: 2018) estão sendo realizados, bem como em função da correspondência social que detonam, ou da energia psíquica que demandam diariamente para seus agentes e/ou para seus agregados (familiares, amigos, afetos).

Assim, pode haver casos onde *crossdressers* queiram se identificar enquanto identidade de gênero, e casos em que a ‘travessia’ não se completou de maneira identitária, ou seja, casos em que a sensação de fixidez não acontece de forma suficientemente grande a ponto de se constituir como ‘identidade’. Mas todo esse movimento, deslocamento, mudança, transição, em meu entender, deve ser medido pelas pessoas que as vivem, sendo validadas preferencialmente desde auto-relato.

Pelo que pude experimentar/experienciar, trata-se de identidade de gênero quando a intenção ou consciência, o desejo ou a necessidade, é atravessar os regimes de gênero promovendo disrupções tais que já não nos vemos como antes, já não nos encaixamos mais naquela ‘caixinha de gênero’. Aí acontece a transição, a exemplo do que aconteceu comigo. Houve um momento em que olhei para a situação ‘sapatona’ e caminhei para um entendimento ‘sapatrans’, então houve a acomodação enquanto identidade de gênero não-binária. E devo

confessar que nessa trajetória, as experiências como *drag king*, e o isolamento pandêmico foram dispositivos, acontecimentos, que resignificaram tudo.

Essa foi a minha régua. Entendo que as elaborações psíquicas geradas, em conjunto com a expressão exterior de gênero e suas performances, foram, de fato, rastros de uma situação que fez com que eu me identificasse pessoalmente, psiquicamente, socialmente, a uma identidade de gênero outra, e não somente uma travestilidade, ou como uma relação com elementos arranjados no campo da sexualidade. Foi meio que tudo junto, mas não na mesma linha, porém disparados por experiências e contexto tópicos. Foi por assim dizer, uma ‘multidão’ de sentimentos, pensamentos, identificações que caminharam juntos para que eu transicionasse.

Evidentemente, o momento histórico me ‘ofereceu’ uma outra ‘caixinha de gênero’, mas, como pontua Preciado:

Eu fui designado para o sexo feminino, e como o macaco mutante, saí daquela “jaula” estreita, certamente para entrar em outra jaula, mas pelo menos desta vez por minha própria iniciativa. (PRECIADO, 2021, p. 283).

O ‘macaco mutante’ citado por Paul Preciado refere-se a Pedro Vermelho, um macaco tornado homem no conto *Um Relatório para uma Academia*, escrito em 1917 por Franz Kafka. Nessa obra Pedro Vermelho “explica que para dominar a linguagem dos humanos e entrar na sociedade da Europa de seu tempo, ele teve que esquecer sua vida de macaco” (PRECIADO, 2021, p. 281).

Enfim, essa também é, parcialmente, a minha história até aqui. Entretanto, ainda não consegui me esquecer totalmente da vida daquela pessoa que morreu, porque identidade é uma trajetória e os emaranhado, os bololôs, que nela se dão. E sinto que ainda estou muito perto do emaranhado, ou seja, ainda tem muitos fios embolados.

Nesse sentido, de fato, a coisa mais simples e mais lógica, inclusive, é respeitar o que os/as/es sujeitos falam sobre si a cada momento de suas vidas. De forma que, no que tange a identidades de gênero, a importância do auto-relato jamais poderá ser vencida ou superada.

No que, duas questões se apresentam em sequência. A primeira é realmente uma pergunta. Até onde vai sua ousadia ou atrevimento, sem que você se desfaça enquanto ente identitário unificado, enquanto invólucro/arquivo que foi rompido/corrompido? E a segunda questão não é uma pergunta, mas sim, um apontamento. É fato que nem todas as pessoas puderam/podem confabular sobre si abertamente, com parresia, com ‘liberdade’, com escuta, com autonomia, com esse direito pleno de decidir sobre quem se é, e poder autenticamente

traçar auto-relatos de si, como nos casos de *virgjnesh*a e afins, onde são outras pessoas que indicam, instituem/desinstituem seus/suas organizações identitárias muitas vezes de forma direta, objetiva e unilateral.

Mas é importante destacar que a situação é diversa, havendo pessoas designadas *burrnesh*a desde a infância que depois tem que retornar ao espectro feminino e que não se adaptam, já há outras que se adaptam. E há ainda casos de pessoas que fazem a transição após a infância, depois do falecimento do pai ou para escapar a um casamento arranjado sem desonrar a família do noivo. Enfim, são múltiplas combinações.

Tui McLean, jornalista e filmmaker britânica, associada à BBC Londres, publicou em 2022 um artigo intitulado *As últimas 'Virgens Juramentadas' da Albânia, que vivem como homens*. Nele afirma que este costume está prestes a acabar na Albânia.

Não existem números exatos, mas estima-se que existam apenas 12 *burrnesh*a remanescentes no norte da Albânia e em Kosovo. Desde a queda do comunismo nos anos 1990, a Albânia vem presenciando mudanças sociais que trouxeram mais direitos para as mulheres. Valerjana Grishaj considera que o desaparecimento da tradição das *burrnesh*a é algo positivo. "Hoje, nós, meninas, não precisamos lutar para virar homens", afirma ela. "Precisamos lutar por direitos iguais, mas sem nos tornarmos homens." (MCLEAN, 2022).

Valerjana Grishaj é sobrinha de Duni Grishaj, *burrnesh*a que vive em Lëpushë, zona rural entre ao norte da Albânia e uma das onze pessoas referenciadas na reportagem. Duni Grishaj, hoje com 57 anos, conta que fez o juramento quando após seu pai falecer, podendo seguir assim como homem celibatário pelo resto de sua vida, e podendo administrar os bens deixados por seu pai, entre outras coisas.

Tui Mclean entrevistou também Segundo Aferdita Onuzi, etnógrafa, pesquisadora e um das diretoras do Instituto de Antropologia Cultural e Estudos de Arte da Albânia. Na citação abaixo podemos entrar em contato com alguns apontamentos.

Existem muitos conceitos errôneos que pairam sobre a tradição. Tornar-se uma virgem juramentada, normalmente, não era uma decisão baseada na sexualidade, nem na identidade de gênero, mas sim em um *status* social especial que era oferecido a quem fizesse o juramento. "A decisão de uma menina de tornar-se virgem juramentada não tem nada a ver com a sexualidade", segundo Onuzi. "É simplesmente uma escolha de ter outro papel, outra posição na família." (MCLEAN, 2022).

Aferdita Onuzi destaca ainda que "é muito importante observar a diferença entre as *burrnesh*at clássicas, no sentido etnográfico, e as *burrnesh*at atuais... Atualmente, é uma decisão totalmente pessoal" (ONUZI, 2022 *apud* MCLEAN, 2022) isso porque que "as

tradições evoluíram ao longo do tempo, transformando as decisões forçadas em escolhas ativas" (MCLEAN, 2022).

Drande Dodj, *burrnesha* que vive na Albânia e que também foi entrevistada por Tui Mclean, nos dá seu relato pessoal na citação abaixo:

"Eu nunca me associei às mulheres, mas sempre aos homens. Em bares, fumando...", afirma Drande, *burrnesha* que mora na cidade litorânea de Shëngjin, no noroeste da Albânia, e refere-se a si próprio no masculino. "Sempre me senti como homem." Para Drande, adotar a prática foi uma forma de usufruir das liberdades dos homens, como fumar cigarros e beber álcool, elementos enraizados na tradição *das burrneshat*. E essas liberdades incluíam beber o tradicional destilado albanês *rakia*, historicamente restrito aos homens. Agora, Drande não só bebe o destilado, como produz o seu próprio. (MCLEAN, 2022).

É possível ver imagens algumas das pessoas referidas na reportagem de Mclean no *teaser* do documentário *Burrnesha*⁵⁷, dirigido por Lukas Tielke, e que teve estreia em 2023. A imagens e depoimentos coletados e nos dão uma dimensão dos desafios vividos por essas pessoas, como também nos ajuda a sair de um lugar de imaginação e ver e ouvir suas vozes.

A situação é diversa, multiforme e complexa, de modo que não é possível delimitarmos ou afirmarmos se tratam de identidade de gênero, olhando para o grupo desde suas especificidades, ou se são meramente uma maneira de burlar aspectos econômicos, sociais e culturais desfavoráveis aos indivíduos dotados e delimitados pelo instituto de gênero feminino.

Segundo Mclean:

Para muitas mulheres nascidas tempos atrás, trocar sua identidade sexual, reprodutiva e social era uma forma de ter liberdades que apenas os homens podiam experimentar. (MCLEAN, 2022)

Como numa espécie de " protesto convertido em sacrifício" (ONUZZI, 2022 apud MCLEAN, 2022). O sacrifício de suas identidades femininas, muitas vezes objetivando um complexo sentido de libertação.

E por falar em liberdade, e para finalizarmos essa série de apontamentos sobre a ocorrência de *burrneshas* e correlatos, Paul Preciado nos diz evitar:

cuidadosamente a palavra liberdade, prefiro falar em encontrar uma saída para o regime da diferença sexual, o que não significa tornar-se livre imediatamente. No que me diz respeito, não experimentei a liberdade quando era criança na Espanha de Franco, nem mais tarde quando era lésbica em Nova York, e nem agora que sou, como dizem, um homem trans. Nem então, nem agora, eu pedi para que me "dessem" a liberdade.

⁵⁷ Para ter acesso ao documentário *Burrnesha* de Lukas Tielke, acesse o link: <https://vimeo.com/822998068>

Os poderosos continuam prometendo liberdade, mas como eles poderiam dar aos subordinados algo que eles mesmos não conhecem? (PRECIADO, 2021, p. 287)

E conclui:

A liberdade é um túnel que se cavou com as mãos. A liberdade é uma saída. (PRECIADO, 2021, p. 287)

Desse modo, Preciado nos atenta para o grande paradoxo, absolutamente aplicável à questão dos ‘virgens juramentados’, bem como a qualquer identidade de gênero, que é “aquele que amarra é tão preso quanto aquele cujos movimentos são dificultados pelas cordas atadas”. (PRECIADO, 2021, p. 287).

Mas, como comentado anteriormente, a questão *burrnesha* e cognatos, revela uma recorrente sensação de reconhecimento precário para identidades transmasculinas, e logo, também de um entendimento de temporalidade que faz com que essas dinâmicas sejam associadas a experiências *crossdressing*, por exemplo, como sugere Luis Carlos Garcia. E gostaria de continuar a discussão por aqui.

Eliane Chermann Kogut, psicóloga e pesquisadora, em sua tese de doutorado intitulada *Crossdressing Masculino: Uma Visão Psicanalítica da Sexualidade Crossdresser* publicada em 2006, após o atendimento psicanalítico que realizou ao longo de dois anos junto a *crossdressers* masculinos, e também a partir da convivência que desenvolveu com estas pessoas, diz ter observado que *crossdressers* “sentem dificuldades em se enquadrar nas classificações habituais e tentam, eles mesmos, descreverem-se utilizando uma combinação destas identidades ou, ainda, buscam se explicar como seres que assumem alternadamente ora uma, ora outra” (Kogut, 2006, p. 96).

Ao longo da tese, escrita quando ainda se fazia uso do termo “travestismo”, o que associava a prática a uma espécie de transtorno psicológico, chama a atenção não somente a busca pela abolição/substituição do termo pelos termos travestilidade e/ou transexualidade ao passo em que refuta o entendimento de que *crossdressing* seria um hobby, um divertimento. Para ela:

Finalmente, cabe ainda abordar uma versão que, ocasionalmente, é veiculada por alguns *crossdressers*. Trata-se da idéia de que o *crossdressing* seria somente um “hobby”. Embora, alguns o pratiquem como se o fosse, no caso da maioria, é preciso dizer que o *crossdressing* envolve, diferentemente do “hobby”, medo, culpa e principalmente questões de identidade. Assim, pode ser considerado *hobby* para aqueles que fazem isto só ocasionalmente (...), mas não na maioria dos casos, nos quais a energia libidinal despendida é alta e a exposição social muito problemática. (...) Devido ao *crossdressing* atingir o cerne da imagem que

simboliza a identidade da masculinidade, devemos considerá-lo um fenômeno muito mais visceral do que uma mera atividade recreativa. (KOGUT, 2006, p. 93).

Procurando problematizar ainda mais a questão, e voltando a Luiz Carlos Garcia, que em seu debate traz a autora Débora Carolina Pereira Chaves (2017) no livro – *Afinal, quem sou eu para o direito? Reflexões sobre a tutela do transgênero no Brasil* – que articula proximidades e também afastamentos entre *crossdressers*, travestis, *burrnesha* e cognatos.

Em seu encadeamento de ideias a autora aponta que:

a travesti é alguém que apesar de não possuir problemas em relação a sua conformação física, principalmente a genitália – traço esse apontado como principal diferença entre a travesti e a transexual – gosta de se vestir com indumentária do gênero oposto ao estipulado com base no sexo morfológico. (CHAVEZ: 2017 apud GARCIA, 2019, p. 84).

Mas, na sequência Luiz Carlos Garcia levanta que:

O que se nota, é um recorte que tem muitas vezes como base uma questão de ordem econômica, de modo que a travesti está mormente vinculada à prostituição, enquanto o *crossdresser* – e aqui o uso do artigo masculino é um indicador que deve ser considerado – possui uma inserção mercadológica diferente, e uma situação econômico-financeira melhor. (GARCIA, 2019, p. 84).

Ainda não sei como lidar com essas citações. Mas elas me revolucionam, revoltam, insurgem, remexem.

Sobretudo essa última parte da assertiva em que Luiz Carlos Garcia enovela conteúdos de fundo sócio-econômicos. E sinto que elas me incomodam em várias direções. Me revoltam pela simplificação, e pela precarização que é reforçada desde a lista de empregabilidades ‘características’ de pessoas travestis - que me parece bastante injusta, moralista e desrespeitosa. E em segundo lugar me incomoda porque, forçosamente, um atravessamento desde perspectivas de classe social é uma inferência que pode sim estar atuando em nossa compreensão pois, de fato, essas interseções me parecem ser bastante lógicas e possíveis.

E agora vem o maior incômodo, que é o de se aplicar recorrentemente a ideia de travestilidade a quase todas as ocorrências transmasculinas que são apresentadas, discutidas, recuperadas. Como se transmasculinidades não passassem de ‘disfarces’.

Esse entendimento também é reproduzido por Maria Johana Schouten, em *Uma Sociologia do Gênero*, para quem:

Numerosos são os relatos sobre mulheres que embarcavam numa atividade masculina e, na tentativa de escapar à expulsão e ao assédio sexual, recorriam ao *cross-dressing* : militares como Maria de Antuérpia e Jeanne

d’Arc, mas também a ilustre historiadora Eileen Power ao atravessar o Kyber Pass entre o Afeganistão e o Paquistão, em 1920 (Melman 1996: 153). Da história da China constam muitas dessas mulheres, sendo a mais famosa Hua Mulan. Neste país, em especial durante a dinastia Qing, era bastante vulgar as mulheres disfarçarem-se de homem para escapar ao regime impiedoso que lhes era imposto (SCHOUTEN, 2011, p.39).

Evidentemente a travestilidade realizada por mulheres é uma realidade histórica e social. Porém, há um ‘grilo’ falante que entende que travestilidade é uma coisa, mas há situações que dizem respeito a travessias, ousadias, atrevimentos, que levam a transições efetivas, e que, portanto, se referem diretamente a outras identidades de gênero possíveis. Só que essas possibilidades são questionadas sistematicamente, ou ainda, 'cistematicamente'.

Continuando com essa série de levantamentos polêmicos e ainda tentando me equilibrar numa tênue linha comparativa, contrastiva e/ou contrapositiva, levantaremos alguns apontamentos delicados. Em que medida a arte *drag* se aproximaria e se distinguiria do *crossdressing*?

Sendo a arte *drag* uma flecha nos atravessamentos das fronteiras de gênero, ou, 'enfrentamentos', onde não se tem uma identidade realmente sendo introspectada a ponto de tornar-se uma identidade de gênero, mas uma elaboração autopoética (como veremos em capítulos posteriores deste trabalho) a arte *drag* pende mais para a ideia de travestilidade. Uma travestilidade autopoética, como veremos em capítulos posteriores. E penso que no caso da arte *drag*, a pessoa fique justamente na ‘zona de interstício temporária de gênero’, com finalidades artivistas. Enquanto *crossdressing* é algo diferente da variação *drag*, não dando suporte aos conteúdos ou intuits artísticos tão pronunciados, mas dando conta de outros conteúdos e forças psíquicas, mas ainda sim servindo como dispositivo acionador de elementos e questionamentos sobre identidade e gênero.

Quando penso em *crossdressing* me vem imediatamente à mente a publicitária e cartunista Laertes Coutinho. Laerte começou como *crossdresser*, passando depois a se entender como travesti, mulher transgênera, até se denominar atualmente uma ‘mulher social’ ou ‘uma mulher possível’ (LAERTES, apud ANDRADE, 2017). Eis algumas tirinhas da artista:



Imagem 1. Tirinha de Laertes Coutinho. Fonte: Jornal da USP (on line) publicada em 29/6/2017



Imagem 2. Tirinha de Laertes Coutinho. Fonte: Jornal da USP (on line) publicada em 29/6/2017

Essas tirinhas - que integram uma série de desenhos em quadrinhos curtos, e que, em geral são publicadas em jornais, compõem uma hilária e afrontosa série de obras que trazem conteúdos correlatos a esses assuntos desde um formato ou olhar humorístico, ou insuspeitadamente cômico. As chamadas tirinhas, geralmente, apresentam um formato parecido com uma tira, ou seção, de um jornal impresso.

Mas o fato é que a única pessoa capaz de responder de maneira contundente sobre o que é, ou o que não é, o que tem ou não tem sido, é a pessoa a quem essa pergunta foi direcionada. Apenas o indivíduo deveria ser detentor da capacidade de determinar sua identidade e como ela se manifesta, ainda que para isso precise confrontar o sistema de gênero prevalecente à sua volta.

Uma outra situação que se comunica com a questão dos 'virgens juramentados' são as pessoas denominadas *bacha posh* (em persa: بچه پوش, literalmente "vestido como um menino"). *Bacha posh* é uma prática cultural adotada em algumas partes do Afeganistão, em que algumas famílias sem filhos escolhem 'uma filha' para viver e se comportar como um 'menino'. Isso permite que a criança frequente a escola, escolte suas irmãs em público e trabalhe. *Bacha posh* também permite que a família evite o estigma social associado ao fato de não ter 'filhos do sexo

masculino’. Esse costume, praticado até os dias de hoje, está documentado há pelo menos um século, mas provavelmente é muito mais antigo.

O fato é que, no Afeganistão há uma enorme pressão social para que as famílias tenham um ‘filho homem’ que poderá seguir com o nome da família e herdar as propriedades do pai. Na ausência de um filho, as famílias podem vestir ‘uma’ de suas ‘filhas’ como homem, aderindo à crença de que ter um *bacha posh* tornará mais provável, inclusive, que sua mãe dê à luz um varão em uma gravidez subsequente (SHAD:2012).

Assim, a prática que pode ter começado com mulheres se disfarçando de homens para lutar ou se protegerem de estupros durante os longos e recorrentes períodos de guerra, ou somente para atender a demandas sociais de alta conotação grau patriarcal, creio que, algo também tenha se deslocado para um outro patamar.

Para Pauline Lalthlamuanpuii e Be Suchi, pesquisadores sobre as ocorrências *bacha posh*:

O termo foi introduzido pela primeira vez no livro *The Underground Girls of Kabul : The Hidden Lives of Afghan Girls Disguised as Boys*, de Jenny Nordberg. No livro, Nordberg investiga a vida secreta de um *bacha* elegante. É de facto chocante descobrir que, embora seja um sistema amplamente praticado no Afeganistão, a maioria das pessoas reluta em admiti-lo ou mesmo em falar sobre a sua existência. (LALTHLAMUANPUII & SUCHI, 2020, p. 1)

O *status* da pessoa como *bacha posh* geralmente termina quando a pessoa entra na puberdade. Entretanto, as pessoas criadas como *bacha posh* geralmente têm dificuldade em fazer a transição novamente e se adaptar às restrições tradicionais impostas às mulheres na sociedade afegã (SHAD:2012), o que corrobora com a ideia de que o regime de gênero é uma realidade cruel, extremamente opressora e traumática.

Por outro lado, a cultura afegã e o fenômeno *bacha posh*, escancaram o quão expressões de gênero e até mesmo identidades de gênero são mutáveis e localizáveis dentro de um sistema de crenças. Assim *bacha posh*, *virdžina*, *burrnesha*, *vajzë*, *virgjinëshë*, *virgjerëshë*, *verginesa*, *virgjin*, *vergjinëshë*, *sadik*, *ostajnica tobelija* e outras ocorrências transmasculinas se avizinham e se somam a multidão dissidente que caminha e se manifesta contra o regime binário, patriarcal e cisternormativo que oprime à todes.

É óbvio que o contexto bélico e a estrutura hereditária patriarcal, religiosa e fundamentalista são os motores dessas expressões e identidades transmasculinas enquanto ‘zonas de interstício’ de gênero. E me veio agora que estes casos não se tratam de zonas de interstício enquanto intervalo pacífico, como um armistício, mas, ao contrário, tratam-se de

zonas de óbvio conflito. Um conflito que se dá em nível psíquico ultra íntimo, identitário e social. Ou seja, trata-se de um aparente conflito de ordem identitária e de gênero, que é visivelmente espelho de outros conflitos, de outras guerras, que estão sendo travadas do lado de fora da gente.

Sem embargo, é o contexto externo de extremo controle e violência entre gêneros que estimula e valida transgressões e deslocamentos de gênero, e que, posteriormente, os retira, fazendo com que o estatuto de gênero aplicado não chegue a ser duradouro. O que gera estatutos proximais transmasculinos que são atribuídos e ‘desfeitos’, ou des-atribuídos’, de forma flutuante não se importando com os prováveis ‘traumas psíquicos’ que serão gerados nesse contexto de ir e voltar identitário, e em deslocamentos que, eventualmente, não foram/são escolhidos mas que são intimamente operados, vivenciados por alguns indivíduos tendo como motivo originário não um fator psíquico, mas outros fatores.

Assim, algumas dessas 'transições de gênero' respondem a uma realidade cultural ultraviolenta e ultraconservadora que se impõe, inegavelmente, irrefutavelmente. É dessa falta de liberdade, e desse sequencial de aprisionamentos as quais Preciado se refere quando nos fala sobre os regimes de gênero.

Com efeito, essas delicadezas e características operacionais, aliadas a episteme patriarcal e cisgênera, ou seja, a heteronormatividade, é que juntas tendem a fragilizar o entendimento dessas mesmas retificações ou ratificações de gênero contribuindo para o invalidação ou semi-validação das diversas identidades de gênero transmasculinas.

E essa problemática não é, contudo, uma novidade. Ela vem de antes, muito antes. E se apresenta também em outras ocorrências potencialmente transmasculinas, o que me faz considerar que talvez as moitas transmasculinas não gozem da mesma espetacularidade das moitas transfemininas, o que enseja aberturas para uma maior carga contestativa ao longo da história. E vice-versa.

Assim, e aproveitando que estamos em territórios europeus, trago para o trabalho apontamentos sobre as pessoas que tradicionalmente são chamadas de amazonas, e que, segundo alguns autores, eram as integrantes de uma antiga nação de ‘mulheres guerreiras’ da Grécia.

2.7. *AMAZONAS, AHOSI, AGODJIÉS: SELVÁTICAS, POTENCIAIS E CINEMATOGRÁFICAS TRANSMASCULINIDADES GUERREIRAS*

Segundo Viviana Carola Velasco Martinez e Ivy Souza, pesquisadoras e estudiosas sobre o tema, no artigo *O Mito das Amazonas em cena: uma discussão psicanalítica sobre a feminilidade e o gênero*, e sobre a etimologia da palavra, nos contam que:

- são também várias as versões -, significa "mulheres privadas de seios" (Brandão, 1991, p. 58) e se deve ao fato que, desde a tenra infância, cauterizavam o seio direito com instrumentos de bronze em brasa, impedido que o mesmo se desenvolvesse, com o objetivo de acomodar melhor o arco e atirar flechas com mais perfeição (Graves, 1985a). No entanto, apesar de destruírem o seio direito, contraditoriamente, na maioria das vezes, elas mantinham o seio esquerdo descoberto (Brandão, 1991). Brandão (2009) interpreta nesse ato um sacrifício da feminilidade. (MARTINEZ & SOUZA, 2014, p. 173).

Para alguns autores ‘amazonas’, derivaria de *a-mazon*, e *mazon*, em grego, pode ser traduzido como seios. Mas em outras interpretações e estudos, a palavra descende do iraniano *ha-mazan*, que pode ser traduzido como “guerreiro”.



Imagem 3. Penthesileia (1862). Escultura de Gabriel-Vital Dubray (1813-1892).

Foto da fachada leste do *Cour Carrée* no Palácio do Louvre, Paris



Imagem 4. *Amazona Ferida* de Fídias (440-430 a.c)
(cópia romana de original grego). Museu do Capitólio, em Roma.

Não que uma atuação ‘cirúrgica’ sozinha possa conceder algum estatuto transgênero, mas essa não deixa de ser uma informação valiosa. Nesse sentido a dupla autoral chama à baila Jean Claude Laplace, renomado psicanalista francês, para quem:

o gênero corresponderia no adulto a "[...] o enigma de algo que não é puramente biológico ou puramente psicológico, nem puramente sociológico, mas uma curiosa mistura dos três" (p. 209). A identidade de gênero diz respeito a um fenômeno psíquico que se encontra em um espaço de interface entre o orgânico e o social, por isso é tão complicado contextualizá-la. (LAPLANCE, 2007 apud MARTINEZ & SOUZA, 2014, p. 175).

E falar em enigma, é falar em imaginário grego. Para Laplace, a simbolização enigmática e fantasias infantis sobre gêneros associadas a elas, servem:

[...] para dominar um enigma proposto à criança pelo mundo dos adultos. No começo, este enigma não é a diferença de sexos, mas a diferença de gêneros. O bebê não percebe uma diferença anatômica. Mas percebe muito cedo que a espécie humana está dividida em dois gêneros. [...] Deve existir por detrás uma diferença enigmática, disfarçada, proposta desde o início pelo adulto como uma mensagem a decifrar.(...) O código se baseia, por sua vez, na anatomia e funciona como um mito binário, mais ou menos. (LAPLANCE 2001, p. 205 apud MARTINEZ & SOUZA, 2014, p. 175)

Para Laplanche (2007), segundo a dupla de pesquisadores, o gênero é, em princípio, um enigma, um enigma plural, implantado pelos contextos sociais, e se encontra localizado nas

origens do sujeito psíquico (LAPLANCE, 2007 apud MARTINEZ & SOUZA, 2014, p. 175).

Ou seja:

O gênero é plural. Pode ser duplo, como masculino-feminino, mas não o é por natureza. Muitas vezes é plural, como na história das línguas e na evolução social. O sexo é dual. Tanto pela reprodução sexuada como por sua simbolização humana, que fixa esta dualidade de maneira estereotipada em: presença/ausência, fálico/castrado. O sexual é múltiplo, polimorfo. (Laplanche, 2007 apud MARTINEZ & SOUZA, 2014, p. 175)

Não obstante, em relação a transmasculinidades, parece haver algo que teima em invalidar seu espectro, não suportando os questionamentos ou charadas realizadas na esteira de desafios nos quais se insere. Parece haver o interesse de que tais ocorrências não vençam o entendimento de que se tratem apenas de ‘uma mulher que veste-se e faz coisas naturalmente dirigidas ao sexo masculino’, invalidando uma aproximação com o rizoma transgênero e transtemporal transmasculino, ou não binário, que veio se ramificando, se subdividindo, se modificando, se multiplicando, se atualizando, até os dias de hoje.

E penso que no caso específico das Amazonas, e na medida em que se fazem presentes significativos deslocamentos ergonômicos, ou seja, intervenções biomecânicas, talvez ‘amazonas’ possam também interagir com o espectro ciborgue defendido por Donna Haraway (2000).

Tomaz Tadeu revisitando a obra de Haraway, no artigo *Nós, Ciborgues. O corpo elétrico e a dissolução do humano*, publicado em 2009, que antecede a tradução da obra *Manifesto Ciborgue. Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX*, para o português, e que é feita pelo pesquisador, pondera que “a subjetividade humana é, hoje, mais do que nunca, uma construção em ruínas.” (TADEU: 2009, p 9). De modo que me sinto sobre ruínas em meio a terrenos arqueológicos trans.

Ainda nesse mesmo artigo Tomaz Tadeu nos fala que:

Ironicamente, são os processos que estão transformando, de forma radical, o corpo humano que nos obrigam a repensar a “alma” humana. (...) É no confronto com clones, ciborgues e outros híbridos tecnonaturais que a “humanidade” de nossa subjetividade se vê colocada em questão. (TADEU: 2009, p 10)

E sinto que olhar para o passado e para um série de esfinges e charadas de gênero mais antigas também seja possível repensar a ‘alma humana’ de hoje. Ou seja, os processos tecnonaturais de ontem poderiam dialogar com os processos tecnonaturais de hoje. Assim, olhar o passado desde os processos tecnonaturais poderia nos ajudar a construir uma ponte ciborgue, e integrar aos percursos diversos pontos de conexão, pois “o ciborgue nos força a pensar não

em termos de “sujeitos”, de mônadas, de átomos ou indivíduos, mas em termos de fluxo e intensidades, tal como sugerido, aliás, por uma “ontologia” deleuziana. (TADEU: 2009, p 14).

Assim, amazonas, *crossdressers*, e afins, poderiam ser exemplos de devires-ciborgues. (TADEU: 2009, p 14). Ou de devires transgêneros. E por isso:

Talvez os heróis as combatessem para domesticá-las ou para se preservarem do abraço mortífero da mãe fálica e, mesmo, para atenuar a ameaça de castração que elas personificam. Em várias tragédias isso aparece como um grande desafio. Hércules, Belerofonte, Teseu e Aquiles se rendem à sedução das rainhas Amazonas, mas as combatem até a morte. (Brandão, 1991 apud MARTINEZ & SOUZA, 2014, p 174)

Em uma das passagens míticas gregas que envolvem Aquiles, durante o cerco de Tróia, o herói teria se apaixonado pela figura amazona no exato momento em que sua lança fere mortalmente o corpo de Pentesileia, pois “amazonas, certamente, provocam e o fazem num duplo sentido: ao incitar a busca de compreensão daquilo que elas representam e ao revelarem algo diferente que, à primeira vista, causa um estranhamento em relação a uma suposta ordem dos gêneros” (MARTINEZ&SOUZA, 2014, p.174).

A dupla de autores continua, assinalando que:

Para além de uma espécie de feminilidade "anormal" ou "masculina" - que diz respeito ao conhecido complexo de masculinidade, como pontua Freud (1933/2006), estamos diante de algo distinto: uma outra feminilidade. (MARTINEZ & SOUZA, 2014, p 174)

Eu fico querendo aproximações com identidades de gênero outras, e não com “outras feminilidades”, e sinto que, de repente, posso estar forçando correspondências. Mas, talvez não. Ao olhar para o que o poderia estar por detrás da moita, entendo que essa tal ‘feminilidade outra’ poderia ser encarada como algo hibridizado, e portanto, minimamente estar para além do escopo binário. E, mais miraculosamente, entendo que aponte para o espectro do que hoje entendemos como transgeneridade, ou devir transgeneridade, dentro de uma direção/espectro transmasculino. Algo como se, a militarização atípica, ‘generinificasse’ a pessoa. Como se o acessório, transformasse o sujeito. Qual a medida desse processo? Até onde podemos ir com ele sem que se atravesse uma fronteira?

Olhando para minhe meninez e para meu processo, tenho a sensação de que esse espectro transmasculino esteve presente em pequenas e grandes ações no meu imaginário infantil a meu respeito. À medida que fui crescendo, os nomes e os xingamentos foram mudando. Moleque. Machadão. Fancha. Mulher macho. Sapatão. Cara. Sapatona. Lésbica. Caminhoneira. Caminhão. Até chegarmos a Manu, que foi uma abreviação do meu ‘nome

morto’ que se pronunciou tanto, mas tanto, até chegar a ser o registro que tenho na carteira de identidade que apresento hoje.

Essa estrada do ‘meu nome’ acompanhou a esteira das várias siglas que estão/estiveram inseridas na multidão *queer*. Até o N+ entrar na sigla demorou um bocado. Mas eu já estava lá na moita, no meio da multidão que caminhava e se movia.

E, para finalizarmos esse subcapítulo à parte, e talvez até mesmo para ressignificá-lo por inteiro, me dirijo ao continente africano. E a exemplo do que defendemos em torno das amazonas gregas, gostaria de traçar alguns paralelismos com outro perfil guerreiro.

Na cultura do Daomé, *Ahosis*, aparecerem em registros históricos como sendo ‘mulheres guerreiras que disfarçavam-se de homens’ e que formavam a guarda pessoal do rei, assumindo um papel considerado masculino na época, para os olhares europeus. Segundo outras fontes, *ahosi* também poderia se referir a um “homem honorário, ou mulher que assume um papel masculino em uma sociedade patriarcal”.

É sabido, no entanto, que nem todas as sociedades africanas são patriarcais, fundamentalmente, como vemos desde as recuperações históricas e culturais desenvolvidas pela cientista social, teórica e feminista nigeriana Oyèrónké Oyěwùmí, por exemplo.

No livro *A Invenção das Mulheres: Construindo um Sentido Africano para os Discursos Ocidentais de Gênero*, publicado em língua portuguesa em 2021, a autora inicia o texto buscando realizar uma breve categorização dos papéis sociais das pessoas e das ‘identidades de gênero’ dentro de sua cultura originária, sobretudo, antes da colonização. Para Oyèrónké Oyěwùmí:

Na medida em que meu trabalho e meu pensamento progrediam, percebi que a categoria “mulher” – que é fundacional nos discursos de gênero ocidentais – simplesmente não existia na Iorubalândia antes do contato mantido com o Ocidente. Não havia um tal grupo caracterizado por interesses partilhados, desejos ou posição social. A lógica cultural das categorias sociais ocidentais é baseada em uma ideologia do determinismo biológico: a concepção de que a biologia fornece a base lógica para a organização do mundo social. Assim, essa lógica cultural é, na realidade, uma “bio-lógica”. Categorias sociais como “mulher” são baseadas em um tipo de corpo e são elaboradas em relação, e em oposição, a outra categoria: homem. (OYĚWÙMÍ, 2021, p 15-16).

E é preciso lembrar, no entanto, que:

A suposição do privilégio masculino em muitos desses escritos e em partes da vida iorubá hoje é questionada porque há evidências de que isso nem sempre foi o caso. (OYĚWÙMÍ, 2021, p .22).

Para Oyèrónké Oyěwùmí:

O caso iorubá oferece um cenário bem diferente; e, mais do que isso, mostra que o corpo humano não precisa ser constituído como generificado ou ser percebido como evidência para a classificação social em todos os tempos. Na sociedade iorubá pré-colonial, o tipo de corpo não era a base da hierarquia social: machos e fêmeas não eram estratificados de acordo com a distinção anatômica. A ordem social exigia um tipo diferente de mapa, e não um mapa de gênero que supõe a biologia como a base para a classificação social. (OYÊWÙMÍ, 2021, p. 26)

Assim, a pesquisa levou a utilização de conceitos de ‘sexo’ e ‘gênero’ como sinônimos. E para tentar dar conta do que acontecia na sociedade iorubá no período pré-colonial foram cunhados os termos ‘sexo anatômico’, ‘macho anatômico’ e ‘fêmea anatômica’ para enfatizar a atitude não generificada na relação entre o corpo humano e os papéis sociais, posições e hierarquias. Em alguns momentos, durante o texto, os termos foram encurtados para ‘anassexo’, ‘anamacho’ e ‘anafêmea’. (OYÊWÙMÍ, 2021, p. 26).

Seu propósito, com o uso desses termos e ao qualificá-los desde anatomias visíveis, era mostrar que as distinções corporais iorubás são superficiais e não assumiram nenhuma dimensão hierárquica social, como no Ocidente, onde as categorias sociais ocidentais derivam essencialmente de um dimorfismo sexual percebido no corpo humano (OYÊWÙMÍ, 2021, p. 26).

Para a autora, “a classificação dos indivíduos dependia, em primeiro lugar, da senioridade, geralmente definida pela idade relativa” (OYÊWÙMÍ, 2021, p.27).

E a todo momento Oyèrónké Oyèwùmí reitera que seu estudo procura/procurava documentar por que e como o gênero veio a ser construído na sociedade iorubá, de forma que, o título já traduz um pouco desse processo, uma vez que o qualifica como invenção. Uma invenção que é “um tema derivado do Ocidente – uma herança da velha somatocentralidade do pensamento ocidental. Trata-se de um problema importado e não autóctone para os povos iorubás. (OYÊWÙMÍ, 2021, p. 19). Ou seja, as questões de gênero são uma demanda baseada em termos ‘bio-lógicos’ que vieram junto com as caravelas, no interior dos indivíduos que nela viajavam. Assim:

De fato, meu argumento central é que não havia mulheres – definidas em termos estritamente generificados – naquela sociedade. Mais uma vez, o conceito “mulher”, usado e invocado nas pesquisas, é derivado da experiência e história ocidentais, uma história enraizada em discursos filosóficos sobre as distinções entre corpo, mente e alma, em ideias sobre determinismo biológico e ligações entre o corpo e o “social”. (OYÊWÙMÍ, 2021, p.28).

Como também, não havia homens.

Em relação ao termo *ahosi*, o filme *A Mulher Rei* (2022), com direção de Gina Prince-Bythewood, e estrelado por Viola Davis, conta a história das guerreiras *agodjie* (termo alusivo e correlato a *ahosi*) que se passa justamente no reino do Daomé, hoje Benin, uma região que está inserida na Iorubalândia.

No artigo *A Mulher Rei: Agodjié, Daomé e o tráfico atlântico de africanos escravizados*, de Ana Lucia Araújo e Carlos Francisco da Silva Junior, que pesquisam o tema e também o filme, a obra aborda parcialmente a história das agodjié.

Estrelado por Viola Davis, Sheila Atim, Thuso Mbedu e Lashana Lynch, o filme é sem dúvida uma celebração do poder da mulher negra. *A Mulher Rei* desafia as representações ocidentais das guerreiras do Daomé retratadas nas fontes escritas europeias como soldadas selvagens. Em vez disso, o filme representa as *agodjié* como mulheres corajosas que lideraram regimentos inteiros, altamente treinados e organizados, e que por sua vez foram atores históricos centrais que durante o século XIX influenciaram os rumos políticos do reino. Ao mesmo tempo, o exército do qual as agodjié participavam não somente conduziu batalhas que visavam expandir o reino, mas também liderou a captura de prisioneiros de guerra, uma grande parte dos quais era vendida para o comércio transatlântico de africanos escravizados. Por essas razões, o filme tem outra tarefa bastante delicada, que é a de discutir o papel do reino nesse comércio. (ARAUJO & SILVA JR, 2022, p. 746)

O filme não deixa de falar do contexto escravagista envolvido e de como Daomé se portou enquanto reino que também participou do comércio escravo. No filme, inclusive, a personagem de Viola Davis não concorda muito com isso, mas esse não é o ponto central do filme. A obra se concentra muito mais no cotidiano e nos enlances militares, guerreiros, que *ahosi* empreenderam quando da invasão de seu território, de como reagiram com bravura. O filme trabalha muito num imaginário de como eram seus treinamentos e o *ethos* enquanto regimento militar, e enquanto reino.

Nesse sentido, é preciso dizer que a invasão colonialista acirrou, potencializou ao extremo, as disputas pré-existentes no contexto de Áfricas, sendo essa, inclusive, um estratégia colonialista bastante econômico, capitalista, para aumentar sua entrada no continente. Segundo a dupla autoral:

Embora as origens do reino do Daomé remontem ao século XVII, sua expansão começou no século XVIII, durante o período mais intenso do comércio atlântico de africanos escravizados. Em 1727, o Daomé conquistou o reino Hueda e assumiu o controle do porto de Ajudá (ou Uidá), inaugurando assim sua participação ativa no tráfico atlântico de africanos. (ARAUJO & SILVA JR, 2022, p. 748).

Ou seja, o reino de Daomé participou ativamente no comércio de escravos.

Lamentavelmente, A Mulher Rei retrata o Daomé como o mocinho, enquanto o reino de Oyó, os *mahi*, os portugueses e brasileiros são retratados como os bandidos. Mas, na história real, tanto Oyó como Daomé venderam os cativos que fizeram nas guerras que travaram durante o século XIX. (ARAUJO & SILVA JR, 2022, p. 751).

De forma que essa corrida colonialista abalou e envolveu a todos os reinos e terras invadidas, reconfigurando uma porção de coisas.

Mais para o final do artigo Ana Lucia Araújo e Carlos Francisco da Silva Junior consideram que:

Mas apesar das armadilhas e distorções típicas de uma obra de ficção, A *Mulher Rei* pelo menos faz algo que os colonizadores europeus nunca fizeram: atribui estatuto de patrimônio às guerreiras de uma maneira sutil, devolvendo-lhes a humanidade que lhes fora roubada durante a era do comércio negreiro e de colonialismo europeu. (ARAUJO & SILVA JR, 2022, p. 754).

Em outro trecho, a dupla nos informa que os cronistas europeus até o século XX descreveram *agodjié* como “mulheres pouco atraentes que tinham que permanecer virgens” (ARAUJO & SILVA JR, 2022, p. 752-753), o que, dado o caráter militar, associado a castidade, aproximou esse grupo da referência europeia oriunda da episteme ocidental e da antiguidade grega. Assim, *agodjiés* receberam a alcunha de ‘amazonas do Daomé’.

Em outro momento nos explicam que ‘as *agodjié* eram recrutadas entre as dezenas de *ahosi*, ou “esposas” do rei do Daomé’. (ARAUJO & SILVA JR, 2022, p. 748).

Para Danielle Yumi Sugiama, estudiosa do tema e que realizou uma dissertação de mestrado intitulada *O Daomé e suas “Amazonas” no século XIX: leituras a partir de Frederick E. Forbes e Richard F. Burton*, que se baseia em estudos comparativos, principalmente, entre esses dois viajantes ingleses:

Ahosi era a denominação dada a todas as mulheres que habitavam o palácio real em Abomé, princesas, esposas e escravas do rei. Não é possível estabelecer as funções desempenhadas por elas, mas possivelmente existia uma preponderância para o envolvimento nas atividades militares, dada a centralidade que a guerra possuía na sociedade e na política. Além disso, as mulheres também eram responsáveis por executar atividades agrícolas, algo que se destacou mais durante a ascensão da produção de óleo de palma. Nas atividades comerciais, atuavam nos mercados como vendedoras e carregadoras. (SUGIAMA, 2018, p. 54).

Assim, aqui, o tema da castidade retorna com outros contornos, diferentes de *bacha bosh* ou *burneshas*. E também de forma diferente da agência grega, ainda que de forma aproximada. Segundo a autora pode apurar, parte da ‘violência’ e da coragem guerreira *agodjié*, vinha justamente do celibato, e de, por isso não constituírem família.

Desde sua pesquisa, nota-se que Frederick E. Forbes e Richard F. Burton se concentram mais em registrar os costumes daomenianos, enquanto Stanley Alpern se concentrou mais em olhar para Matamba, hoje Angola. Segundo Alpern, Nzinga se destacou enquanto ente guerreiro, sobre quem o viajante nos conta que:

(...) apreciava lutar e vestia-se como um homem. Após ir a guerra, ela dançava com peles de animais e com uma espada suspensa em seu pescoço, um machado preso em seu cinto e um arco e flechas em suas mãos, ágil como um homem jovem. Ela então sacrificava prisioneiros homens decapitando-os e ingerindo um grande gole do sangue deles. Ao mesmo tempo, Nzinga mantinha um harém com cinquenta ou sessenta homens vestidos como mulheres. (ALPERN, 1998, p.2 apud SUGUIAMA, 2018, p. 12-13)

De forma geral:

A presença feminina nos campos de batalha ou exercendo a função de guardas reais dos palácios foram frequentes nas sociedades não europeias. Em reinos localizados na Ásia, como os Kandy do Sri Lanka ou na Pérsia, as mulheres atuavam nos conflitos armados de modo semelhante ao caso daomeano (ALPERN, 1998, p.2). Na história africana, uma série de exemplos demonstraram o poder militar e político feminino. As Candaces, no reino da Núbia, que guerrearam contra os romanos no sul do Egito, são exemplo da ação militar feminina no continente (ALPERN, 1998, p.1). Uma figura central na atuação das mulheres nas guerras foi Nzinga a rainha na Matamba no século XVII. (SUGUIAMA, 2018, p. 12)

Outrossim, a pesquisa revelou, que agodjiés ficavam grávidas (SUGUIAMA, 2018).

No filme essa questão é retratada em função dos repetidos estupros sofridos por uma das personagens durante o cativeiro, no reino de Oyó. Mas, segundo a dupla de pesquisadores, “as fontes disponíveis sugerem que várias agodjié engravidaram em circunstâncias que, provavelmente, envolveram relações sexuais consensuais. Além disso, após o serviço militar, algumas delas se casaram e procriaram. (ARAUJO & SILVA JR, 2022, p. 752-753).

Já sobre o uso do termo ‘amazonas’, Danielle Yumi Sugiama apresenta Frederick E. Forbes como o primeiro viajante a utiliza-lo para se referir a sujeitos agodjié. Para Forbes:

As amazonas não deveriam se casar e, em suas próprias declarações, elas tinham mudado de sexo: “Nós somos homens”, diziam elas, “não mulheres” (...) O que os homens fazem, as amazonas se esforçam para superar. (FORBES, 1851, v.1, p.23. apud SUGUIAMA, 2018, p. 10)

Ou seja, a questão é muito delicada e polimórfica. E também cheia de ficções e interpretações. E de outras personalidades históricas africanas que também nos entreolham por entre as folhagens, por detrás da moita, por entre as armas, conceituações de gênero ocidental com postura valente e sorriso enigmático.

E apresento algumas imagens, para que possamos nos conectar melhor a estas pessoas, ou a como essas pessoas foram representadas. Na imagem vemos um ente “amazona” (FORBES, 1851) segurando um mosquete em uma mão e uma cabeça decepada na outra. Suas feições estão tranquilas apesar da situação de violência. Seu vestuário não condiz com o relatado no livro, pois são descritas vestindo túnicas longas e com capas com imagens de caveiras (FORBES, 1851, v.1, p.28-29 apud SUGUIAMA, 2018, p. 94-95). Já na imagem, a pessoa “amazona” está vestindo uma túnica listrada curta, com um cinto contendo uma espada. “Ela está descalça, visto que o uso de sandálias era exclusivo do rei. Outro ponto divergente entre as descrições era sobre o uso de colares de vidro e coral”. (SUGUIAMA, 2018, p. 94-95).

A segunda imagem traz uma litografia que foi publicada num jornal da época cujo objetivo era divulgar a presença de “amazonas” (FORBES, 1851) na França, num típico ‘gabinete de curiosidades’ itinerante. Na imagem se encontram em conjunto, e com vestimentas mais condizentes com as descrições feitas nos cadernos de viagens dos viajantes em questão.



Imagem 5. “Seh-Dong-Hong-beh: an amazon in the Dahoman army”
(Fonte: FORBES, 1851, v.1, p.24 apud SUGUIAMA, 2018, p. 94-95).



Imagem 6. Foto de impressão litográfica do século XIX.:
(Fonte Le Petit Journal – February 28, 1891)

Segundo Danielle Yumi Sugiama:

Após os confrontos envolvendo as mulheres armadas do Daomé e os franceses no final do século XIX, algumas delas foram levadas para serem exibidas em museus de história natural na Europa, como o Jardin d'Acclimation, em Paris (LAW, 1993, p.245) e o Hyde Park, em Londres. O evento em Londres foi divulgado com a seguinte manchete “Amazonas do Daomé no Crystal Palace”.(SUGUIAMA, 2018, p. 24)

A autora complementa que:

A existência de um corpo militar feminino altamente treinado foi descrita pela maioria dos viajantes europeus que estiveram no reino do Daomé durante os séculos XVIII e XIX. Por associarem a guerra a uma função puramente masculina, as mulheres guerreiras do Daomé ganharam destaque nos relatos dos viajantes. Se o emprego de mulheres nas atividades militares foi surpreendente para os europeus, entre os reinos africanos a prática parecia ser recorrente e, apesar disso, Frederick Forbes atribuiu ao Daomé o pioneirismo no desenvolvimento de um corpo militar exclusivamente feminino. Entretanto, há evidências de que os reinos vizinhos, como o reino Oyó, também tenham formado seus próprios pelotões femininos. (SUGUIAMA, 2018, p. 10)

Segundo Nathan Lermen, mestre em história Global pela UFSC, Oió também está na região denominada Iorubalândia, que é uma região cultural africana que compreende parte da Nigéria, de Togo e do Benim. Toda essa área é habitada pelos falantes da língua iorubá, mas sem abrir mão da ocorrência de dialetos locais. Assim, a porção nigeriana da Iorubalândia

compreende os estados de Oió, Oxum, Ogum, Ondo, Equiti e Lagos, bem como partes de Kogi e Kwara. A porção beninense inclui diversos departamentos ou comunas, como são chamados os agrupamentos de cidades, distritos ou cidades em Benin, onde destacam-se: Quémé, Plateau, e Collines, Borgou e Alibori (LERMEN:2022). Em relação a República de Togo, que está organizada a partir de regiões administrativas, destacam-se as cidades de Lomé, Sokodé e Atakpamé.

Segundo Sabrina Gledhill, pesquisadora da cultura iorubá na Bahia, no artigo “*Velhos respeitáveis*”: notas sobre a pesquisa de Manuel Querino e as origens dos africanos na Bahia esse agrupamento e o nome, Iorubalândia, foi cunhado pelo fotógrafo, etnólogo e antropólogo Pierre Fatumbi Verger, uma pessoa franco-pindo-iorubá.

Os iorubás, iorubanos, ou nagôs constituem um dos maiores grupos étnico-linguísticos da África Ocidental (LERMEN:2022) e funcionam como uma espécie de aglomerado cultural onde a transculturalidade ainda se mostra presente, pois “apesar dos fatores de homogeneização como linguagem e experiências históricas recentes, pode-se discernir algumas especificidades culturais e institucionais significativas em determinados locais” (OYĚWÙMÍ, 2021, p .21). Ou seja, e de modo simplificado, ainda que a língua e a principal matriz cultural seja o tronco iorubá, é notável que há especificidades culturais em cada um desses estados, cidades ou comunas, com a presença de dialetos e manifestações culturais diversas, porém, com uma crença cosmoperceptiva comum. Assim em Ondo e várias unidades políticas no leste da Iorubalândia manifestam-se especificidades culturais diferentes das presentes na cultura Oyó-Iorubá, por exemplo (OYĚWÙMÍ, 2021, p. 21).

Oyèrónké Oyěwùmí, no livro já citado e lançado no Brasil em 2021, busca documentar como e porque a ideia de gênero vai a se constituir na sociedade iorubá, pois antes da invasão colonialista, tal conceito não existia. E buscando nos dar a possibilidade de uma aproximação mais respeitosa e contra colonial em relação a cosmopercepção e cultura iorubá nos diz que:

O caso iorubá oferece um cenário bem diferente; e, mais do que isso, mostra que o corpo humano não precisa ser constituído como generificado ou ser percebido como evidência para a classificação social em todos os tempos. Na sociedade ioruba pré-colonial, o tipo de corpo não era a base da hierarquia social: machos e fêmeas não eram estratificados de acordo com a distinção anatômica. A ordem social exigia um tipo diferente de mapa, e não um mapa de gênero que supõe a biologia como a base para a classificação social. (OYĚWÙMÍ, 2021, p .16-17)

E é da Iorubalândia que trazemos uma outra identidade de gênero tão complexa quanto *two spirits*, do ponto de vista transcontinental. No *site* Orientado.org há uma série de referências transgêneras, entre elas há o verbete *obinrin bi okunrin*, referido como:

um termo iorubá que pode ser traduzido como ‘homem-mulher’, originalmente usado por pessoas designadas mulheres ao nascimento que desempenhavam papéis de gênero considerados masculinos. Atualmente, esta identidade é usada por pessoas negras de todo o mundo que se consideram femininas e masculinas e que rejeitam ou não priorizam a utilização de termos cunhados dentro de culturas eurocêntricas. (ORIENTANDO:2020).

O mais interessante desta citação, é que ela fala da atualidade, é já costurando uma relação dual e/ou não-binária.

Já voltando às origens dos dois termos que a compõe, e que estão em seu início percursivo, Oyèrónké Oyèwùmí, em seu livro, informa que “*obinrin* e *okunrin* são primariamente categorias de anatomia, não sugerindo suposições subjacentes sobre as personalidades ou psicologias que derivem delas” (OYÊWÙMÍ, 2021, p. 118). E que “além disso, não expressam dimorfismo sexual porque a distinção que indicam é específica para questões da reprodução”. (OYÊWÙMÍ, 2021, p. 119).

Nesse sentido, a autora africana nos diz que:

O gênero é um discurso dicotômico sobre duas categorias sociais binariamente opostas e hierárquicas – homens e mulheres. Em função disso, devo assinalar, desde já, que o habitual destaque das categorias iorubás *obinrin* e *okunrin*, respectivamente, como “fêmea/mulher” e “macho/homem” é um erro de tradução. Esse erro ocorre porque muitas pessoas dedicadas ao pensamento, ocidentais e iorubás, influenciadas pelo Ocidente, falham em reconhecer que, na prática e no pensamento iorubás, essas categorias não são opostas nem hierarquizadas. A palavra *obinrin* não deriva etimologicamente de *okunrin*, como “*woman*” [“mulher”] deriva de “*man*” [“homem”]. *Rin*, o sufixo comum de *okunrin* e *obinrin*, sugere uma humanidade comum; os prefixos *obin* e *okun* especificam a variedade da anatomia. (OYÊWÙMÍ, 2021, p. 115).

A autora traz, inclusive exemplos de suas utilizações.

As diferenças entre as conceituações iorubás e inglesas podem ser entendidas por intermédio dos seguintes exemplos. Em inglês, à pergunta “Quem estava com você quando você foi ao mercado?”, alguém poderia responder: “Com meu filho”. Para a mesma pergunta em iorubá, alguém responderia: *Omomi* (Com minha cria ou prole). Somente se a anatomia da cria fosse diretamente relevante para o tópico em questão, a mãe iorubá acrescentaria um qualificador como, “*Omo mi okunrin*” (Minha cria, o macho). Caso contrário, a ordem de nascimento seria o ponto de referência mais significativo socialmente. Nesse caso, a mãe iorubá diria: *Omo mi akóbi* (Minha cria, nascida primeiro). Mesmo quando o nome da criança é usado, o gênero ainda não é indicado porque a maioria dos nomes iorubás é sem gênero. (OYÊWÙMÍ, 2021, p.136).

Como todo o idioma iorubá também o é, de forma que, mais especificamente, os pronomes iorubás são neutros em termos de gênero. Assim, “a falta de gênero na linguagem não é necessariamente uma tarefa futurista; infelizmente, poderia muito bem ser coisa do passado”. (OYÊWÙMÍ, 2021, p. 435).

No entanto, a autora reconhece que o iorubá está mudando e, como muitas línguas africanas, mudando rapidamente – resultado, em parte, da imposição de línguas e estruturas europeias nas sociedades africanas. “Uma das mudanças mais notáveis na cultura iorubá é a crescente importância das categorias de gênero na língua, literatura e sociedade” (OYÊWÙMÍ, 2021, p. 433). E considera ainda que:

No entanto, a questão dos vieses na linguagem não é apenas uma questão de uso da língua; como as declarações são ouvidas é igualmente importante (...) O gênero é uma maneira de ver e ouvir o mundo. Por exemplo, notei que é difícil para muitos ocidentais conceberem uma *oko* fêmea (comumente traduzido como “marido”) sem pensar em homossexualidade ou travestismo. Pelo contrário, na Iorubalândia, as mulheres como *oko* são um dado suposto e seu papel é entendido como social e não sexual. (OYÊWÙMÍ, 2021, p. 433).

Todos esses apontamentos podem sugerir que o reconhecimento de *agodjié*, mesmo os feitos através das autodeclarações apresentadas por Forbes podem ser falhas, podem estar cheios de ruídos. Como todo e qualquer ‘regime de gênero’ quando aplicado a cultura iorubá.

Finalizando, para a autora, “o gênero, como a beleza, está frequentemente nos olhos de quem vê”. (OYÊWÙMÍ, 2021, p. 32).

Segundo essa argumentação, um tanto poética, vemos que o gênero simplesmente não era inerente à organização social humana. (OYÊWÙMÍ, 2021, p. 26). E podemos ver nitidamente que “todos os conceitos trazem consigo suas próprias bagagens culturais e filosóficas, muitas daquelas das quais se tornam distorções (OYÊWÙMÍ, 2021, p. 22-23). Ou subversões. Enfim.

Entretanto, tendo entrado em contato com a episteme colonial, uma parte *agodjié* se auto-identificar como homem, nessa ‘distorção’ gerada em função de um reconhecimento baseado em um regime de gênero exógeno, onde a relevância, ou preponderância militar ‘re-sexualiza’ - por assim dizer, ‘amazonas do Daomé’ (FORBES:1851) é uma informação um tanto perturbadora. Limítrofe. Que revela uma potencial ocorrência transmasculina, dentro desse mesmo contexto exógeno. E entendo que a ‘distorção’ não foi plenamente acomodada

porque naquela época, também não se falava em transgeneridade, e muito menos transmasculinidades.

Mas a espetacularidade de suas existências ‘fora da norma’ foram habilmente exploradas pelo sistema pre-capitalista/capitalista através da exposição seus corpos e de suas habilidades em famosas Feiras de Curiosidades, como no anúncio a recolhido pela British Library Board que reproduzimos abaixo.



Imagem 7. Anúncio do Crystal Palace, Sydenham. Nativos da Amazônia do Daomé, 1893.
Direitos autorais do British Library Board

Segundo Daniele Yumi Sugiama:

Após os confrontos envolvendo as mulheres armadas do Daomé e os franceses no final do século XIX, algumas delas foram levadas para serem exibidas em museus de história natural na Europa, como o Jardin d’Aclimacion, em Paris (LAW, 1993, p.245) e o Hyde Park, em Londres. O evento em Londres foi divulgado com a seguinte manchete “Amazonas do Daomé no Crystal Palace”.(SUGUIAMA, 2018, p. 24)

Outra referência africana muito importante é Amadou Hampâté Bâ, um filósofo e escritor malinês de grande projeção internacional. Um de seus principais livros, *Amkoullel, o menino fula*, publicado *post mortem* em 1981, onde o autor narra fatos memoráveis de sua trajetória, desde muito jovem, e que colocou a cultura oral africana, e a cultura africana de modo geral, em um outro patamar de respeito e reconhecimento mundial.

Luiza Silva Porto Ramos e Kelvlin Ferreira Medeiros traduziram um de seus textos para o português, cujo título ficou sendo *A Noção de Pessoa na África Negra*. Nesse texto, Amadou Hampâté Bâ, logo de início avisa que se abstém de “ceder às armadilhas dos modelos padronizados” (BÂ, 1981, p. 181), e que, por isso, não pretende:

apresentar aqui uma noção de pessoa que valha para toda África Negra, mas sim limitada às tradições malianas, e nomeadamente àquelas das etnias fula e bambara. Os Fula e os Bambara possuem dois termos próprios para designar a pessoa. São eles: *neddo* e *neddaaku*; e *maa* e *maaya*. Onde a primeira palavra de cada um desses quatro termos acima significa “pessoa” e a segunda “as pessoas da pessoa”.

É que em sua cosmopercepção, como em outras tantas cosmopercepções africanas, a dualidade é uma ‘essência’. A ‘essência’ da vida. Mas não uma dualidade competitiva, opositiva, mas uma dualidade diádica. Portanto, não estamos falando de binaridade, no sentido de polos, mas de complementação essencial.

Quando ouvimos a primeira vez, essa dualidade, ou multiplicidade de ‘pessoas da pessoa’ nos perguntamos: “- Como assim? Então somos várias pessoas numa única pessoa? É isso?”. Amadou Hampâté Bâ e sua cosmopercepção nos respondem:

Por que “as pessoas”? A tradição ensina, com efeito, que há primeiro *maa*: pessoa receptáculo, e *maaya*: diversos aspectos de *maa* contidos na *maa* receptáculo. A expressão de língua bambara “*maa ka maaya ka ca a yere kono*” significa: “As pessoas da pessoa são múltiplas na pessoa”. A mesma ideia é encontrada entre os Fula. Eu cito a este propósito uma anedota que ilustra bem este fato: minha própria mãe, cada vez que desejava falar comigo, primeiro fazia vir minha mulher ou minha irmã, e lhes dizia: “Eu desejo falar com meu filho Amadou, mas eu gostaria, antes, saber qual dos Amadou que o habita está presente neste momento”. (BÂ, 1981, p. 181).

Isso porque entre fulas:

O *maa* pode ser considerado como o receptáculo visível e palpável que serve de invólucro e suporte a outros aspectos, mais sutis, da pessoa humana. Este ser é, ao mesmo tempo, simples e múltiplo. Ele comporta elementos físicos, psíquicos e espirituais. Aquilo que se mostra mais fácil de compreender é a existência física. (BÂ, 1981, p. 181)

As dimensões entre os elementos físicos, psíquicos, espirituais, relacionais são um constructo mutante. E faz todo o sentido, quando a gente se aproxima um pouco da cultura do

ifá, por exemplo, onde a correspondência do *ori*, ou do santo de cabeça, é, realmente, uma dimensão a ser considerada ao tentarmos conhecer, no íntimo, uma pessoa/pessoas.

Decorre do que foi exposto que, segundo as tradições consideradas, o ser humano não é uma unidade monolítica, limitada a seu corpo físico, mas sim um ser complexo habitado por uma multiplicidade em movimento permanente. Ele não se trata, portanto, de um ser estático, ou concluído. A pessoa humana, como a semente, evolui a partir de um capital primeiro, que é seu próprio potencial e que vai se desenvolvendo ao longo da fase ascendente de sua vida, em função do terreno e das circunstâncias encontradas. As forças liberadas por esta potencialidade estão em perpétuo movimento, assim como o próprio cosmos. (BÂ, 1981, p 183)

Oyèrónké Oyêwùmí, nos fala de Amadou Hampâté Bâ ressaltando a natureza holística das tradições orais africanas das quais ele é um dos elos, pois:

“A tradição oral é a grande escola da vida, todos os aspectos são cobertos e afetados por ela. Pode parecer um caos para aqueles que não penetram em seu segredo; pode confundir a mente cartesiana, acostumada a dividir tudo em categorias bem definidas. Na tradição oral, de fato, o espiritual e o material não são dissociados”.(BÂ: 1981 apud OYÊWUMÍ, 2021, p. 99)

Assim, as pessoas ‘espirituais’, ‘transcendentais’, ‘invisíveis’ integram as identidades fula.

Essa é apenas uma expressão do entendimento sobre a importância da dualidade no contexto cultural africana. Segundo Danielle Yumi Sugiama:

A partir da noção de dualidade é possível compreender a existência de cargos femininos que complementam outro, ocupado por um homem. (...) A existência das “amazonas” viabilizou-se devido a esse princípio. Os espaços de atuação feminina no Daomé eram múltiplos; no entanto, havia privilégios para as oriundas de famílias influentes do reino, como vimos no caso das *kpojitos*. Até mesmo a figura do monarca possuía sua contrapartida na *kpojito*, cargo mais importante do reino ocupado por uma mulher. As características dos espaços e papéis sociais das mulheres no Daomé se diferenciavam muito da realidade vivida na Europa no mesmo período. Todavia, o crescente contato entre daomeanos e europeus pode ter levado à diminuição nas funções protagonizadas por elas, sendo paulatinamente excluídas de espaços anteriormente ocupados. (SUGIAMA, 2018, p. 54).

E segue:

A dualidade daomeana é fundamental para compreender a organização social e política do reino, onde as funções exercidas por homens e por mulheres se integravam e formavam um todo. (...) A dualidade do Daomé se apresentou também nas versões mitológicas sobre a formação do reino. No panteão daomeano, estão Mawu e Lissá (ou Segbo-Lisa) como divindades fundadoras do mundo, em que a primeira representa o feminino, enquanto o segundo o masculino. SUGIAMA, 2018, p. 38)

Para concluir, é preciso assumir que não havia mulheres na sociedade iorubá até recentemente. Havia, obviamente, *obìnrin*. As *obìnrin* são o que Oyêwùmí chama de anafêmeas. Sua anatomia, assim como a dos *okùnrin* (anamachos), não as privilegiava para nenhuma posição social e, da mesma forma, não prejudicava seu acesso a qualquer posição social. (OYÊWÙMÍ, 2021, p. 213).

Usando as próprias palavras de Oyêwùmí, “é crucial que o nosso conhecimento da África seja continuamente cultivado e desenvolvido” (OYÊWÙMÍ, 2021, p. 94) sobre pena de ainda mais distorções, como as que aqui me desdobrei em fazer, no intento traçar um possível percurso rizomático transmasculino. Mas, quanto a subversões, já não se pode garantir proteção. E o uso atualizado dos termos *obìnrin okùnrin* como uma identidade “usada por pessoas negras de todo o mundo que se consideram femininas e masculinas”(ORIENTANDO:2020) não deve ser descartado.

Por outro lado, e em completo a isso, Burton foi o único viajante a relatar o envolvimento amoroso entre “amazonas” (SUGUIAMA, 2018, p. 59-60). Nesse sentido, temos que ter em mente que as descrições referentes sobre essas pessoas realizadas quando da invasão colonial, eram influenciados por uma certa erotização dos corpos ‘daomeanos amazônicos’ produzidos pelo olhar masculino e distorcido de um europeu. Ou seja, podem ser fruto de imaginação, e não fatos, pois “os relatos de viagem são permeados por elementos “reais” e imaginários.” (SUGUIAMA, 2018, p. 31) uma vez que:

Os viajantes deslocavam-se com a intenção de fazer o reconhecimento das riquezas locais passíveis de exploração, conhecer novas rotas e observar a possibilidade de produzir artefatos de valor comercial. Essas viagens contavam com o financiamento proveniente de alianças entre comerciantes e a elite intelectual das metrópoles.(SUGUIAMA, 2018, p. 32)

Assim, prefiro me fiar em autores e autoras nativos e nativas de Áfricas, como Oyèrónké Oyêwùmí e Amadou Hampâté Bâ, embora os relatos de Forbes e Burton não deixem de ser uma enorme tentação e tenham sido muito bem referenciados.

Danielle Yumi Suguiama chama a atenção para que “o ethos guerreiro era uma característica marcante da sociedade daomeana, sendo a guerra a organizadora da vida. (SUGUIAMA, 2018, p. 55).

Penso, portanto, que, mesmo quando a pesquisa africana procura validar a especificidade da experiência africana, ela o faz dentro dos quadros das categorias de conhecimento derivadas da Europa. (OYÊWÙMÍ, 2021, p. 31).

Porque é preciso dialogar com eles. Assim como o fizeram a rede *two spirits* pan-indígena e o fazem também toda a multidão que caminha sobre o guarda-chuva proposto por Guacyra Lopes Louro.

Assim podemos observar e apontar inúmeras questões e especificidades ao longo desses dois subcapítulos últimos que nos desafiam, nos confrontam, e que não pretendem responder a nada, mas, sobretudo, a levantar questões, e seguirmos com mais apontamentos.

3. TINHA UMA PESSOA NO MEIO DO CAMINHO. OU, NO MEIO DO CAMINHO, TINHA ISSO DE SER COMO UM HUB: IDENTIDADE E HACKTIVISMO.

Partindo da investigação sobre as relações entre o meio e o ser humano como fundadoras para a noção de pessoa, e por conseguinte, da geração da tal ‘identidade própria’ na contemporaneidade, Tim Ingold, filósofo e antropólogo britânico, considera que nos tornamos pessoas à medida em que, enquanto organismos vivos, estabelecemos relações tanto biológicas quanto culturais com outras pessoas, ambiências, paisagens. Ou seja, ser pessoa não é uma coisa dada, mas as resultantes enquanto relações orgânicas. Para Ingold somos pessoas enquanto sejamos relações. Para tanto, Ingold postula que as relações entre ambiente e cultura, entre biologia e psicologia, nos levariam a entender os processos de desenvolvimento ontogenético de maneira mais aberta. Entendendo a ontogenia como o desenvolvimento de um organismo desde sua concepção até o estabelecimento de um suposto estado de maturidade, que no caso do ‘tornar-se pessoa’, ou seja, da concretização de uma ‘identidade’, essa formação nunca se completaria ou se finalizaria.

Para Ingold, a ontogenia não possui finalização identitária, porque não existe maturidade, uma vez que as pessoas são os processos relacionais, e não o produto destes. Sou pessoa aqui, agora, escrevendo, e outra pessoa logo ali adiante, a depender das relações que se apresentem.

Nesse sentido, basicamente, ‘tornar-se pessoa’ é uma aventura trajetiva, pois trata-se de uma elaboração/re-elaboração contínua onde, segundo Ingold: “as reais características dos organismos não são nem inatas nem adquiridas, mas são produtos da interação, ao longo do ciclo de vida, entre causas genéticas endógenas e ambientais exógenas” (INGLÓD, 2010, p.11). Essa visão é retomada e aprofundada em outros textos do autor.

Entretanto, não se pode afirmar que o interacionismo darwinista ortodoxo se aplique às ideias de Ingold, pois o princípio da ‘seleção natural’ - que relaciona mutações na programação genética entre gerações face seu embate/troca com o meio externo, se realiza com reservas porque, para Ingold, o genótipo é também um sistema em desenvolvimento, e não um dado. Ou seja, por sermos formas orgânicas, como tais, somos inapreensíveis e estamos em contínuo movimento.

De certa forma, a organicidade em Ingold se aproxima ao agenciamento deleuziano no que tange aos processos de ‘ser pessoa’ enquanto ser ‘devir pessoa’. E nesse sentido, uma

pessoa não é os seus genes, ou como seus genes reagem, mas o que acontece com seu organismo enquanto agencia relações em/com ambiências, ou outras pessoas, ou outras sensações, também orgânicas e mutáveis (INGOLD, 2010). Assim, Ingold afirma que “é perfeitamente possível (...) que duas criaturas bem diferentes tenham exatamente o mesmo DNA no genoma” (INGOLD, 2010, p 18), pois são absolutamente distintas em suas interações, e iterações.

Nesse sentido, gostaria de guardar os termos evolução e interação, para mais a frente debatê-los à luz das considerações feitas pela artista e pesquisadora Bia Medeiros com a finalidade de expandir as ideias de Tim Ingold a partir dos termos ‘volução’ e ‘iteração’.

Já para Ailton Krenak, filósofo e ativista dos povos originários das terras que hoje chamamos Brasil, conforme apresenta Paulo Alexandre Malafaia, o sujeito é uma "pessoa coletiva" (KRENAK *apud* MALAFAIA, 2021, p.87). Falando e/ou confabulando sobre Krenak, desde essa perspectiva, Malafaia nos informa que:

Ailton Krenak pressupõe um saber oriundo de uma tradição ancestral e procura falar em nome dela. Esse saber passa por ele, mas não se detém nele. A vantagem aqui parece ser o fato de Krenak explicitar que essa tradição ancestral se identifica com os pressupostos dos quais parte e, mais ainda, dos quais não pretende – ou não pode! – abrir mão. Logo, é possível entender a atuação (filosófica) do autor como sendo, concomitantemente, a de mensageiro e atualizador daquele saber. (...) A situação do autor é, pois, como um vínculo, um elo. Atado ao que lhe antecede, mas, em simultâneo, aberto ao presente-futuro, atualizando aquela sabedoria às circunstâncias hodiernas. (MALAFAIA, 2021, p 88).

Um elo que, na medida em que relaciona, vincula, mas não fixa, caminha junto. Assim, Krenak aponta para a existência de uma espécie "eu-nós" para falar de identidade. E em relação ao ‘enlatamento’ de sua existência, como ‘índio’, conforme destaca Malafaia, Krenak atenta que:

“Índio é um equívoco de português, [...] porque o português saiu para ir para a Índia. Mas ele perdeu a pista e veio parar aqui nas terras tropicais do Pindorama, viu os transeuntes e acabou carimbando de índios. Aquele carimbo errado, equívoco, ficou valendo para o resto de nossas relações até hoje.” (KRENAK *apud* MALAFAIA, 2015, p. 239).

Ou seja, Ailton Krenak também se sente descendente de uma falha, de um desacerto, ao ter que lidar com a cultura ocidental, cristã e capitalista. E desde um olhar contra colonial (SANTOS, 2015) concorda com Preciado em relação à tônica zumbi das sociedades de matriz ocidentais eurocêntricas contemporâneas, que extraem, e/ou extrativizam, o prazer de estar vivo e de ser/estar uma relação orgânica com o planeta e seus organismos.

Por fim, Krenak aponta para a necessidade em se combater a colonização das identidades, desejos, objetivos, corpos, memórias... De modo que, embora Tim Ingold seja branco e inglês, e Ailton Krenak seja um elo entre os povos originários que habitavam Abya Yala até os povos indígenas que ainda habitam o Brasil, ambos parecem compartilhar do princípio de organicidade e sociabilidade como articuladores da ontogenia. Assim, a ‘pessoa coletiva’ e os processos de ‘tornar-se pessoa’ se aproximam.

Assim, quero reiterar que não encontrei, contudo, e até o momento, qualquer registro nos escritos desses dois filósofos em que o percurso de tornar-se pessoa, ou da eco-consciência da pessoa coletiva, apontamentos que apresentem agenciamentos que relacionem às marcas sexo-biológica. Sobretudo em Tim Ingold. Ambos autores escrevem desde uma perspectiva forçosamente assexuada. Entendo que fazendo assim buscam não se concentrar nos regimes de diferença entre homens, mulheres e outras identidades de gênero tão presentes na contemporaneidade. Mas é evidente essas marcas atravessam as identidades das pessoas de forma indelével.

Por outro lado, entretanto, as visões de Ingold e Krenak desde esse viés assexuado se aproximem de algumas das elaborações identitárias presentes nas teorias de Oyèrónké Oyèwùmí, por exemplo, que em sua cultura tradicional – a iorubá, as pessoas tem suas identidades notadamente mais vinculadas a sua idade, seu tempo de vida, ou ao tempo de relação e convívio entre as mesmas, não estando primordialmente definidos em função de atribuições exclusivamente referenciadas no sexo biológico de seus corpos.

Para Oyèrónké Oyèwùmí, a identidade de uma pessoa não tem que ver diretamente com os aspectos biológicos dos corpos, ou mesmo são fruto de dimensões psíquicas pessoais, mas sim resultados de uma dimensão temporal e relacional. De modo que:

A afirmação de que a “mulher” como categoria social não exista em comunidades iorubás não deveria ser lida como uma hermenêutica antimaterialista, um modo de desconstrução pós-estruturalista do corpo em dissolução. Longe disso – o corpo foi (e ainda é) bastante material em comunidades iorubás. Mas, antes da instalação de noções ocidentais na cultura iorubá, o corpo não era a base de papéis sociais, inclusões ou exclusões; não foi o fundamento do pensamento e da identidade sociais. (OYÈWÙMÍ, 2021, p.16)

E, considera que:

Embora a lógica cultural iorubá pré-colonial não utilizasse o corpo humano como base para a classificação social (em nenhuma situação na sociedade iorubá, um macho foi, em virtude de seu tipo de corpo, inerentemente superior a uma fêmea), a sociedade iorubá era organizada hierarquicamente, de pessoas escravizadas a governantes. A classificação dos indivíduos dependia, em primeiro lugar, da senioridade, geralmente

definida pela idade relativa. Outra diferença fundamental entre as categorias sociais iorubás e ocidentais envolve a natureza altamente situacional da identidade social iorubá. Na sociedade iorubá, antes da instalação forçada das categorias ocidentais, as posições sociais das pessoas mudavam constantemente em relação a com quem estavam interagindo; conseqüentemente, a identidade social era relacional e não era essencializada. (OYĒWÚMÍ, 2021, p .19)

Esse último trecho é que me faz miracular aproximações entre os pensamentos de Ingold, Krenak, e Oyèrónké Oyěwùmí. Nesses três olhares para a formulação da geração identitária, ou o que aqui temos chamado de pessoa, a identidade tem a prevalência relacional como definidora de sua natureza.

Contudo, é preciso reiterar o quanto a história de continente africano foi e ainda é imensamente impactada pelo comércio colonial e escravagista dos séculos XVI a XIX. Fruto de uma violenta diáspora, e um longo período de desumanização.

O que ninguém poderia prever, entretanto, era a geração de uma nação transcontinental e transatlântica: a nação Iorubá. À custa de muito sangue, e de muita dor, e de muita resistência, após terem sido sofrido um cruel e bárbaro processo desterritorialização, o caldo cultural criado desde processos bastante intensos, prolongados e recorrentes de reterritorialização forçada, de convivência compulsória com etnias e culturas diversas e eventualmente rivais, mas que considerando as condições exploratórias implacáveis e comuns, resultariam na disseminação de aspectos de sua cultura por todo o globo, e em especial, nas Américas, que já foram chamadas de Índias Ocidentais. No Brasil, a presença dessa nação pode ser facilmente verificada a partir de religiões afro-latinas como o Candomblé, a Umbanda, o Tambor de Mina e o Batuque, por exemplo.

Ou seja, sobre um certo ponto de vista, a nação Iorubá expandiu seus territórios, embora outras coisas tenham sido limitadas, cerceadas, restringidas. O que não nos impede de condenar a escravidão que, sem dúvida, é a pior e mais feia face colonialista.

E Oyèrónké Oyěwùmí segue fazendo considerações sobre a chegada da episteme colonial nas sociedades africanas. E nesse particular, é importante salientar que o colonialismo, esteve sim associada a escravidão, sistema esse que no Brasil durou cerca de 300 anos, pelo menos, pois seu registro oficial vai de 1550 até 1888. Mas as conseqüências são vivenciadas até os dias de hoje, tanto para Pindorama quanto para o mundo inteiro.

Segundo a autora:

o papel e o impacto do Ocidente são de extrema importância, não apenas porque a maioria das sociedades africanas estava sob o domínio europeu até o final do século XIX, mas também em função do domínio contínuo do Ocidente na produção do conhecimento. Nos Estudos Africanos,

historicamente e atualmente, a criação, constituição e produção do conhecimento continuaram sendo privilégio do Ocidente. Por esse motivo, o raciocínio corporal e a bio-lógica que derivam do determinismo biológico inerente ao pensamento ocidental foram impostos às sociedades africanas.

De modo que a cultura iorubá, seja a de quem viajou como escravizado, seja a de quem permaneceu em Áfricas, nesse processo de desterritorialização e reterritorialização forçada e violenta que aconteceu em virtude da exploração escravagista nas Américas segue acontecendo ainda hoje, modo diferente, aperfeiçoado, através do capitalismo globalizado e da precarização absoluta da mão-de-obra trabalhadora. Dessarte, podemos estabelecer que o sistema colonial do séc. XVI se aprimorou e hoje recebe o nome de globalização, acontecendo de modo universal. Essa universalidade, e também a roupagem aparentemente menos violenta não deixa passar ninguém, nenhuma pessoa, nenhuma cultura, passa incólume ao fenômeno da globalização, que é, ao mesmo tempo uma rerepresentação de um sistema biologizante, patriarcal e machista.

Assim, trago a irônica ponderação, feita por Oyèrónké Oyèwùmí, para quem: “na era do capitalismo global, a Coca-Cola é universal, mas dificilmente é inerente à condição humana. (OYÊWÙMÍ, 2021, p.84). Ou seja, ainda do globalmente distribuída, globalmente presente, e até mesmo, globalmente consumida, e imaginariamente massificada, esse produto não pode chegar jamais à estatura da essencialidade.

Assim, quando apresentamos no capítulo anterior a elaboração de sistemas onde guerreiras integram uma identidade de gênero outra, dissidente, que não comporta a identificação simbólica de ‘mulher’ - de acordo com a régua colonial europeia antiga e greco-romana, não estávamos apenas chamando a atenção sobre uma possível oposição entre guerreiros e guerreiras, mas estávamos desde aí apontando para outra lógica de estruturação identitária anti-binária.

E é preciso gritar, bradar, protestar, uivar, berrar, comunicar que a ação colonial, que hoje acontece de modo global, atingiu, afetou/afeta, a todes no globo terrestre.

No que Paul Preciado mais uma vez me socorre, quando ao falar dessa cultura colonial global pragueja, avisa, anuncia em seu artigo/carta/discurso *O Monstro Que Vos Fala*, dirigindo-se a plateia de uma conferência realizada em meio a psicanalistas, psiquiatras e psicólogos:

Quando vocês cortarem todas as árvores e perfurarem todas as montanhas, quando vocês analisarem todos os nossos sonhos, vocês não serão capazes de destruir mais nada. A Terra será então um terreno baldio, um enorme corpo transgênero desmembrado e devorado. Os corpos dos colonizadores

e os seus corpos, queridos psicanalistas, serão enterrados com os órgãos trans que vocês nos tiraram. Mas os órgãos que não tínhamos nunca poderão ser enterrados. Nossos órgãos utópicos vão viver para sempre. Eles serão os guerreiros das fronteiras. (PRECIADO, 2021, p. 299)

3.1 HACKTIVISMO, ARTE *DRAG*, PALHAÇARIA... OU COMO RECRIAR IDENTIDADES NA MALHA FICCIONAL

Adriana Santos, palhaça e pesquisadora brasileira, que recentemente defendeu sua tese de doutorado, e ainda sobre a processualidade e as relações/agenciamentos que nos tornam pessoas, ou que nos fazem performar ‘pessoalidades’, refletindo sobre questões da negritude no contexto da palhaçaria, fala sobre a experiência que teve com Clara Lee Lundberg⁵⁸ na residência *Hackers* de Gênero, promovida pelo festival Vértice Brasil⁵⁹, em 2014. O projeto Vértice Brasil realiza um encontro e festival de teatro contemporâneo feitos por mulheres, ligados ao Magdalena Project - rede internacional que busca a realização de parcerias e intercâmbios artísticos entre mulheres de todo o mundo. Vértice é um dos primeiros festivais de arte no Brasil onde o recorte de gênero não é apenas o ‘eixo curatorial’ mas o mote do próprio festival.

Segundo Adriana Santos, a residência, que trabalhava com a criação de *drag queens* e *drag kings* dos participantes, fez emergir muitas reflexões, bastante interessantes, tanto para ela enquanto pessoa quanto para o trabalho artístico que desenvolvia como palhaça. Entre as reflexões levantadas, está a ideia de que os conceitos e comportamentos dos gêneros feminino e masculino estão ligados a uma ‘programação’. Segundo Adriana Santos:

Interessou-me participar da residência o fato de que o enfoque seria em como “explorar a potencialidade do corpo político”, como afirmou Clara Lee no programa da atividade; era o território de pesquisa no qual eu me inseria. Queria pensar esse lugar com relação ao meu negro corpo. (SANTOS, 2017, p. 49).

Adriana Santos conta que, num primeiro momento, foi feito um exercício onde cada participante do curso escrevia em quatro papéis diferentes, um pronome, um verbo, um substantivo e um adjetivo. Na sequência realizou-se uma ‘recombinação’ dos papéis onde, a

⁵⁸ Clara Lee Lundberg é artista multidisciplinar, coreógrafa e bailarina sueca, residente no Rio de Janeiro

⁵⁹ O projeto Vértice Brasil realiza um encontro e festival de teatro contemporâneo feitos por mulheres, ligados ao Magdalena Project - rede internacional que busca a realização de parcerias e intercâmbios artísticos entre mulheres de todo o mundo. Vértice é um dos primeiros festivais de arte no Brasil onde o recorte de gênero é não só o ‘eixo curatorial’ como é mote do próprio festival.

partir da contribuição (interação/iteração) de outros participantes, papéis foram reconstruídos. Através dessa residência, Adriana Santos sentiu como se houvesse ‘hackeado’ as ‘programações de gênero’ que a habitavam (SANTOS, 2017). E ainda falando sobre como os processos foram vivenciados, ela discorre:

Houve um dia específico para o trabalho com os caracteres masculinos e outro com os femininos. Esse movimento, no qual foram colocadas essas “máscaras” criadas por nós, consistia no dispositivo drag king e drag queen que, segundo Clara Lee, seriam dispositivos que se usa para investigar e quebrar a programação e/ou clichês relacionados a gênero. (SANTOS, 2017, p. 51).

Destacando a importância de que cada participante tivesse podido vivenciar tanto a construção de uma ‘máscara’ *drag queen* quanto *drag king*, compondo com seu sexo biológico e ampliando o espectro de repertório relacionado aos nossos ‘padrões de normatividade’, Adriana Santos afirma que procurou construir a partir dessa residência sobre *hacker* de gênero:

Uma prática *hacker* do racismo no intuito de evidenciar discursos normativos do que é ‘ser branco’ e ‘ser negro’ em nosso contexto e com isso provocar tanto a mim mesma, enquanto atriz/performer/negra, quanto ao olhar e percepção do outro no que tange as políticas de identidade racial. Vi que este dispositivo enquanto cena performática subverte os padrões de significação na cena oscilando entre consciência de identificação destes padrões da normatividade de pensamento branca e ao mesmo tempo o rompimento destes. Percebi que meus caracteres criados eram tangenciados não só pelas questões de gênero, mas que havia referentes de minha convivência pessoal do que é ser negro/a e ser branco/a, por meio do jogo na cena com Mestre Selva e Valentina, detectando códigos preestabelecidos e as possibilidades de revisão de estereótipos identitários. (SANTOS, 2017, p. 53).

Mestre Selva e Valentina correspondem às ‘máscaras’ *drag king*, *drag queen* desenvolvidas por Adriana Santos que ‘hackeiam’ artisticamente aspectos relativos às práticas de gênero, enquanto ‘corpos políticos’ e suas racialidades (SANTOS, 2017). A ação *hacker*, em resumo, é um processo de identificações e reconhecimentos que tem que ver com, entrando em um determinado sistema, conseguir ‘re-programá-lo’, reorganizando, alterando, ou subvertendo o caminho da informação, ou ainda, a própria informação em si. É assim que operam as atividades *hacker* em sistemas bancários, previdenciários, ou em pleitos e votações. Entrar, corromper e/ou reprogramar os dados e/ou o próprio sistema.

A potência da arte *drag*, enquanto uma ação *hacker*, mora justamente aí. Seja em função das provocações e dos desconcertos que geram, ou em função das programações/reprogramações que alteram, especialmente, desde suas interações/iterações.

Em seu sentido político e dentro da perspectiva de ser uma ação insurgente, ‘hackear’ é uma ação subversiva e uma prática de resistência ao controle massivo do estado sobre nossos *corpus* e identidades. Para Igor de Freitas e Priscila Arantes, pesquisadores das artes visuais e tecnologia: “a confluência entre arte e ações de resistência, contudo, não é recente, mas podemos dizer que é dentro do contexto da cultura digital que a intersecção entre hacktivismismo e arte se torna mais proeminente” (FREITAS & ARANTES, 2015, p. 303). Nesse sentido:

Apontar o ato de resistência como a interface comum entre a arte e a comunicação em uma sociedade de controle parece fundamental para entender as linguagens contemporâneas, particularmente as novas possibilidades estéticas que despontam da interpenetração da arte com as mídias digitais, especialmente aquelas que dialogam com a ação hacker. (FREITAS & ARANTES, 2015, p. 303).

Freitas e Arantes descrevem o termo hacktivismismo como a “junção de *Hack* e Ativismo que envolve a manipulação de código e bits para promover ideologias e a liberdade de expressão” (FREITAS & ARANTES, 2015, p. 303). Curiosa a definição onde se pode conjugar “promoção de ideologias”, e, ao mesmo tempo, “promoção da liberdade de expressão”. Nesse sentido, o hacktivismismo e o ‘ativismo virtual’ são a face e o avesso de certas formas de resistência e engajamento, feitas desde a internet, onde se pode bombardear o sistema com uma infinidade de informações dissonantes ao mesmo tempo em que se tenta estabelecer relações não-lineares e desterritoriais entre os código-fontes. Eventualmente, a ação *hacker* também pode tentar ‘organicizar’ o ambiente tecnológico com vírus e desvios labirínticos.

Continuando com as reflexões, o hacktivismismo nos coloca num movimento que se realiza em cadeia, e no caso de interfaces virtuais como a internet, a ação *hacker* se realiza especialmente dentro das redes sociais. Como aponta Jocy de Oliveira, compositora e maestrina brasileira, em uma entrevista dada ao Jornal O Estado de São Paulo em 22/02/2018, onde ela nos fala sobre seu envolvimento/entendimento a respeito das ondas feministas e as novas tecnologias sociais:

O feminismo vem se manifestando historicamente em “ondas”, em seus fluxos e refluxos. Na virada dos séculos XIX e XX, a primeira onda foi dos movimentos sufragistas. Vivi de perto a segunda onda, o feminismo dos anos 1960/70. Morava nos EUA. Foram tempos de transformações comportamentais e sexuais, de rupturas e descobertas, com teorias muitas vezes exacerbadas e provocadoras. Isso foi vital para o passo à frente no rastro das pioneiras sufragistas. A terceira onda foi a dos anos 1990, abraçando a diversidade. Nesses últimos anos, vem nascendo a quarta onda – impulsionada pela internet e especialmente pelas redes sociais, que facilitam o intercâmbio de ideias. (OLIVEIRA, 2018).

Jocy de Oliveira, tem desenvolvido um trabalho multimídia pioneiro dentro e fora do Brasil, envolvendo música, teatro, instalações, textos, vídeos e óperas. Em seu relato, destaca a emergência das redes sociais e da internet como importantes ferramentas de enfrentamento, resistência, mobilização e veiculação de conteúdos formativos, informativos e provocativos dentro da perspectiva da luta feminista na virada do século.

Sobre as redes sociais enquanto ‘tecnologias de relação’, ou aplicativos que exploram as relações entre pessoas e seus avatares, conta-se que foi numa rede social, o *Twitter*, que um usuário sugeriu o uso da cerquilha (*hashtags*), ou a tecla do jogo da velha, para reunir assuntos, temas, sentimentos, recorrentes em suas publicações. O uso imediatamente se projetou para outras redes sociais, com destaque para o *Facebook* e o *Instagram*.

Hashtags são como nós, ou *hubs*, que entrelaçam pontas que não se conhecem, mas que experimentam um ponto de contato, de relação, de identificação. Numa linguagem um pouco mais técnica, *hashtags* são mecanismos de indexação através da criação de *hiperlinks* que, funcionando como um incrível mecanismo de busca, dão acesso a todos que ‘participam’ de uma discussão, assunto, sentimento, conectando pontos distintos, e eventualmente desconhecidos, que estão espalhados pela rede. No caso da experiência reportada por Jocy de Oliveira, essas redes logo se tornaram um eficiente mecanismo capaz de reunir mulheres que, através de *hashtags*, mobilizam/mobilizaram toda a rede social virtual e, desde aí, diversos grupos, instituições e pessoas reais.

Uma das campanhas mais significativas das redes sociais foi a campanha *#primeiroassedio*, organizada pela ONG Think Olga, em resposta à série de comentários pedófilos destinados a uma participante de 12 anos durante o reality infanto-juvenil *Masterchef Junior*, da TV Bandeirantes, em 2015. Através da campanha, mulheres foram motivadas a compartilhar suas experiências pessoais de assédio sexual, para mostrar que o caso em questão não era algo absolutamente isolado, e que acontecia em várias faixas etárias, classes sociais, etnias, aparências, enfim. Que a cultura do assédio é estrutural e ampla.

Outrossim, é importante situar que o termo *hacker* integra às Teorias de Rede Complexas, ou simplesmente Teorias de Rede, que compõem os estudos das Teorias da Computação, por exemplo. E na intenção de contextualizarmos a ação *hacker* num sentido mais político, segundo Igor de Freitas e Priscila Arantes, é:

Importante lembrar que a internet foi criada no fim dos anos 50 em plena guerra fria. Ou seja, com o receio de ataques, por parte dos norte-americanos, a uma fonte de informação centralizada, criou-se um sistema

distribuído e não centralizado de informação; hoje conhecido como internet. (FREITAS & ARANTES, 2015, p. 3).

Ou seja, a internet surgiu como um enorme ‘esconderijo a olhos vistos’, uma imensa moita, e não um guarda-chuva ou biblioteca virtual, onde informações poderiam ser distribuídas de forma descentralizada, dificultando a tomada integral de informações sigilosas, ou confidenciais de uma só vez, ou numa única invasão. Por outro lado, essa conformação faz com que os dados percorram caminhos. Mas não sem antes atravessarem uma série de protocolos de segurança. Nessa perspectiva, a internet, enquanto rede, implica numa prática de deslocamentos, de envios, ou de navegação, desde sua característica distributiva. Não à toa usamos a expressão ‘navegar na internet’ ou nos referimos a ela como a um ‘mar de informações’. Entretanto, essa navegação também pode flertar com uma sensação labiríntica ou vertiginosa. Provavelmente, todas as pessoas já experimentaram a sensação errática em relação à navegação na internet e suas plataformas. Você começa a se conectar, a navegar, a pesquisar, a passear, uma janela vai abrindo outra, e quando percebemos, passaram-se horas e horas em deslocamentos, em múltiplas abas, vagueando, nômades virtuais, sem se chegar a lugar algum definitivo, único, final. O ímpeto errático é um chamado constante.

Nos aprofundando um pouco mais nesse tema, Igor de Freitas e Priscila Arantes, corroborando com Alexander Galloway - pesquisador, programador e artista, esmiúçam as principais características de sistemas em rede da seguinte forma:

Para Galloway (2004) existem três tipos de sistema de informação: centralizado, descentralizado e distribuído. O sistema centralizado é hierárquico e possui um único hub autoritário. Qualquer informação de qualquer parte do sistema tem que passar pelo hub central. (...) O sistema descentralizado se constitui pela multiplicação de diversas redes centralizadas, com cada ponto central tendo controle sobre diversos pontos. A grande diferença do sistema centralizado para o descentralizado é que não existe um ponto central que controle toda a informação, mas sim vários pontos que controlam áreas separadas. Um exemplo desse tipo de sistema é o sistema da aviação: cada avião está em um espaço aéreo, em um diferente aeroporto, cidade; cada um com suas regras. O último sistema seria o distribuído, onde não existem pontos centrais. Cada indivíduo tem a mesma força no sistema. Um exemplo do sistema distribuído, que nos interessa nesse artigo, é a internet. Cada computador pode enviar dados diretamente para outro computador, sem passar por um ponto central. Assim, para funcionar a troca de informações e dados sem um mediador (ponto central), é necessário que existam protocolos de funcionamento; isto é, regras para que os computadores ‘com versem’ entre si. (FREITAS & ARANTES, 2015, p. 3-6).

Achamos e sentimos que estamos navegando livremente, ou labirinticamente, na internet, e pronto, mas não é bem assim. Estamos sendo acompanhados, capturados, medidos,

marcadas, capitalizadas, pois os protocolos de segurança da internet, ou seja, “as regras e recomendações que a informação teria que seguir para se locomover na internet” (FREITAS & ARANTES, 2015, p. 3-6) mapeiam localizações, interesses, dados pessoais, percursos e todo tipo de informação.

Nesse sentido, os algoritmos desempenham uma função estratégica, tornando-se um elemento central no ecossistema informacional e digital. São eles, enquanto sequências de códigos programados - porém dinâmicos, que traduzem os dados mapeados. Ou melhor, os ‘modelizam’, definindo como os computadores devem interpretar os dados coletados, mas também, reorganizando os códigos-fonte continuamente.

Complementando as informações desde a citação acima, os *hubs* funcionam como centros de comandos, interesses ou de ligação, em uma rede de circuitos⁶⁰. São como grandes ‘nós’, ou ‘encruzilhadas de dados’ - enquanto espaços de contato e espaços abertos para conexões múltiplas. *Hubs* e *hashtag* não são a mesma coisa, mas se aproximam enquanto dispositivos que relacionam, atam e acompanham os deslocamentos e as possíveis iterações através de processos de ‘encruzilhamento’ de informações.

Um dos conceitos mais importantes, em se tratando de teorias de rede, é justamente o conceito de nó (*hub*), que, diferentemente do nó de uma rede comum - dessas de se deitar ou pescar - na acepção da cultura digital um ‘nó’ pode conectar pessoas, impressões, imagens, de uma maneira algorítmica, atando eventos e pessoas que não se conhecem e que estão fisicamente distantes, buscando, no entanto, sempre, promover recorrentes atualizações dessas relações.

Assim, e com vistas a explorar a análise das qualidades, quantidades, recorrências, ou outros aspectos de todo tipo de relação/conexão, criou-se o chamado *Marketing* de Conteúdo - que se ocupa em classificar, qualificar, quantificar e, sobretudo, capitalizar conexões, provando que, ao sistema capitalista, nada escapa. Isso torna a ação de hackear ainda mais importante e fundamental como forma de resistência, e como possibilidade de subverter o controle social, resultante da análise, captura e programação de desejos, comportamentos, identidades, e subjetividades.

Outrossim, especialmente pessoas que integram a comunidade LGBTQIA+, podem/devem, conscientemente, buscar desenvolver as habilidades necessárias para, inicialmente, hackear o sistema/cistema que nos envolve, agindo como *hubs*, e de forma

⁶⁰ Fonte: Dicionário Português Michaelis.

algorítmica - no sentido de atualização e acompanhamento, mas nunca de controle. Deslocar, mover e mudar. É sobre isso. É desse tipo de hackeamento que nos fala Adriana Santos. O hackeamento de gênero presente na arte *drag*, mas também, eventualmente, presente nos trabalhos artísticos de mulheres-palhaças, palhaces, e também de raros palhaços. Mas sobretudo, o hackeamento essencial presente em corpos e identidades dissidentes, capazes de fazer a rede se remodelar.

Identifico também na ação hacker o mecanismo metodológico do que aqui quero chamar de riso afrontoso. Mais à frente, e aos poucos, esse riso será vislumbrado, entrevisto.

3.2 ENTRE *HUBS* E BOLOLÔS

Aproveitando essa aproximação em relação às teorias de rede, e a partir da necessidade de se atentar, perceber e hackear programações, sempre pensando em tomar desvios, atalhos e descaminhos, senti, desde os apontamentos do capítulo anterior, de trazer mais algumas ideias de Tim Ingold sobre bordado, ou bordadura, como uma metodologia de poética insurgente, em se tratando de conexões.

Primeiramente, é preciso pontuar que as ideias de bordado, ou de bordadura, sugerem percursos bem mais sensíveis e orgânicos do que as linhas imaginárias e virtuais que constituem as *hashtags* ou os *hubs*. Entretanto, num certo sentido, hackear é como bordar. Embora hackear parta de encaixes binários, 0 ou 1, o que sugere processos analíticos mais tecnológicos e de defrontação direta, enquanto bordar me parece envolver um balanço, uma investigação bem mais afetuosa, e sobretudo, mais relacional. Quem borda lida com defrontamentos e alinhamentos bem mais íntimos e potencialmente mais afetivos. Então, mais do que me envolver em redes, e até mesmo buscar hackeamentos, procuro por bordaduras, enquanto vivo bololôs. Vivo o “trançado mutante” (INGOLD, 2012, p. 32) pleno que teço.

Talvez falte-me a organização e a paciência necessárias para um bordado mais objetivo, e que consiga produzir imagens figurativas rapidamente reconhecíveis. Diante disso, por ora, só consigo transbordar e me exceder numa organicidade afetiva e ‘re-criativa’. Assim ao buscar bordar, vou vivendo bololôs, emaranhados e emaranhamentos.

Tim Ingold tem sido uma grande inspiração nesse processo. Identifico em seus escritos sugestões do que estou chamando de bololôs e que, para mim, dão conta do emaranhado de fios nos quais me meto, e que flertam com uma ideia de encruzilhar persistente e revisitante. Para o autor:

Os caminhos ou trajetórias através dos quais a prática improvisativa se desenrola não são conexões, nem descrevem relações entre uma coisa e outra. Eles são linhas ao longo das quais as coisas são continuamente formadas. Portanto, quando eu falo de um emaranhado de coisas, é num sentido preciso e literal: não uma rede de conexões, mas uma malha de linhas entrelaçadas de crescimento e movimento.).(INGOLD, 2012, p. 27).

E:

[...] é um campo não de pontos interconectados mas de linhas entrelaçadas; não uma rede (network), mas o que eu gostaria de chamar de malha (meshwork).(INGOLD, 2012, p. 39).

A partir da citação, devo pontuar que, o sentido de malha parece ser um pouco mais organizado do que o sentido de bololô, mas ambos são entrelaçamentos.

Buscando a representação da afetação no contexto de ligar, conectar, entendo a bordadura vislumbrada por Ingold como um dos modos de se fazer emaranhados enquanto metodologia fenomenológica, processo, pois, bordadura é mais do que um simples ‘modo de fazer’. Bordadura diz respeito a um modo autoral e criativo. Um modo único e irrepetível. Entretanto, bololô, sugere algo para além do único e do irrepetível. Quando imaginamos um bololô transvemos uma coisa multiforme, ou disforme, haja visto que um bololô dificilmente é uniforme. De outra forma também, o bololô é um tipo de bordadura que pede movimento. Seja no sentido de uma imanência aflitiva que pede por reorganização, seja desde um convite à curiosidade que busca saber como aquele bololô se deu, aconteceu, até o presente momento. Somos levados a imaginar como, porque, aquele ajuntamento de coisas se deu. Somos levados ao despertar do transver. Somos levados a ‘curiar’ os percursos dos objetos, coisas, linhas, pessoas, ou de toda coisa que participe daquela composição. E quanto mais mexemos, mas desejamos mexer, até o ponto do insuportável.

Nesse sentido, o ato de bordar não tem um só modo, tem vários. E todos dependem do que se tem à mão, e de quem borda, e do que ‘quem borda’ tem em seu imaginário, e seus afetos no momento da bordadura. Essas ‘coisas todas’ que atravessam cada conexão, deixando uma impressão pessoal em cada entrelaçamento. Assim, bordar também é deixar um rastro afetivo. Uma saudade. Uma lembrança. No bordado tipo bololô sinto que esses rastros afetivos tendem a ser mais visíveis, pois no bololô reside um afã, como se o gesto último da bordadura tivesse acabado de acontecer. Falo das sensações que me ocorrem ao me deparar, ou me imaginar me deparando, com algo que entendo como um bololô.

Por exemplo, um amontoado de fios de TV na rede elétrica que me faz passar os olhos por todo o percurso querendo descobrir de onde vem, e para onde vão, cada um daqueles fios.

Ou, um ninho - que sempre me impressiona e me faz imaginar como o pássaro conseguiu unir materiais tão diversos, que vão do encontrar até o transportar, e que inclui o como alinhavá-los de um jeito tão afetivo e leve. E cheio de memórias. Ou um simples novelo de lã, que, dentro da gaveta, se uniu a outras coisas desde o simples ato de fechar a abrir a gaveta e que agora me desafiam a pensar sobre a intencionalidade das relações, ou não. Pois bololôs pode acontecer naturalmente e sem intencionalidade.

Como ilustração e como pouso no percurso dessa pesquisa sobre o emaranhar, produzi a videoarte *Emaranhar bololôs*, em 2022, onde Matusquilla, minhe palhaça/palhace, se relaciona com um bololô.



QR CODE 2 – link para videoarte Emaranhar bololôs



Imagem 8. Frame videoarte Emaranhar bololôs



Imagem 9. Frame videoarte Emaranhar bololôs

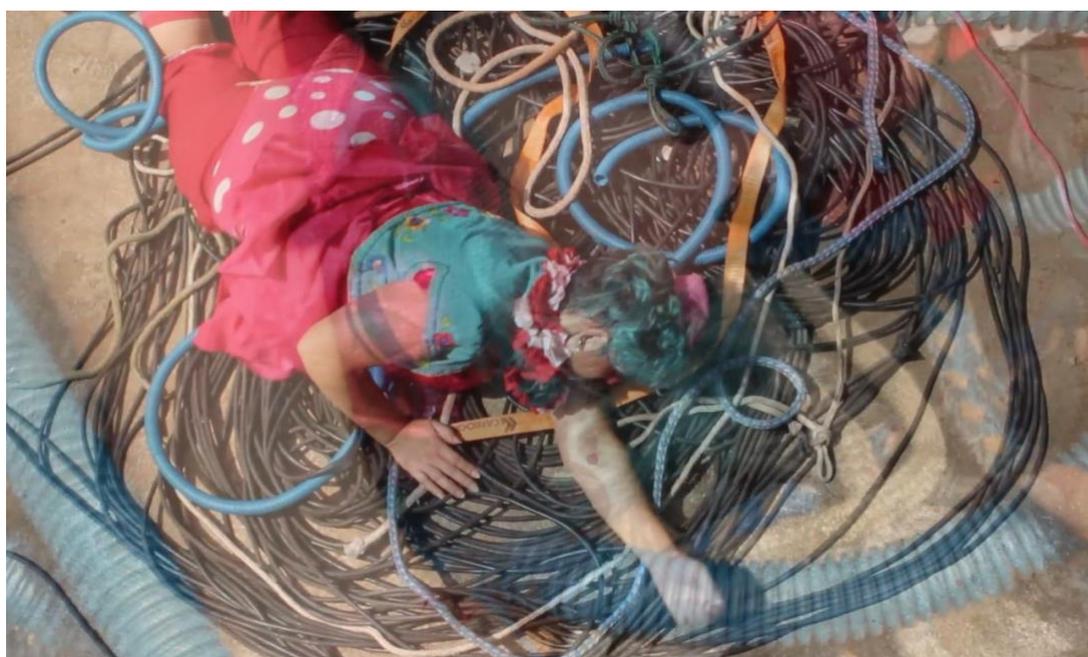


Imagem 10. Frame videoarte Emaranhar bololôs

O meu bordado, por enquanto, é bem bololô. Confuso. Intricado. Embolado. Ambíguo. Diversivo. Labiríntico. Mas também é belo e múltiplo.

Muito embora, às vezes, o bololô traga uma aparência ou uma sensação incômoda, de bagunça, pois traz a iminência do ‘por fazer’, da instabilidade e do devir, é essa imediação que causa certa ansiedade, mas que movimenta a gente.

Penso que isso se dá também porque na ‘bordadura tipo bololô’, onde entendo que a marca *queer* quer se fazer presente. Sobre este tipo de bordado, ou bordadura, ou seja, o bordar tipo bololô lembra, assemelha-se, às mecânicas ou práticas que compõem a conduta *queer*.

Sobre essas dinâmicas, práticas e/ou condutas, conforme aponta Guacyra Lopes Louro - uma das principais referências brasileiras sobre o estudo do que chamamos aqui neste trabalho de *queer*, abrem-se caminhos para um entrelaçamento entre *queer* e a bordadura bololô, na medida em que *queer* fomenta:

O questionamento, a desnaturalização e a incerteza como estratégias férteis e criativas para pensar qualquer dimensão da existência. A dúvida deixa de ser desconfortável e nociva para se tornar estimulante e produtiva. As questões insolúveis não cessam as discussões, mas, em vez disso, sugerem a busca de outras perspectivas, incitam a formulação de outras perguntas, provocam o posicionamento a partir de outro lugar. Certamente, essas estratégias também acabam por contribuir na produção de um determinado ‘tipo’ de sujeito. Mas, neste caso, longe de pretender atingir, finalmente, um modelo ideal, esse sujeito – e essa pedagogia – assumem seu caráter intencionalmente inconcluso e incompleto. (LOURO, 2001, p. 552).

Nesse sentido, teço desde o bololô, uma pedagogia e uma costura *queer*.

E recupero também Tim Ingold, que considerava seguir:

De modo frouxo o argumento clássico avançado pelo filósofo Martin Heidegger. Em seu célebre ensaio sobre A coisa, Heidegger (1971) buscou delinear justamente o que diferiria uma coisa de um objeto. O objeto coloca-se diante de nós como um fato consumado, oferecendo para nossa inspeção suas superfícies externas e congeladas. Ele é definido por sua própria contrastividade com relação à situação na qual ele se encontra (Heidegger 1971, p. 167). A coisa, por sua vez, é um “acontecer”, ou melhor, um lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam. Observar uma coisa não é ser trancado do lado de fora, mas ser convidado para a reunião. Nós participamos, colocou Heidegger enigmaticamente, na coisificação da coisa em um mundo que mundifica. (INGOLD, 2012, p 29).

Assim, também desejo seguir “de modo frouxo” (INGOLD:2012) qualquer filiação filosófica, uma vez que, como *queer*, bololô não quer ser ‘objetificável’, ‘definível’, tendo em vista que ambos demandam um permanente mover, com infundáveis deslocamentos, indo e vindo, se aproximando e se afastando, como se recorrentemente falassem: ‘- Mexe um pouquinho mais aqui’, ‘- Agora vamos mexer um pouquinho mais pra lá?’. Assim, além de entrelaçar diversos princípios *queer*, bololôs são extremamente ‘coisáveis’ (INGOLD:2012).

Nesse sentido, sigo recuperando novamente escritos de Tim Ingold, para quem as ‘coisas’ partem de uma espécie de encontro entre os diversos entes, significados e relações que emergem desde suas experiências trajetivas:

Como uma reunião, no significado antigo da palavra: um lugar onde as pessoas se reúnem para resolver suas questões. Se pensamos cada participante como seguindo um modo de vida particular, tecendo um fio através do mundo, então talvez possamos definir a coisa, como eu já havia sugerido, como um “parlamento de fios” (INGOLD, 2007b, p. 5). Assim concebida, a coisa tem o caráter não de uma entidade fechada para o exterior, que se situa no e contra o mundo, mas de um nó cujos fios constituintes, longe de estarem nele contidos, deixam rastros e são capturados por outros fios noutros nós. Numa palavra, as coisas vazam, sempre transbordando das superfícies que se formam temporariamente em torno delas. (INGOLD, 2012, p. 29).

Relendo o trecho acima penso que a ‘coisa’ pode ser a própria vida, ou como deseja Tim Ingold, o impulso para se “trazer as coisas de volta a vida” (INGOLD:2012). E sobre a palhaçaria que tenho feito, e com a qual tenho me arriscado, e em como tenho buscado construir a relação com a expectativa viva que se entrelaça comigo enquanto palhaceamos, ou seja, enquanto coordeno, ou não, o ‘parlamento de fios’, penso sobre a ‘coisa’ que tenho sido enquanto pessoa. Uma ‘pessoa-toda-coisada’, toda ‘embololada’. E me rio muito disso.

Ainda repercutindo sobre esse monte de percursos que se entrelaçam, nesse caminho todo bordado no estilo bololô, que é esse ‘amasiamento permanente’ da vida, corroboro com Ingold pois, “a coisa, todavia, não é só um fio, mas certo agregar de fios da vida” (INGOLD, 2012, p.38).

E sobre minha pequena vida de poeta, de artista, de palhaça/palhace, e de *drag*, no grande bololô do universo, cito mais uma vez Tim Ingold, para quem:

O (ou a) artista – assim como o artesão – é um itinerante, e seu trabalho comunga com a trajetória de sua vida. Além disso, a criatividade do seu trabalho está no movimento para frente, que traz à tona as coisas (INGOLD, 2012, p. 38).

E ainda:

Diferente das redes de comunicação, por exemplo, os fios de uma teia de aranha não conectam pontos ou ligam coisas. Eles são tecidos a partir de materiais exsudados pelo corpo da aranha, e são dispostos segundo seus movimentos. Nesse sentido, eles são extensões do próprio ser da aranha à medida que ela vai trilhando o ambiente (Ingold, 2008, p. 210-211). Eles são as linhas ao longo das quais a aranha vive, e conduzem sua percepção e ação no mundo (INGOLD, 2012, p. 40).

Vejo-me assim como essa aranha. E a imagem da teia, como rastro afetivo no tempo, que me leva de volta às ruínas, e a jardins escondidos, e a moitas, com mulheres e outras pessoas

e identidades de gêneros bastante ousadas com as quais tenho me conectado através de nossos materiais exsudados. Nossas cartografias e maneiras de urdir. E então, o bololô ressurgue como uma espécie de ninho, até que consiga alçar um novo voo, talvez mais direto, talvez ainda mais indireto.

Enquanto isso, me reconforto no bololô que venho bordando até aqui.

4. A RUÍNA QUE RI

“O olho vê, a lembrança revê
e a imaginação transvê.
É preciso transver o mundo.”

(Manoel de Barros)

“Aqui tudo parece que era ainda construção
e já é ruína.”

(Caetano Veloso)

Quando María Zambrano, pensadora, ensaísta, teórica e filósofa espanhola, poeticamente nos pergunta:

O que são as ruínas? Algo deteriorado, sem dúvida, algo desabado. Mas nem todo desabamento é uma ruína. Na percepção das ruínas sentimos algo que não está, um hóspede que se foi: alguém que acaba de ir embora quando entramos, algo flutua ainda no ar e algo permaneceu também. Não nos atreveríamos a permanecermos sozinhos entre ruínas, pois tudo povoar-se-ia, iria povoando-se não mais de sombras, mas de algo mais indefinível. Por quê? As ruínas são uma categoria da história e fazem alusão a algo muito íntimo de nossa vida. São o abatimento dessa ação que define o homem entre todas as outras: edificar. Edificar, fazendo história. Isto é, uma dupla edificação: arquitetônica e histórica. A arquitetura e a história são solidárias e no fundo nasceram do mesmo ímpeto e de idêntica necessidade. (ZAMBRANO, 2010, p. 03).

Como ‘categoria histórica’, ou seja, enquanto predicação e/ou qualificação, ruínas nos remetem a um tempo histórico passado que ‘quase’ acabou. Ruína apela, então, para espaços de memória e de imaginação, e talvez por isso, ao observarmos uma ruína, sentimos uma série de atravessamentos que agenciam relações onde recuperação, manutenção, investigação, pesquisa, apagamento, persistência, risco e descoberta se ‘encruzilham’ desde um sítio transtemporal. Ainda como categoria histórica, ruínas marcam a permanência de algo, ou de alguém, de saberes e fazeres, de culturas, que palpavelmente não existem mais, mas que resistem, ou re-existem, perturbando a estabilidade da noção de presentificação e de presença na medida em que sentimos, vislumbramos, acessamos, transvemos - como quer Manoel de Barros, ‘devires do passado’, ou seja, temos presentes coisas que persistiram como ausências.

Ruínas são, então, edificações que resistem/re-existem, à reconstrução arquitetônica física por sua força histórica, simbólica, afetiva, e, por isso, permanecem em ‘estado de ruína’. Para Zambrano, ruínas nos desafiam enquanto humanidade porque lidam com o ímpeto

edificativo que quer construir a história ‘sempre pra frente’. E que quer, ao mesmo tempo, edificar algo, ou melhor, que quer deixar algo edificado, pois:

(...) ao edificar, tenta realizar seus sonhos. E sob os sonhos, alenta sempre a esperança. A esperança motora da história. E assim, nas ruínas, o que vemos e sentimos é uma esperança aprisionada, que quando esteve intacto o que agora vemos desfeito quiçá não era tão presente: não havia alcançado com sua presença o que consegue com sua ausência. E isto, que a ausência sobrepasa em intensidade e em força a presença, é o signo inequívoco de que algo tenha alcançado a categoria de ‘ruína’. (ZAMBRANO, 2010, p. 03).

Em relação ao ‘tradicional’, ao edificado, ao basilar, a pesquisa sobre as palhaçarias feitas por mulheres e outras identidades de gênero não hetero-macho-normativas, acabam por ganhar as feições de uma pesquisa feita em meio a ruínas, uma vez que dialogam diretamente com ‘ausências presentificadas’ que sobrepassam o tempo e o registro edificado de/por palhaços, *clowns*, bufões, histriões, prestidigitadores, bobos da corte, e outros brincantes inequivocamente apresentados em nossos livros de história sobre a palhaçaria.

Essas ‘figuras cômicas’ dialogam com uma dimensão simbólica que relaciona a dimensão ritualística da máscara enquanto rito coletivo, onde o riso, o prazer e a festa têm lugar de destaque. Entretanto, discricionariamente, algumas máscaras se destacaram em detrimento de outras. Assim, ocorreu um processo de apagamento histórico e simbólico de presenças diversivas que foi/é bastante útil para a criação da ideia de unicidade histórica. Processo esse que acaba por refletir a colonização sofrida pelas artes cômicas, pela história das artes, e até mesmo pela história da humanidade. E é justamente nesse sentido arqueológico e etnocenológico, de pesquisa e recomposição, que investigo essa ruína que ri, pleiteando que as edificações históricas, simbólicas, sejam múltiplas, como são múltiplas as histórias.

Ao buscar trazer uma perspectiva mais etnocenológica para abordar tanto ‘histórias’ da palhaçaria quanto da arte *drag*, corroboro com Graça Veloso, professor, ator e pesquisador candango, para quem, quando em 1995 acontece o manifesto de criação da etnocenologia, descortina-se “a possibilidade de o ritual ser tratado como ritual, religião como religião, festa como festa, e teatro como teatro” (VELOSO, 2008, p. 39), num diálogo respeitoso, ético e permanente. Ou seja, com uma postura capaz de enxergar e perceber ausências e apagamentos, bem como capaz de perceber aproximações e atravessamentos com manifestações hodiernas.

Segundo Graça Veloso, para “seus fundadores, a etnocenologia tem dois compromissos ideológicos básicos: a negação do etnocentrismo e a afirmação da diversidade” (VELOSO, 2008, p. 39). Assim, a etnocenologia, ou ainda, “a afirmação da diversidade abre a

todos, teóricos e práticos da cena, outras portas, diferentes do palco teatral, para a investigação sobre o mundo” (VELOSO, 2008, p. 39).

Dessa forma, a análise, registro, descrição e cartografia de expressões cênicas, em especial no tocante à comicidade e ao riso, presentes em performances, ritos e afins, carecem de um olhar que seja capaz de sair em busca de pistas, aceitando todo tipo de vestígio como uma possibilidade de memória, articulada não somente pela razão e sequenciação cronológica, mas por seus paralelismos, encruzilhamentos e, até mesmo, por suas ambiguidades. Por fim, é preciso estar atento aos desvios, não para corrigi-los, mas para acompanhar e parafraseando Derrida: “mandar passear os mitos” (DERRIDA, 2015, p.13).

Nesse sentido, e em função de uma visão que historicamente vem privilegiando a história dos palhaços e de seus antecessores mais diretos, ou seja, “histórias que legitimam a posição ainda soberana do pai branco sobre qualquer outro corpo” (PRECIADO, 2021, p. 293 - 294) é que neste trabalho, tanto as palhaçarias desenvolvidas por mulheres cisgêneras ou não, quanto palhaçarias e comicidades desenvolvidas por artistas LGBTQIAPN+, mas também as produções relativas a arte *drag*, e suas afiliadas, que enovelamos todas essas ocorrências artísticas sobre o manto da dissidência.

4.1 *COMMEDIA DELL'ARTE*: ENAMORADAS, *CORTIGIANAS*, PERSONAGENS TIPO E MÁSCARAS CÔMICAS FEMININAS

Partindo de uma reconstrução histórica tradicional, edificada em livros, e eurocêntrica, a ‘entrada oficial’ de mulheres em cena se deu dentro da chamada *commedia dell'arte*, uma forma teatral vastamente documentada e cujo início se localiza e se ‘temporaliza’ na Itália pré-renascentista. Essa forma teatral teve início em meados do séc. XV, e teve seu apogeu durante o século XVII, período em que se distribuiu por toda a Europa e também em suas colônias.

Entretanto, ao considerarmos outras culturas que estavam fora do radar italiano, vemos que a proibição para a entrada de mulheres na ‘cena oficial’ pode ser relativizada, pois não se deu da mesma maneira ou no mesmo tempo histórico, ou ainda, que a reação dada a proibição não se deu da mesma maneira. Daí então ao falar em *commedia dell'arte* poderíamos/deveríamos falar, portanto uma ‘re-inserção’ feminina nos palcos, tabladados, e demais espaços de teatralidade, pre-teatralidade, enfim. Nesse sentido é preciso considerar que provavelmente, houve um tempo, ou outro lugar, em que mulheres participavam e até mesmo protagonizavam ritos que, em suma, são acontecimentos pré-espetaculares.

Basta apenas extrapolar o contexto europeu medieval, desmedindo-o como centro único irradiador de cultura e de história, pois, em termos culturais, a Europa é apenas um *hub* na malha cultural das formas teatrais ou espetaculares mundiais.

Tendo isso em vista, ainda que esse trabalho nos próximos capítulos apresentemos inúmeras considerações sobre a ópera, a *commedia dell'arte* e afins, ou seja, produtos culturais originários da Europa, fica a provocação para falarmos de outros contextos culturais. Ainda que de forma resumida. E, de partida, me pergunto se ocorrências espetaculares e religiosas com performances de *hijras* na Índia antiga, por exemplo, poderiam ser consideradas como teatralidades femininas anteriores a *commedia dell'arte*.

Por outro lado, e tentando iniciar uma discussão sobre travestilidade, ou mascaramento, elementos presente e destacado da *commedia dell'arte* na direção de uma possível e visível divisão sexual do espaço espetacular, seja em palcos, picadeiros, rodas, rituais ou em cena, nota-se que existem diversas formas espetaculares tradicionalmente realizadas por homens que, algumas vezes interpretam/interpretaram ou representam/representaram papéis femininos sem que transitem em termos de gênero em seu cotidiano social, ou em sua vida ordinária.

É melhor ilustrar o assunto, do que divagar sobre ele. Por exemplo, o *kathakali*, desde muito antigamente até os dias de hoje, e em respeito à sua tradição milenar, homens aparecem pesadamente maquiados e adotam ‘atitudes femininas’ ou ‘atitudes masculinas’ para representar, ou incorporar, ‘dar passagem’ (ROLNIK: 2016) a deidades tanto masculinas quanto femininas.

Mas há outras expressões culturais hindus, nem tão famosas ou globalizadas, como a *mohiniattam* e o *theyyem* para além do *kathakali*. Nesse sentido, é importante destacar que a *mohiniattam* tradicionalmente é realizada apenas por mulheres cisgêneras. Já o *theyyem* é executado predominantemente por homens, a exceção do *devakkoothu theyyam*; que é o único ritual *theyyam* realizado apenas por mulheres (ANDRAUS, SOARES & SANTOS: 2013)

As três expressões culturais acima citadas são todas originárias de Kerala, um estado situado ao sul da Índia, na costa de Malabar, e se inserem no que nós, ocidentais, entendemos como algo híbrido, ou seja, experiências capazes de encruzipar ‘rito-teatro-música-dança-mito-cosmopercepção’.

No artigo *Gestualidade da dança clássica indiana Odissi e dança contemporânea ocidental: interfaces*, que é resultante de uma pesquisa conjunta sobre danças indianas, realizada por Mariana Baruco Machado Andraus, Marília Vieira Soares e Inaicyra Falcão dos

Santos, as pesquisadoras afirmam que “a dança indiana tem origem milenar” (ANDRAUS, SOARES & SANTOS, 2013, p. 77). As autoras reiteram que:

Assim como o teatro ocidental, em sua origem, está ligado ao aspecto religioso, também na Índia a dança tem origem como portadora da tradição religiosa, com a diferença que, no caso dos indianos, essas duas instâncias jamais foram dissociadas, enquanto no ocidente as diversas formas de arte foram, ao longo dos séculos, tornando-se cada vez mais independentes da vida dentro dos templos. (...) Atualmente, considera-se a existência de sete estilos de dança clássica na Índia: Bharathanatyam, Kuchipudi, Mohiniyattam, Kathakali, Odissi, Manipuri e Kathak. (ANDRAUS, SOARES & SANTOS, 2013, p. 77)”

Na pesquisa, elas trazem referências desde Ramm-Bonvitt (1987), que aponta haver comprovações de que há pelo menos cinco milênios já se praticava ‘dança’ na Índia. Segundo o estudioso:

Escavações em Mohenjo-Daro e em Harappa produziram provas concludentes de que a dança já era praticada na Índia 5.000 anos atrás. A figura de bronze de uma menina dançando, que foi desenterrada no início deste século, aponta para a tradição pré-ariana da dança. Essa figura representa possivelmente uma predecessora das dançarinas do templo (Devadasis). (RAMM-BONWITT, 1987, p. 12 *apud* ANDRAUS, SOARES & SANTOS, 2013, p. 77).

Nesse sentido, as danças indianas, são, possivelmente, anteriores a *commedia dell’arte*. Segundo Ramm-Bonvitt (1987), ainda :

A maioria dos pesquisadores vê os primórdios da dança clássica indiana nas danças mímicas que tinham lugar nas festas dos deuses, sobretudo nas festas culturais de Krishna e de Shiva. (RAMM-BONWITT, 1987, p. 12 *apud* ANDRAUS, SOARES & SANTOS, 2013, p. 77).

Sob ponto de vista cultural, ou em termos da posição e das obrigações que as *devadasis* ou qualquer outro corpo que dança as supracitadas danças clássicas hindus, há a necessidade de um treinamento muito grande. E não seria demais recordar que *devadasis* poderiam pertencer a subcasta de *hijras*, que na Índia são pessoas que atravessam a fronteira binária, biológica e cisgênera homem ou mulher.

Em geral, o início desse treino ocorre ainda na infância e se baseia num famoso livro hindu chamado *Nāṭya Śāstra*. A pesquisadora Karen Cristine Veloso Martins, em sua dissertação *Dança clássica indiana: segundo os mestres, as escrituras e os praticantes*, realizou diversas entrevistas com alguns dançarinos, dançarinas e gurus indianos. Uma das dançarinas entrevistadas, Jānaki Rangarājan, afirma que o que define uma dança como clássica é sua estrutura e história (RANGARAJAN, 2016 *apud* VELOSO, 2017, p 37) e não uma marca

temporal numérica. O *Nāṭya Śāstra* é uma referência comum entre as diversas pessoas entrevistadas por Karen Cristine Veloso Martins.

Rangarājan no entanto, afirma que tanto as danças clássicas quanto as folclóricas usam elementos importantes do *Nāṭya Śāstra*, como os gestos de mãos, as narrativas, bem como os conceitos de *bhāva* (emoções), *abhinaya* (expressão) e *rasa* (sentimentos). Ela reitera ainda que “As danças clássicas indianas são centradas na espiritualidade e não se faz jus a elas tratá-las apenas como técnicas corporais”. (RANGARAJAN, 2016 *apud* VELOSO, 2017, p 37).

Para o guru Mithun Shyam, outro entrevistado da pesquisa: “A dança clássica é o tipo de dança que tem uma história muito antiga e que mergulha nos valores espirituais, culturais e históricos da Índia” (SHYAM, 2016), enquanto que as danças folclóricas ou não clássicas, “[...] são mais coloquiais e representam as atividades rurais e diárias da classe trabalhadora” (ibidem). Quanto à relação da dança com o *Nāṭya Śāstra*, Mithun Shyam diz que:

Toda dança clássica é baseada no *Nāṭya Śāstra*. A essência é do *Nāṭya Śāstra*. O *Nāṭya Śāstra* não é para nenhum tipo particular de dança, ele descreve as exigências gerais quanto ao dançarino, palco, etc, que são necessárias para um praticante da forma de arte divina da dança. [...] Assim, o *Nāṭya Śāstra* é mais como uma escritura para dançarinos do que um livro específico de referência. (SHYAM, 2016 *apud* VELOSO, 2017, p 37.)

Em 1877, o compositor musical Ludwig Minkus e Marius Petipa, um importante coreógrafo francês, mas que ficou conhecido coreografando e ensinando *ballet* na Rússia, criam uma obra clássica de repertório chamada *La Bayadère*. A produção conta a história de amor entre o nobre guerreiro Solor e a bela dançarina do templo, Nikiya. A obra se passa na Índia. Através dela pode-se intuir um resumo do que os profissionais do balé russo daquela época, e mesmo nos dias de hoje, sentem ser a figura da *bayadère*, que, na ficcionalidade real trata-se de uma *devadasi*.

Assim, a *bayadère* integra a ideia central que ocidentais têm da dança feminina indiana. Para VELOSO:

com a invasão britânica, a ideia de pureza e castidade vitorianas se espalhou pela sociedade, notadamente pela alta classe. Tais ideias consideravam inapropriada a exposição a que as mulheres se sujeitavam ao dançarem em público. Alguns alegam também que o poder, conhecimento e independência que tais mulheres tinham eram, por si só, motivos para que fossem consideradas incastas. Outros ressaltam, ainda, que do ponto de vista do estrangeiro, aquela arte e classe de mulheres eram incompreendidas (VELOSO, 2017, p 38)

E eis que essa tradição, desde a colonização britânica associou as atividades das *devadasis* à prostituição, culminando com sua proibição, como pontuado em capítulo anterior.

De modo que o tratamento dado a *hijras* e *devadasis* foi exatamente o mesmo: o impedimento, a condenação, a censura, a vedação. Para ANDRAUS, SOARES & SANTOS, e tentando diferenciar as três principais danças clássicas indianas:

O Odissi ramificou-se em três escolas: Mahari, ligada à tradição Devadasi, que diz respeito às bailarinas mulheres que dançam dentro dos templos para as divindades; Nartaki, que seria a tradição de Odissi que se desenvolveu nas cortes; e Gotipua, realizada por crianças do gênero masculino usando trajes femininos e interpretando papéis femininos. (ANDRAUS, SOARES & SANTOS, 2013, p. 77)”

E finalizando esse breve à parte, quero trazer mais algumas considerações de ANDRAUS, SOARES & SANTOS, para quem:

O fato de a dança indiana permanecer ligada à religiosidade não significa, em contrapartida, que ela não sofreu as mesmas modificações ao longo dos séculos às quais toda manifestação cultural está sujeita. (ANDRAUS, SOARES & SANTOS, 2013, p. 77)

E sinto que agora podemos voltar a *commedia dell'arte*.

Roberta Barni, estudiosa do tema, tece uma série de considerações bem relevantes na apresentação do livro de Flaminio Scala, intitulado *A Loucura de Isabella e Outras Comédias da Commedia Dell'arte*, onde se apresentam um montante de 40 jornadas, ou *canovaccios* - que são os registros escritos, ou algo como as bases de roteiro, que davam suporte às improvisações de artistas italianos *dell'arte* à época.

Ainda sobre o título da obra, é interessante ressaltar que Isabella é um dos nomes mais contumazes para a ‘máscara’ das *Enamoradas*, uma das ‘personagens tipo’ dessa forma teatral. No livro acima citado, antes das jornadas, e para apresentá-las, Roberta Barni, nos contextualiza sobre algumas máscaras femininas da *commedia dell'arte*, elaborando-as da seguinte maneira:

OS NAMORADOS, cujos dotes principais tinham que ser a elegância, a graça, a beleza, falavam em toscano literário e, assim, como as criadas, não usavam máscaras. Entre os homens temos: Fabrício, Horácio, Cíntio, Flávio, Lélío. Entre as mulheres temos Angélica, Ardélia, Aurélia, Flamínia, Lucila, Lavínia e, prenome de Andreini, a maior virtuose do século XVI, Isabella. São personagens enfáticas, apaixonadas, às vezes com frenesi. Com o avançar do tempo, tornam-se cada vez mais enlanguescidas. Diante do fascínio imediato exercido pelas máscaras, é difícil imaginar qual teria sido o grande atrativo dos papéis dos namorados. (...) É preciso notar, no entanto, que os escritos da época testemunham que o maior sucesso, junto ao público, era justamente daquelas atrizes – Vincenza Armani, Vittoria Piissimi, Isabella Andreini – que interpretavam as namoradas. (BARNI, 2003, p.27).

Isabella Andreini, citada por Barni, foi incrivelmente famosa e respeitada como atriz e escritora. Ela trabalhou na companhia de Flaminio Scala em sua juventude, onde conheceu

Francesco Andreini, com quem se casou em 1578, e juntos fundaram a *Compagnia dei Comici Gelosi*. Entre os escritos sobre o surgimento e apogeu da *commedia dell'arte* há uma boa quantidade de escritos sobre as apresentações desses artistas, sobretudo em relação ao desempenho fabuloso e marcante de Isabella Andreini. Mas poucos são os registros sobre outros comediantes *dell'arte*. Já sobre Flaminio Scala, sabe-se que o autor, no fim da vida, trabalhou como diretor de sua própria companhia, a *Libera Compagnia dei Confidenti*.

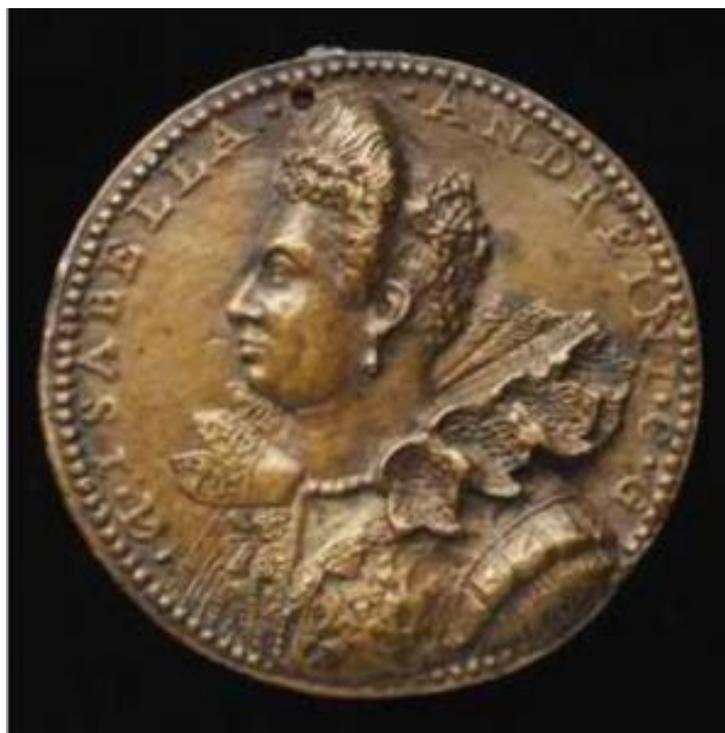


Imagem 11. Medalha Comemorativa com imagem de Isabella Andreini, Itália, 1604.

Para nós, com os olhos de hoje, pode mesmo ser difícil elaborar o que essa re-inserção de mulheres na cena europeia dos séculos XV e XVI significou. Não obstante, quando Barni afirma que, justamente, as personagens femininas das *Enamoradas* e das *Criadas* não utilizavam a máscara facial tão característica dessa forma teatral, mas que, pontualmente, elas causavam imenso alvoroço, a autora está a nos falar da espetacularidade que os corpos, e os rostos e vozes femininas, em cena, causaram à época. Ou seja, provavelmente, o frisson de ver uma mulher no palco integrava os dispositivos espetaculares dessa forma teatral europeia em seus sítios originários.

Para além disso, sabe-se que a *Compagnia dei Comici Gelosi*, dos Andreini, se apresentou diversas vezes para Ferdinando Medici e a corte italiana renascentista. Ferdinando

Medici também era patrono e grande incentivador da *Camerata Fiorentina*, grupo de artistas italianos que lançaram as bases para a criação da ópera, anos depois. Mas o que a *commedia dell'arte* tem a ver com a ópera?

Primeiramente, vale lembrar que a proibição para que mulheres subissem ao palco francês, italiano, português, no intento de interpretar obras teatrais também se aplicava a música e ao canto, o que aproxima a história da música vocal e do teatro europeus nesse quesito impeditivo. Entretanto, *a posteriori*, ambas as linguagens revelam-se solidárias em lugares simbólicos cuja espetacularidade causada pela reinserção de mulheres em cena é ponto comum e faz parte do espetáculo.



Imagem 12. Enamorada. Afresco no Castelo de Trausnitz . Fonte: MOLINARI, 1985, p. 64.

Essas ‘re-estreias’, não aconteceram no mesmo tempo histórico, porque a ‘invenção’ da ópera é posterior a *commedia dell'arte*. No entanto, a personagem da *Enamorada*, desempenhada por Isabela Andreini - e ela mesma enquanto ente social espetacular, se relacionam diretamente com a criação da chamada *prima donna* italiana, rainha do teatro romântico e da ópera renascentista, dentro de uma linhagem histórica, cronológica e simbólica da cultura europeia. Ou seja, tanto pela qualidade de expectativa que geravam, e/ou pelas excepcionais qualidades artísticas próprias de cada uma dessas mulheres - porque certamente houveram muitas mulheres nos papéis de *Enamoradas*, há uma linha histórica, ou melhor, um

bololô histórico, que une as *Enamoradas dell'arte* às divas líricas pós-renascentistas, como Gertrud Elisabeth Mara⁶¹, Marie Wilt⁶² ou Giusepina Pasqua⁶³ e as modernas divas líricas como Maria Callas⁶⁴, Montserrat Caballé⁶⁵, e Jessye Norman⁶⁶. Mas o bololô histórico não para por aí, e esse novelo simbólico e artístico, que ata as *Enamoradas* às *divas* líricas, também estão as enredam as *divas pop* contemporâneas como: Madonna, Lady Gaga e Beyoncé, por exemplo.

Seguindo essa linha lógica onde *Enamoradas* inspiram as *divas*, os *Enamorados* inspiram os cantores masculinos. Da mesma forma, os Arlequins, Pantaleões e *Capitanos* são basilares para as comédias de costumes, mas também para a palhaçaria tradicionalmente feita por homens. Nessa linha, as *Enamoradas* e *Servettas*, potencialmente, seriam basilares para a ‘palhaçaria feminina’. Mas não é mesmo assim. Em função da ruína (ZAMBRANO, 2010), desde os apontamentos de Zambrano, em relação às questões de gênero, as máscaras femininas da *commedia dell'arte*, e em especial, as máscaras das *Servettas* e *Soubrettes* foram pouco estudadas, devido talvez ao seu apagamento histórico, e não são a base da palhaçaria feita por mulheres.

É desde esse bololô temporal, e olhando para essa ‘ruína que ri’, que quero tecer apontamentos sobre a arte da palhaçaria mas, também, sobre a arte *drag*, elegendo alguns aspectos do intrincado processo de alteração/suspensão, ‘paradigmática’, paradigmática, sexista e de gênero, que oportunizaram o borrar de fronteiras. Com efeito, é em decorrência de impedimentos ou afrontamentos baseados em diferenças entre gênero binários, que temos as situações germinais da arte *drag*, com homens vestindo-se de mulheres. Séculos depois, no cabarés franceses do século XV vamos ter o oposto, com mulheres vestindo-se de homens para fazer esquetes picantes (CASSEMIRO: 2010). É, pois, também em função do elemento impeditivo de mulheres subirem no palco que, na música clássica europeia da mesma época

⁶¹ Gertrud Elisabeth Mara viveu entre 1749 e 1833. Foi uma famosa soprano alemã do período do barroco. Nascida Gertrud Elisabeth Schmeling, posteriormente foi conhecida simplesmente como Mara, sobrenome do marido. Foi uma das primeiras cantoras não italianas a gozar de grande sucesso na Europa.

⁶² Marie Wilt viveu entre 1833 a 1891. Foi uma cantora coloratura soprano dramático austríaca e cantou um repertório amplo, que engloba obras de Mozart, Richard Wagner, Giuseppe Verdi, Bellini e Rossini e Donizetti. Mas também cantava missa e outras obras de Beethoven, Haydn e Mendelssohn.

⁶³ Giuseppina Pasqua viveu entre 1851 e 1930. Foi uma mezzo-soprano italiana e atuou por toda a Europa cantando obras de Verdi e Bellini, é uma referência em bel canto.

⁶⁴ Maria Callas foi uma soprano de imensa fama, com uma voz de grande alcance. Destacou-se pela dramaticidade de suas interpretações.

⁶⁵ Montserrat Caballé foi uma famosa soprano catalã, soprano, considerada uma das maiores cantoras líricas de todos os tempos.

⁶⁶ Jessye Norman foi uma famosa soprano negra estado-unidense, ganhadora quatro vezes do Grammy. Destacava pela potência e extensão vocal, e por interpretar o difícil repertório de Richard Wagner.

que antecede a *commedia dell'arte*, que temos a ocorrência de *castrattis*, como forma de interação desde a norma ‘mulheres não sobem ao palco’, por exemplo. Todas essas referências acima citadas têm fundamento no mesmo contexto europeu e estão posicionadas, mais ou menos, no mesmo encadeamento histórico.

Voltando, contudo, à *commedia dell'arte*, e por conseguinte às bases europeias da palhaçaria nos impérios coloniais, em seus territórios ultramarinos, apresento às descrições dadas a mais personagens típicas femininas dessa forma teatral.

Nesta forma teatral de raiz italiana, além das *Enamoradas*, temos, segundo Roberta Barni:

AS CRIADAS OU AMAS: surgem logo ao lado do zanni, como sua versão feminina, a Zagna. Franceschina, a primeira delas, era interpretada por um homem, Battista Amorevoli da Treviso. Já na companhia dos Gelosi, o papel de Franceschina é de Silvia Roncagli. Como podemos notar pelos textos de Scala, Francisquinha aparece como mulher do estalajadeiro, ou mulher do zanni e não raro se disfarça nos mais variados tipos. Em 1614, na companhia dos Confidenti, será mais uma vez um homem a representar esse papel. Enfim, a situação é variada. Geralmente falavam em toscano, e terão diversos nomes: Smeraldina, Pasquella, Truchetta, Riccolina, Diamantina, Coralina, Colombina. Nenhuma delas usa máscara. (BARNI, 2003, p.26).

Na descrição, me chama a atenção o fator travestivo dessa ‘personagem tipo’ - designação básica das máscaras presentes na *commedia dell'arte*, e por conseguinte, de sua ‘meta teatralidade’, onde uma máscara *dell'arte* veste-se de outra. Já fornecendo outros elementos em relação ao contexto de diversidade sexual entre seus intérpretes à época. Aliás, esse tema da travestilidade, será retomado mais à frente, então é importante ressaltá-lo desde esse momento.

Tal qual Isabella Andreini, as *Enamoradas* e *Servettas* desfrutavam de outras qualidades que não seriam exatamente ‘cômicas’, no sentido de engraçadas, e que se referem a atributos físicos mas também se relacionam com a desenvoltura social dessas mulheres em função a seus ‘dotes’ culturais, ou *virtù*. Sobretudo no caso das intérpretes das *Enamoradas*, que precisavam saber tocar instrumentos, cantar, dançar, recitar poemas, sonetos, falar outros idiomas, idioletos, e entender de jogos lúdicos (como cartas, gamão, entre outros). As atrizes que desempenhavam estas máscaras precisavam ser muito cultas, além de muito belas, o que implicava e imprimia uma outra maneira de se fazer comédia, pois “sabemos que não só de erudição se valem as comediantes: algumas eram sábias em utilizar expedientes de provocação erótica para conquistarem o favor do público. Erudição e erotismo (esses) aspectos estão

fartamente documentados” (BARNI, 2003, p. 32-33). No que a comicidade feminina parece desfrutar de uma relação que combina o erótico e o erudito de uma maneira especial, singular.

Seguindo com os apontamentos, é relevante salientar que, em geral, é nas personagens dos servos, e das *Servettas*, que se expressam de forma mais flagrante os traços cômicos que vão impregnar a máscara, os roteiros, as situações e ‘ações cômicas’ dentro de uma perspectiva histórica palhacesca ou da comicidade que foi exportada desde a Europa para o mundo através dos processos colonizatórios entre impérios e colônias pré-capitalistas. Inequivocamente são os servos, como Arlequim e Pulcinella, que dão a base do que hoje conhecemos por *gags* físicas ou outras ‘cascatas’, como as cambalhotas, quedas, tapas e tropeços, *exempli gratia*.



Imagem 13. Serva, estatueta Veneziana, séc. XVIII. Fonte: DUCHARTRE, 1955, p. 240

Já as *Colombinas*, dominavam e valiam-se de outras habilidades e virtudes. De moral duvidosa, e bastante disponíveis para atuar em situações de conflitos e questões amorosas, utilizavam os expedientes para resolver, ou criar, intrigas entre as demais máscaras cômicas, como disfarçar-se.

Por outro lado, para Roberta Barni, a reinserção de mulheres em cena e nas companhias profissionais de teatro europeias, eventualmente nômades, trouxeram alterações na maneira de se fazer *commedia*, de modo que “com as mulheres também entra em cena a erudição, a improvisação de tradição acadêmica, improvisação poética e conceitual, cantada ou em rima, em suas componentes cultas e populares” (BARNI, 2003, p. 32-33).

Sem embargo, nas citações, Roberta Barni nos fala da qualidade da improvisação de um grupo de mulheres *dell'arte* em oposição aos comediantes masculinos desse contexto. A autora parte do estranhamento que deveriam causar nos homens, algumas vezes barbados, interpretando mulheres e sugere que a admissão definitiva em cena de mulheres nos teatros europeus, com formação acadêmica e estudos musicais e literários, bem como com os saberes de outras 'especialidades femininas', alteraram o gênero teatral, confluindo para sua profissionalização e para estruturação do que hoje conhecemos como *commedia dell'arte*.

Ou seja, além da fixação das personagens e do ganho no roteiro com a inserção de números musicais e de declamações poéticas, a presença de mulheres, também nas coxias, acabou dando a metodologia mínima, e tão necessária, para o estabelecimento de uma companhia profissional de artes cênicas na Itália, e posteriormente, em toda Europa. O que resvalou em várias colônias, inclusive, no Brasil.

Assim, a introdução dessas 'mulheres instruídas', ou ainda, das *meretrices honestae*, foi mais do que somente a substituição do sexo de seus intérpretes, foi uma alteração poética no sentido de abandonar a cena bufonesca grotesca que era comumente apresentada num contexto apenas masculino (BARNI, 2003). Mas também foi um 'choque de gestão', no sentido da organização e 'produção' das companhias *dell'arte*, afinal, viajar com uma mulher implicava em outros cuidados. Em resumo, a exibição delas em cena demandava, esteticamente e profissionalmente, um outro grau de acabamento e de 'produção'.

Outrossim, a *commedia dell'arte* influenciou enormemente toda a cadeia cômica europeia posterior a ela, como a comédia moderna e suas descendências, através de autores teatrais como Molière, Goldoni e outros, como pontuado acima. No Brasil, essa influência, devido a assimilação da cultura europeia e sua miscigenação com outras culturas africanas e ameríndias, pode ser facilmente percebida, por exemplo, em obras de Martins Pena - onde as personagens se baseiam nessas máscaras *dell'arte*. Mas também em Ariano Suassuna, Arthur Azevedo e nas diversas expressões culturais que acontecem preferencialmente na rua, como o mamulengo, o bumba-meu-boi, as folias de reis, entre outras. Ou seja, a estrutura dramática cômica, as ocupações e o *status quo* das personagens da comédia moderna e de diversas formas 'populares' brasileiras se baseiam nesses *cannovaccios* e nessas 'personagens tipo'. Neles, sensivelmente, as servas e os *zannis*, desempenham papéis fundamentais para o desenrolar da comédia.

Essa tradição cômica também se repete nas óperas *buffas*, onde as criadas agem em conjunto com os outros servos, e/ou suas patroas, as condessas, ou ainda, as *Enamoradas*,

formando também uma dupla cômica bastante regular. Há, contudo, sensíveis diferenças entre a dupla Pantaleão e Arlequim, e a dupla Condessa e Colombina, ou Arlequina, pois essas alianças femininas trazem outros temas, outras lógicas e outros motes cômicos.

Entretanto, sem demagogia, em muitos textos, estas primeiras atrizes são frequentemente relacionadas à prostituição, ao meretrício ou, ainda, à ‘cortesania’, numa perspectiva de diminuição ou desvalorização da profissão de atriz e do gênero feminino a partir de uma ótica moralista e sexista entre gêneros binários, e por extensão, uma narrativa capacitista⁶⁷, reguladora e simbólica da mulher.

Problematizando ainda este tema, a partir de um olhar germinal sobre os aspectos cômicos potenciais das *Enamoradas* e *Servettas*, ao lado da reacomodação simbólica e social que implicaram, ou seja, da ressignificação da mulher a partir de sua erudição e graça, temos Franca Rame.

Franca Rame é conhecida no Brasil por ser a esposa de Dario Fo, mas ela é muito mais do que isso. Sua história pessoal é surpreendente. Rame foi atriz desde sua infância. Por ser filha de comediantes, subiu pela primeira vez ao palco ainda no colo de sua mãe. Nascida em 1929, na Itália, foi uma das atrizes mais queridas do país. Escreveu junto com Dario Fo inúmeras peças de teatro e comédias teatrais, atuou em filmes e, devido a seu envolvimento político com a esquerda comunista, foi presa e violentada em 1973 por fascistas. Posteriormente foi eleita senadora mas renunciou ao posto e dedicou-se a escrever, junto com Dario Fo, entre outros textos, o *Manual Mínimo do Ator*.

Deste livro, recuperamos um dos raros trechos em que tratam mais especificamente da performance de mulheres nas artes cênicas, ou ainda, do contexto espetacular feminino do período. Franca Rame nos fala que “as mulheres cômicas só atuavam em tabernas, desempenhando o duplo papel de jogralesca e prostituta” (FO & RAME, 2004, p.346). Rame faz um retrato diferente da atuação espetacular feminina do período em questão, mas que, ainda sim, dialoga com o retrato de Isabela Andreini feito por Roberta Barni, no entanto, ‘desmoralizando-o’, mas reiterando o potencial erótico que Andreini provavelmente desenvolveu. Franca Rame segue relatando que:

No palco, os papéis femininos eram interpretados por rapazes, os famosos marioli. Poucos sabem que a palavra mariolo ou marioulo, cujo atual significado é rapaz ardiloso e larápio, significava, originalmente jovem mentiroso e tratante, referindo-se aos rapazes que, nas representações

⁶⁷ determinando o que elas podem, e o que elas não podem.

sacras, atuavam no papel de Maria, revestidos portanto de uma candura e pureza que não possuíam de nenhum modo. (FO & RAME, 2004, p.346).

Em relação as jogralescas, elucidamos que Rame refere-se às mulheres que viviam de sua exuberância, histrionismo, e que hibridizavam habilidades cômicas, habilidades lúdicas, erotismo, declamação e/ou execução de cantigas de escárnio e difamação, apresentando-se preferencialmente dentro de tabernas desde o período medieval, uma vez que neles eram permitidas exibições/apresentações de mulheres. Nesses espetáculos elas misturavam dança, música e, eventualmente, ‘contação’ de histórias, atuando como as *fabliaux* francesas que, segundo Franca Rame: “à noite, no interior dos estábulos, contavam fábulas, moralidades, e logo que as crianças adormeciam, histórias obscenas” (FO & RAME, 2004, p. 341-342).

Nesse sentido, Franca Rame reconstrói uma vertente de comicidade feminina mais bufonesca e sensual, corroborando e demarcando muito bem uma vertente de comicidade mais obscena, erótica e pulsional. Essa matiz dialoga demais com o mito de Baubo desde uma perspectiva cômica onde o riso e o prazer integram uma mitologia que flerta com o grotesco enquanto energia vital e risível.

Baubo é uma deidade do panteão grego. Ela aparece especialmente nos mitos da religião órfica, e é conhecida como a deusa da alegria. Essencialmente obscena, é retratada sempre mostrando a vulva que, em conjunto com os seios e o umbigo, recriam a imagem de um rosto que ri. Em uma de suas passagens mitológicas conta-se que Baubo teria feito Deméter voltar a sorrir quando a mesma estava profundamente enlutada pela perda de sua filha, Perséfone.

Paula Gorini Oliveira, doutora em Comunicação pela UERJ, numa comunicação de pesquisa no Comunicom - Congresso Internacional de Comunicação e Consumo de 2021, conta que:

A história de Baubo é a história da deusa obscena, que foi associada a tudo aquilo que é sujo, que é impróprio, que não se deve ter contato. A história ocidental foi, pouco a pouco, esvaziando a memória de Baubo e levando-a para debaixo da terra, atribuindo-lhe valor de impureza. Soterrada, ela foi relegada ao papel de coadjuvante junto a divindades gregas, e não representa nenhum dos estereótipos normalmente associados à mulher nas mitologias clássicas, como mãe, donzela ou anciã. Sua força está na capacidade de fazer rir, de curar, e ela faz isso contando piadas “sujas” que fala por entre as pernas. Ou seja, tanto a cura é produzida pelo afrouxamento de tensões e liberação de emoções que se dão no corpo, como é pelo corpo, que Baubo apresenta sua potência e divindade. (OLIVEIRA, 2021, p 13).

Segue abaixo uma imagem dedicada a supracitada deusa.



Imagem 14. Foto de uma estatueta da deusa Baubo, encontrada em Priene, na Turquia.

Baubo é também uma referência muito recorrente em estudos sobre o Sagrado Feminino. Em seu livro *Mulheres que Correm com Lobos*, a psicóloga, filósofa e ensaísta Clarissa Pinkola Estés, fala sobre essa relação entre o sagrado feminino, o obsceno e o riso.

Para a autora:

No sagrado, no obsceno, no sexual, há sempre uma risada selvagem à espera, um curto período de riso silencioso, a gargalhada de velha obscena, o chiado que é um riso, a risada que é selvagem e animalesca ou o trinado que é como uma volata. O riso é um lado oculto da sexualidade feminina: ele é físico, essencial, arrebatador, revitalizante e, portanto, excitante. É um tipo de sexualidade que não tem objetivo, como a excitação genital. É uma sexualidade da alegria, só pelo momento, um verdadeiro amor sensual que voa solto e que vive, morre e volta a viver da sua própria energia. Ele é sagrado por ser tão medicinal. É sensual por despertar o corpo e as emoções. Ele é sexual por ser excitante e gerar ondas de prazer. (...) É a sexualidade mais selvagem da mulher. ESTES, 1994, p. 255).

Esse tema da obscenidade feminina e da ‘cortesania’ tem sido exaustivamente revisitado pela estudiosa, pós-doutora em palhaçaria, bufonaria, teatro, e especialista em *commedia dell'arte*, Joyce Aglae Brondani. A autora desenvolve um interessante diálogo entre manifestações afro-brasileiras e estudos sobre máscaras femininas *dell'arte*. Brondani tem produzido trabalhos bastante desafiadores, acadêmicos e artísticos, sobretudo do ponto de vista da releitura de documentos do período medieval, mas também do período colonial, sobretudo

no que tange a descrição e arqueologia de outra personagem tipo da *commedia dell'arte*: a *Cortigiana*, uma máscara *dell'arte* que foi sendo invisibilizada ao longo de séculos.

Segundo Joyce Brondani:

A Cortigiana é uma máscara feminina da *commedia dell'arte* não muito conhecida. Diz-se “máscara”, mas, tanto quanto as outras máscaras femininas, a Cortigiana não possui a máscara objeto, porém, o corpo deve comportar-se como se a portasse e, na cena, ter a mesma energia e expressividade latente que os corpos que usam a máscara objeto. A Cortigiana é uma máscara que possui traços da serva (Servetta/Zagna) e traços nobres (Nobile/Innamorata). É uma máscara que perambula livremente entre os dois polos que formam a cena da *commedia dell'arte*: servos (Zanni, Arlechino, Pulcinella) e patrões e nobres/enamorados (Dottore, Pantalone, Enamoratti...) Além de poder desenvolver os papéis de cigana, forasteira e conhecedora dos poderes das ervas. (BRONDANI, 2016, p.152)⁶⁸.

Roberta Barni não nos traz essa máscara feminina em sua introdução aos escritos de Flaminio Scala. E até conhecer o trabalho de Joyce Aglae Brondani não tinha ouvido falar dessa personagem tipo. Noutro trecho, Brondani, a partir da pesquisa que empreendeu na Itália com a *Scuola Sperimentale dell'Atore* - companhia que integrou de 2008 a 2009, fala-nos ainda sobre a existência dos *ciarlatani*, ou charlatães, que são como um misto de vendedores ambulantes, prestidigitadores e curandeiros que já “empregavam mulheres por volta de 1.400” (BRONDANI, 2016, p 155), ou seja, em plena baixa idade média, e antes mesmo da ocorrência da *commedia dell'arte*.

A partir dos apontamentos de Brondani, imediatamente me vejo frente a uma bruxa medieval – dessas condenadas pela Inquisição e que se presentificam nas ‘fabulações históricas’ de Silvia Federici em o *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. O texto de Silvia Federici, filósofa, professora e ativista feminista italiana radicada nos Estados Unidos, relaciona a caça às bruxas, ao início da implantação das bases do sistema capitalista onde:

Se considerarmos o contexto histórico no qual se produziu a caça às bruxas, o gênero e a classe das acusadas, bem como os efeitos da perseguição, podemos concluir que a caça às bruxas na Europa foi um ataque à resistência que as mulheres apresentaram contra a difusão das relações capitalistas e contra o poder que obtiveram em virtude de sua sexualidade, de seu controle sobre a reprodução e de sua capacidade de cura. A caça às bruxas foi também instrumento da construção de uma nova ordem patriarcal em que os corpos das mulheres, seu trabalho e seus poderes sexuais e reprodutivos foram colocados sob o controle do Estado e transformados em recursos econômicos. (FEDERICI, 2017, p. 305-306).

⁶⁸ Itálicos da autora.

Não devemos tratar como coincidência o fato da máscara cômica feminina que se relaciona com a imagem ‘bruxesca’ de mulheres, a *Cortigiana*, falte ao rol de máscaras femininas apresentadas nos tratados sobre a *commedia dell'arte*.



Figura 15. Magnífico e Cortigiana.
Gravura de Francesco Bertelli, da série *Il Carnevale Italiano Mascherato*, 1642.

Poder-se-ia dizer que, para além da caça às curandeiras, parteiras, raizeiras e afins, também a máscara da *Cortigiana* precisou ser caçada enquanto representação cênica dessas mulheres.

Ana Paula Vosne Martins, pesquisadora e doutora em história pela Unicamp, analisou cuidadosamente as vidas e as obras de duas *meretrices honestae*, Veronica Franco e Tullia D’Aragon - notáveis cortesãs do período renascentista. Para a estudiosa, essas *Cortigianas* foram “amadas e odiadas, elogiadas e execradas” (MARTINS, 2012, p.186), mas não se tratavam das atrizes que interpretavam essa máscara teatral dentro da *commedia dell'arte*, que, provavelmente, dão base a essa máscara *dell'arte*, e vice-versa.

Nesse sentido, é importante destacar que as máscaras cômicas dessa forma teatral se baseiam na estrutura social elementar daquela época. No entanto, é a partir de uma ‘representação’ plena de picardia, paródia, escárnio e crítica que essas máscaras se configuraram e se firmaram na *commedia dell'arte* e também no carnaval veneziano, haja visto que, nesse contexto festivo e de rua, há o emprego de uma máscara veneziana com esse nome

como documentado, por exemplo em gravuras de época do artista Francesco Bertelli. Muito provavelmente, a máscara da *Cortigiana* se relaciona com as cortesãs da época. Estas mulheres desafiaram fronteiras, e, segundo Ana Paula Vosne Martins foram marcadas “pela desonra e pelo preconceito” (MARTINS, 2012, p 190). Foram notáveis não só pela beleza física, “mas igualmente pela inserção de ambas nos círculos literários e humanistas do Renascimento e pela produção poética, epistolar e ensaísta à qual se dedicaram ao longo de suas vidas” (MARTINS, 2012, p 187).

Veronica Franco foi escritora, poeta, e, inclusive, editora. Seu reconhecimento e fama, contudo, não a pouparam de ser denunciada como bruxa à Inquisição, e ela teve que comparecer frente ao Santo Ofício por “acusações e difamações de outros poetas que ela conhecia e com quem travou um verdadeiro duelo poético não só para se defender, mas também para fazer a defesa das mulheres, em particular daquelas mais pobres e submetidas à violência dos homens” (MARTINS, 2012, p.192-193).

Segundo a pesquisadora:

A ambiguidade foi uma marca indelével na vida dessas mulheres cultas, livres, sofisticadas que ousaram se expor no mundo público não só pelo ofício de cortesã, mas pela palavra escrita, o que elevava ainda mais o tom das críticas de seus detratores. (MARTINS, 2012, p.186).

Tulia D’Aragon teve uma caminhada um pouco mais tranquila do que Veronica Franco, uma vez que contou com patronos muito poderosos e influentes, a família Medici, que a protegeu de calúnias e perseguições, mas, mesmo assim, ela faleceu na mais completa penúria conforme apurou Ana Paula Vosne Martins¹⁵.

A associação de mulheres com ‘práticas bruxescas’ podiam abarcar desde habilidades botânicas, culinárias⁶⁹, cognitivas, artísticas, ou outras, como vemos no caso de Veronica Franco, mas, até mesmo a extrema beleza poderia ser considerada diabólica. Segundo Silvia Federici:

Historicamente, a bruxa era a parteira, a médica, a adivinha, ou a feiticeira do vilarejo, cuja área privilegiada de competência - como escreveu Burckhardt sobre as bruxas italianas — era a intriga amorosa. (Federici, 2017, p. 362)

⁶⁹ A fabricação de cerveja, que era uma atividade doméstica historicamente feita por mulheres, foi condenada pela inquisição em meados do século XIV.

Veja mais em artigo publicado por Laken Brooks, em 2021, na revista *The Conversation*. Link: https://theconversation.com/women-used-to-dominate-the-beer-industry-until-the-witch-accusations-started-pouring-in-155940?xid=PS_smithsonian

Contudo, em resumo, fundamentalmente, a ocorrência inquisitória medieval dizia respeito a uma disputa histórica, simbólica, política, mas de fundo econômico. Essa perspectiva é um dos temas centrais da pesquisa e das elaborações de Silvia Federici, para quem:

Com a perseguição à curandeira popular, as mulheres foram expropriadas de um patrimônio de saber empírico, relativo a ervas e remédios curativos, que haviam acumulado e transmitido de geração a geração — uma perda que abriu o caminho para uma nova forma de cercamento: o surgimento da medicina profissional, que, apesar de suas pretensões curativas, erigiu uma muralha de conhecimento científico indisputável, inacessível e estranho para as ‘classes baixas’. (FEDERICI, 2017, p. 364).

Ou seja, muitas mulheres foram queimadas vivas por atrapalharem o desenvolvimento da sociedade patriarcal pré-industrial e pré-capitalista, onde mulheres não poderiam/deveriam ser remuneradas por seus saberes e fazeres, ou por suas habilidades artísticas ou cognitivas, ou outras, incluindo aí, a gestação e a geração da prole. Era preciso controlar seus corpos, pensamentos e almas.

Entretanto, e para concluir este tópico, antes desse momento histórico, das cruzadas e da contra-reforma, e voltando-nos às companhias de comédia italiana, em seu início, enquanto empresa cultural itinerante, e ainda sobre a participação feminina nelas, Brondani considera que:

Primeiro abrimos uma festa. Em 1545, quando foi fundada a primeira companhia dell'arte, eram somente homens no contrato, mas nós já estávamos nas coxias. Éramos nós que cuidávamos do entorno do espetáculo.

Então, andar com as companhias era um bom negócio para ambas as partes. Se de um lado as mulheres tinham a liberdade que a sociedade não as permitia, do outro as companhias tinham a mão de obra barata e que chamava público. Mas, oficialmente, nossa aparição na cena foi em 1565. (BRONDANI, 2016, p. 156).

Na sequência Brondani traz trechos de documentos, cartas, e tratados medievais sobre comportamento, como o de Domenico Ottonelli, sacerdote da *Compagnia de Gesù* (Companhia de Jesuítas), que em 1646 escreveu *A Moderação Cristã do Teatro*, onde sugere que as atrizes “são muito piores que as meretrizes. Porque as meretrizes são um mal benévolo à sociedade uma vez que (...) evitam um mal pior” (OTONELLI *apud* BRONDANI, 2016, p. 158), referindo-se ao incesto, adultério e outros pecados capitais como a homossexualidade masculina. Em outro trecho, recolhido por Brondani, o clérigo Ottonelli diz que:

“Se fossem tiradas as meretrizes do mundo, o mundo seria um lugar muito pior, mas as comédias, as comédias são obscenas, são ócios que fazem cometer pecados mortais e graves, porque, em cena, as atrizes falam palavras tão doces, recitam de um modo afetuoso e ardente que acenderiam

um coração no meio do gelo. E pior ainda, as mulheres na cena não fazem outra coisa além de colocar nos corações das juvenzinhas a vontade de fazer valer as suas próprias vontades.

(...) as atrizes fazem as jovens pensarem que podem ganhar a vida com o suor do palco, que podem ser cortejadas pelo seu público e até homenageadas. (OTONELLI *apud* BRONDANI, 2016, p. 158).

E, complementando as informações, tanto sobre as *meretrices honestae*, quanto sobre a associação entre sexualidade e o refinamento intelectual e comportamental, era justamente esse combo que, segundo Ana Paula Vosne Martins:

(...) as distinguia das outras mulheres que também viviam da prostituição, mas em condições muito diferentes. As prostitutas públicas, as meretrizes que ficavam nas ruas oferecendo seus dotes físicos e proezas sexuais, não eram confundidas com as cortesãs, em particular com uma categoria de cortesãs que se notabilizou no século XVI. Refiro-me às honestas cortesãs, mulheres muito cultas, que tiveram uma formação humanista tão sólida e bem cuidada como as damas de palácio ou as filhas dos humanistas. (...) Sua fama foi construída habilmente em torno de dois poderosos atrativos: a arte requintada de amar e a cultura. (MARTINS, 2012, p.191).

Ser uma cortesã/artista, ou artista/cortesã, era a única possibilidade para uma mulher que não aceitasse ser freira, prostituta pública ou dona de casa. Então, rapidamente, a igreja e a sociedade pré-capitalista, extremamente patriarcal, tratou de ‘vendê-las’, todas, como prostitutas e/ou como bruxas. Mulheres que ‘são feitas’ obscenas para serem excomungadas, invisibilizadas, exterminadas. Bruxas-atrizes-prostitutas.

Nesse sentido, a máscara cômica da *Cortigiana* revela e expõe um pouco dessa multiplicidade de saberes ‘femininos’, e dessa ambivalência conjuntiva entre erudição, erotismo e espetacularidade que tanto ‘ameaçava’ o *status quo*, e os planos futuros da sociedade capitalista, e pré-capitalista.

Não é difícil intuir o tanto que a máscara da *Cortigiana* pode contribuir como um elo potente e uma perigosa inspiração para mulheres palhaças e/ou para qualquer mulher, mesmo na atualidade.

4.2. SOUBRETTES, CARICATAS E INTERSECÇÕES ENTRE CIRCO, ÓPERA E A ARTE DRAG

Foi nesse bololô, que emaranha o início da linguagem operística às atividades das companhias de *commedia dell'arte* que mulheres cisgêneras, definitivamente, impactaram os palcos europeus, e desde a cena, representaram um imaginário sobre a mulher. No tocante a

ópera séria, em especial, pode-se dizer que se tratava de um palco burguês, nobre, de reconhecimento social, onde elas foram pagas para trabalhar, ‘morrer e cantar’ pois na linguagem operística a mortandade feminina é recorrente.

Carmem, Tosca, Medéia, La Traviatta, Madame Butterfly, La Bohème, Rigoletto, Dido e Enéas, são alguns dos inúmeros exemplos de óperas onde isso ocorre. Mas foi também na ópera, na cortesia e na *commedia dell'arte* que mulheres obtiveram certo prestígio e protagonismo social.

Nesse sentido, é interessante notar como *drags* fazem graça de tragédias musicais há anos. Vide as batalhas de *lipsync* – performances onde a sincronia labial com a música é ponto fundamental para que *drags* “cantem por suas vidas” - em *Ru Paul’s Drag Race*⁷⁰, parodiando divas líricas, divas *pops* ou contemporâneas. Curiosamente, muitas divas e personagens líricas são inspirações para *drags queens* em todo mundo. E também é muito curioso que, antes da ascensão *drag* contemporânea acontecer, e mesmo antes de mulheres subirem ao palco lírico, o palco era ocupado por “homens de registro feminino” (MATAMORO & FRAGA, 1995) que se travestiam femininamente. Dessarte, não podemos nos esquecer da ocorrência dos *castrattis*, artistas mundialmente famosos, que sofreram mutilações em favor da religião e da música.

Blas Matamoro e Fernando Fraga, pesquisadores da linguagem operística, em seu livro *A Ópera*, relatam que o fim da era dos castrados ocorreu somente em 1922, com a morte de seu último cantor, Alessandro Moreschi. Foram, portanto, quase quatro séculos onde esta prática foi aplaudida, admirada, e movimentou grandes montantes financeiros, pois esse grupo cantante foi extremamente afamado e abastado.



QR CODE 3 – link para ouvir Alessandro Moreschi

⁷⁰ *Ru Paul’s Drag Race* é um *reality* televisivo com performances *drags* -

Cristina Augustin, que é uma estudiosa do fenômeno dos eunucos, defendeu em 2015 uma dissertação de mestrado sobre o tema. Segundo Augustin:

Como a opinião pública contra a castração crescia, em meados do século XIX, discretamente, a Igreja começou a aposentar os *castratti* que cantavam no Vaticano. Após ataques veementes e muita pressão para que a Igreja se pronunciasse, a castração com finalidade musical foi oficialmente declarada proibida em 1878 pelo papa Leão XIII. (...) Em 1903, o papa Leão XIII faleceu e seu sucessor, papa Pio X, foi um grande defensor da volta do canto gregoriano assim como da polifonia renascentista. Um dos primeiros atos oficiais desse pontífice foi a promulgação do *Motu Proprio Trale Sollecitudini* no dia 22 de novembro de 1903, no dia de Santa Cecília, padroeira dos músicos. (...) O decreto complementou a proibição anterior feita pelo papa Leão XIII e exclui de vez a possibilidade de contratação de novos *castratti* na Igreja. Era apenas uma questão de tempo: aguardar que Moreschi e seus colegas morressem e fossem substituídos por meninos. (AUGUSTINI, 2015, p. 71).

Na citação temos que, mesmo com o fim da castração masculina, às mulheres não foi dada a possibilidade de cantar nas igrejas. Antes delas, e depois dos *castrattis*, meninos cumpriram esse papel.

A autora pesquisou profundamente os registros financeiros das contratações de castrados feitas pelos monarcas portugueses ao longo dos anos de 1752 a 1822. Bem como registrou a lenta entrada de mulheres na ópera portuguesa, através, sobretudo, das serestas realizadas pela corte em eventos que ocorreram tanto em Lisboa quanto no Rio de Janeiro, haja vista que o Brasil era uma colônia portuguesa.

Há um interessante capítulo que trata justamente do ‘silêncio’ feminino, onde a autora, após analisar os motivos recolhidos nas escrituras eclesiásticas para a proibição dada às mulheres, Augustin afirma:

Pode-se então concluir que esse veto às mulheres de cantar na Igreja, deu-se a partir de uma interpretação equivocada da epístola do apóstolo Paulo aos Colossenses, extraída de seu contexto original, repetida inúmeras vezes e absorvida como “verdade” ao longo dos séculos. (AUGUSTIN, 2015, p.121).

A autora refere-se ao princípio *Taceat mulier in ecclesia* (as mulheres devem permanecer caladas na igreja), palavras de São Paulo nas suas *Epístolas*, que foram reproduzidas em outras passagens bíblicas, sendo habilmente usadas pela igreja como motivação para a proibição orientada às mulheres para participar do culto, mas, sobretudo para não serem recebidas como sacerdotes (e não sacerdotisas, haja visto que as sacerdotisas estariam ligadas a ritos pagãos).

O capítulo traz, ainda, relatos de diversos artistas e visitantes estrangeiros (de origem italiana, sueca e germânica) que, em meados do século XVIII, já não compreendiam mais o porquê desse veto dado às mulheres persistir nas óperas portuguesas. Ao verem homens realizando papéis femininos nas óperas que ocorriam na corte palaciana, percebiam apenas o caráter ‘grotesco’ do espetáculo, que, à época, os incomodava. Como já não se faziam castrações, atores entravam vastamente barbados em cena para interpretar papéis femininos, que, usando vozes em falsete, causavam certa repulsa e promoviam a ridicularização da ocorrência aos olhares estrangeiros.

O pastor sueco Carl Israel Ruders, o geógrafo italiano Adriano Balbi, Arthur William Costigan (pseudônimo do oficial escocês James Ferrier - que serviu a armada portuguesa), o desenhista irlandês James Murphy, e até mesmo o botânico alemão Johann Heinrich Friedrich Link, são alguns dos estrangeiros em cujas memórias, registradas em cartas e publicações, são recorridas pela autora para refazer o quadro artístico português (AUGUSTIN, 2015). Assim, enquanto a Europa já assistia a mulheres cantando em óperas e se apresentando em teatros, Portugal e Rio de Janeiro, resistiam, colocando homens barbados para cantar e representar papéis femininos.

E, entendendo a ocorrência dos castrados não só como fenômeno musical, artístico, mas como um organismo social de violência de gênero, desejo me deter mais sobre esse grupo de artistas mais adiante.

Voltando a apontar possíveis aproximações entre a ópera e a arte palhacesca, a pesquisadora e também palhaça Sarah Monteath, traz ao longo de sua dissertação de mestrado *Mulheres Palhaças: percursos históricos da palhaçaria feminina no Brasil*, de 2014, casos de mulheres que desenvolveram máscaras cômicas em circos brasileiros. Resgatando algumas figuras através da pouca história registrada sobre a comicidade feminina no Brasil, acessamos presenças que nos levam a mirar sobre suas existências e articular sobre suas presenças, ou seja, transvê-las.

Sarah Monteath apresenta três figuras cômicas dentro dos circos brasileiros, relacionadas à figura dos palhaços, só que executadas, criadas, feitas, por mulheres:

Sobre as representações e construções das mulheres nos tipos cômicos identificados nos circos: *soubrettes*, *caipiras* e *caricatas*, tem-se que estes fizeram parte de toda uma construção cultural/artística apresentada anteriormente, da qual os circenses também eram partícipes. (MONTEATH, 2014, p. 36).

Ou seja, essas máscaras antecederam a criação dos circo-teatros brasileiros, os influenciaram, mas seguiram à parte do picadeiro, quando pensamos na palhaçaria nacional e em seu registro. Daí que é preciso reescrever a memória, avivando presenças desde as ruínas.

Outrossim, ao ver o termo *Soubrette* imediatamente me remeto às sopranos ligeiras das óperas bufas, pois *Soubrette* é também uma categoria vocal, dentro do espectro vocal soprano.

A propósito, na ópera, a questão da classificação vocal dá conta do rol de personagens líricas que poderão ser desenvolvidos pelos cantores/cantoras em função da região e das alturas de notas que alcançam, bem como do timbre e expressividade vocal de cada intérprete. Ou seja, a classificação vocal infere nas músicas e personagens que os cantores provavelmente vão interpretar dentro de uma encenação, bem como infere no tipo, qualidade e principais características de suas narrativas e dramaturgias, sejam nas óperas cômicas, operetas ou em óperas sérias.

Sobretudo em óperas bufas, os personagens das criadas são comumente interpretados por *Soubrettes*. Não raro, são personagens que movem, conduzem, a trama. Quase sempre são representadas como frívolas, sedutoras e espertas, como a Serpina, de *La Serva Padrona*, de Pergolesi, ou a Suzanna, de *Le Nozze de Figaro*, ou a Despina, de *Così fan Tutte*, todas obras de Mozart. Segundo Zito Baptista Filho:

A ópera bufa surgiu no século XVIII como espetáculo suplementar, destinado a aliviar a tensão das plateias, afogadas nos mais profundos e pesados dramalhões de tirar o fôlego aos corações bem formados... A esses espetáculos paralelos, criados inicialmente em Veneza, dava-se o nome de Intermezzo. Não tardou muito o riso a se sobrepor às lágrimas. E os intermezzi se constituíram em forma independente, que tomou então o nome de opera buffa, ou seja, ópera engraçada, no sentido cômico. (FILHO, 1987, p. 373-374).

Me parece um curioso ‘achado’ o fato de ambas linguagens, ópera e palhaçaria, apresentarem a mesma ‘máscara cômica feminina’. O que me fortalece na impossível relação entre essas duas linguagens, por mais absurda que essa aproximação pareça de início.

E para além das *Soubrettes*, consideremos as ‘caricatas’ e ‘caipiras’, como outras duas facetas cômicas femininas do circo brasileiro. Segundo Monteath, essas cômicas chegaram a substituir palhaços nos circos-família brasileiros (MONTEATH, 2014, p.02). Para a pesquisadora esses papéis podem ser perfilados como precursores das mulheres palhaças, e mais:

A construção de novos olhares sobre as diversas influências recebidas para as concepções atuais desta arte torna difícil, ou talvez injusto, diferenciar a

atuação de algumas artistas caricatas da arte do palhaço, apenas em relação ao texto. (MONTEATH, 2014, p. 38).

São exemplos de caricatas: Dercy Gonçalves, Guaraciaba Melhone e Maria Elisa Alves - ainda antes de se consagrar como o palhaço Xamego. E que fique registrado aqui que a intérprete e criadora de Xamego, Maria Elisa Alves, permaneceu incógnita até o fim de sua carreira (MONTEATH, 2014, p. 3). Xamego torna-se assim, uma das facetas desviantes da ‘cis-hetero-macho-normatividade palhacística’ no picadeiro ainda na década de 1930 desde uma prática onde a travestilidade se fez necessária.

E pensando sobre a presença de mulheres na arte, de modo mais amplo, fica patente a impressão de ruína, desde a percepção do quanto mulheres tiveram um acesso intrincado, restritivo e problemático ao palco.

Seguindo esse percurso onde recolho e analiso máscaras cômicas femininas, me volto à palavra *caricata*, que é outro termo estopim, presente na citação de Sarah Monteath. Um disparador. Caricata além da máscara circense listada por Monteath é também uma categoria, ‘algo como que’ uma ‘qualidade’ de máscara de certas *drag queens* que performam a feminilidade de forma cômica e excessiva. São exemplos de caricatas: Silvete Montila, Tchaca, Aurineide Camurupim, entre outras. Essas *drags* caricatas mesclam sua atividade transformista com *stand up*, animação de festas, apresentações em formaturas, casamentos e afins. E mesmo Elke Maravilha, que não era *drag queen*, e que não trabalhou em circos como caricata, compõe uma importante inspiração para a arte *drag* onde é considerada uma das primeiras artistas caricatas do Brasil.

Antes, contudo, de nos aprofundarmos nesse assunto, é preciso dizer que há diversos tipos de *drags*. Ou seja, a arte transformista pode ‘amasiar-se’ com diversas atividades e linguagens artísticas. Portanto, há *drags* que cantam, dançam, filosofam, discotecam, desfilam... No Brasil, os estereótipos mais corriqueiros em *drag* são as *amapôs* – o termo significa *mulher* em iorubá e também é muito utilizado na comunidade LGBTQIAPN+ para designar uma ‘mulher’. Como exemplos temos: Márcia Pantera, Silvetty Montilla, Vera Verão, Gloria Groove, Pablo Vittar, Sheila Veríssimo, e que constituem um imaginário comum sobre essa forma de arte. Mas há também *drags* que trabalham com a androginia como: Vitor Percy, Dani Colcci, Maria Tutti Luisão. *Drags Pin Up* como as Gingers e Rita Von Hunty. E *drags cosplayers*, *drags gamers*, *drags monstras*, *drags sócias* ou *impersonator* como Penelopy Jean. E há também *drag kings* como Rubão (Rubia Romani) e Zé do Ponto (Patrícia Lessa).

À vista disso, a arte *drag* não se limita às questões que envolvem unicamente expressões de gênero, ou melhor, à burla de questões e expressões de gênero. A ‘montação’ pode ainda se relacionar apenas com elementos visuais, como texturas, cores, formas, onde *drags* são uma instalação, como nas *drags* Alma Negrot, por exemplo, e Uýra Sodoma.

Cynthia Carla Cunha Santos, em sua dissertação de mestrado intitulada *Livros de Lilith: processos de construção de um corpo performático*, fala de sua pesquisa/experiência na criação de Lilith Luna, sua *drag*, como:

Uma elaboração artística é um processo que envolve uma rede de interações, que ao longo dos anos, deu origem a um outro corpo inscrito sobre um emaranhado de relações e corpos, até a construção de um corpo múltiplo. (SANTOS, 2008, p.10).

Numa época onde mulheres não podiam fazer *drag queens* mas somente *drag kings* desde uma forçosa demanda de ‘troca’ de gênero, Cynthia Carla foi ousada, hibridizando e questionando as limitações do entendimento da *performance* enquanto obra de arte, e/ou da performance, *drag* ou não, como representação ou expressão de gêneros binários.

É desde a ideia, e de uma prática, de multiplicidade que o texto e a *drag queen* de Cynthia Carla se constituem. Dentro ainda de uma perspectiva de travessia, de deslocamento e de ‘desfíxidez’, de vivência. Para a autora: “A *drag* é assim, uma espetacularização de gênero. A *drag* não é levada a sério, ela é um carnaval ambulante, um instante em que as regras são quebradas, para depois, serem restabelecidas com mais vigor” (SANTOS, 2008, p.44).

Daí que, entendendo as artes *drag* como espetacularização em torno de performances de gênero, a palhaçaria também poderia ser entendida desde uma espécie de ‘espetacularização de si’ ou de fabulações de/sobre si. Assim sendo, a ficcionalização, a paródia, a carnavalização e o deboche, tem lugar de destaque em ambas formas de arte.

Cogitar proximidades entre palhaçaria e artes *drag* pode parecer ser um absurdo de início, mas a arte transformista e a arte clownesca tem entrecruzado comicidades e metodologias cômicas ao longo dos tempos. Nesse sentido, a presença de uma máscara cujo nome é ‘caricata’ em ambas linguagens é uma prova incontestável do paralelismo que aproxima as duas práticas artísticas. Não se pode, contudo, dizer que trata-se da mesma máscara. A ‘caricata circense’ e a ‘caricata *drag*’ não são idênticas, embora tenham uma ligação rizomática, onde ambas são vestígios de imaginários identitários sobre femininos parodiados ou satirizados, femininos cômicos, por assim dizer.

Anna Paula Vencato empreendeu durante dois anos um acompanhamento do mundo *drag* em Florianópolis que resultou em sua dissertação de mestrado na UFSC, intitulada *Fervendo com as drags: corporalidades e performances de drag queens em territórios gays da Ilha de Santa Catarina*. Segundo Vencato:

As drag queens, de modo geral, são homens que se transvestem, mas sem o intuito de se vestir de mulheres, mesmo que de forma caricata. Diferente dos “blocos de sujos” do carnaval ilhéu, re-inventam um feminino exagerado em sua representação, porém sem debochar do “ser mulher”. Enquanto os “blocos de sujos” vestem-se com roupas femininas que destoam de seus corpos e atitudes, as drags buscam, tal qual os/as travestis, uma certa aproximação dessa “mulher” que levam a público, muito embora a completa identificação nunca seja o resultado almejado. (VENCATO, 2002, p. 02).

Discordo de Vencato no sentido que talvez uma porção de *drags queens* tenha o intuito de se travestir de mulher de forma caricata. Mas concordo que muitas *drag queens* reinventam, conficcionando⁷¹ um feminino. Como muitos *drag kings* reinventam, conficcionam⁷², um masculino. E discordo, sobretudo, da questão do deboche. Entendo que, quando homens se vestem de mulheres no carnaval ou *in drag* estão debochando, estão buscando comicidade e/ou até a burla de ambos os gêneros, e/ou até mesmo do esquema binário de gêneros, da normatividade dos corpos e dos papéis sociais e sexuais que somos levades a desempenhar. Entendo ademais que o carnaval lida justamente com os sentidos de zombaria, gozação, desregramento, despudoramento, descaramento, enfim, de deboche. E que ‘travestir-se’, como ‘carnavalizar-se’, tem, entre tantas, a finalidade não só de debochar e borrar fronteiras ‘de gênero’, mas também de borrar fronteiras sociais e íntimas.

Ademais, recuperando Cynthia Carla Santos:

A drag não tem a intenção de se parecer com uma mulher, ela é o extrapolamento das fronteiras do feminino e do masculino até os limites dos gêneros conhecidos, sendo assim, a identificação das drag queens com o gênero feminino e masculino se dá numa forma limítrofe do entre, pois ela não é identificável em nenhum destes gêneros (SANTOS, 2008, p. 42).

Pois:

A estrutura simbólica da drag queen é tão forte que mesmo quando fica claro o sexo feminino da performer⁷³, persistem os elementos de estranhamento e desconstrução de gênero propostas na corporificação da Drag. (SANTOS, 2008, p. 51)

⁷¹ Mistura de ficcionar e confessar: conficcionar

⁷² Ibidem.

⁷³ No caso, trata-se de Cynthia Carla Cunha Santos, enquanto identifica-se como uma mulher.

Entretanto, em minha prática artística, o que entendo por travestilidade no caso da arte *drag*, não opera como um objetivo, mas como uma metodologia. Nesse sentido, cumpre dizer que realizo o *drag king* Barbichinha dos Lábios de Mel como forma de “dar língua aos afetos que pedem passagem” (ROLNIK, 2016, p.23), mas também a agenciamentos (DELEUZE & GUATTARI, 2006) que nos atravessam. E nesse sentido, a travestilidade surge enquanto processo de reinvenção de gênero, e por que não dizer, reinvenção/invenção de subjetividades e de singularidades. O que me parece bem próximo do que faço com palhaçaria. Se ele é ‘exagerado’, caricatural? Hum... Talvez seja.

Não obstante, sinto que no caso da palhaçaria contemporânea, e mesmo da arte *drag* contemporânea, o sentido de ‘dilatação’, ou de multiplicação, talvez sejam mais proveitosos e sinceros do que o sentido de caricatura. E entendo que, atualmente, na palhaçaria feminina especialmente, e na palhaçaria contemporânea de modo geral, se busca, ou vem se buscando a ‘ampliação’ de características pessoais, de singularidades, e não de ‘uma versão’ de si, exatamente, como o exagero caricatural. Talvez nos circos mais ‘tradicionais’, e logo, na palhaçaria dos homens palhaços mais tradicionais, a caricatura seja uma grande referência... Vai saber?! Dado que a palhaçaria é como um liquidificador que tudo mistura, tudo é possível, tudo é plausível.

Entretanto, em ambas as linguagens, palhaçaria e arte *drag*, entendo que criamos desde a pessoa que as executa, pratica, vive, uma mitopoética própria, única e particular, ou ainda, uma fabulação de si através e pela palhaçaria (ou pela montagem *drag*), e que, desde essa exegese de si, de forma mais ampla, essas criaturas logo ganham vida própria e se desnudam como heteronomia/ heteronomias com as quais temos que convivemos. Sim, essas figuras, criaturas, alter-egos, depois de criadas passam a conviver com a gente.

Durante a pandemia, comecei a produzir obras audiovisuais que reuniam as figuras de Matusquilla e Barbichinha. Preciso confessar que esse encontro foi uma emergência desde que Barbichinha se materializou, oficialmente. Comecei a dar vida a este *drag king*, *drag queer*, a partir da oficina Impacto das Montadas, promovida pelo Centro Cultural da Diversidade, com Vinícius Santana - performer, pesquisador e a drag Mackaylla Maria -, em 2021. A oficina foi realizada de forma virtual, ao longo de 5 meses, e resultou num cabaré homônimo.



QR CODE 4 – link para acessar ao vídeo do Cabaré - Impacto das Montadas

Em seguida, participei do Laboratório de Criação Circense para Artistas Dissidentes, um projeto com o grupo Cia Fundo Mundo, que teve como resultado a Mostra de Circo Audiovisual, onde desenvolvi um curta-metragem com Barbichinha e Matusquella dividindo a tela. Esse laboratório/oficina também se desenvolveu de forma virtual. Meu número é uma adaptação criativa da cena entre Sr. e Sra. Martin, retirada da obra *A Cantora Careca*, de Eugene Ionesco. Nessa cena, as personagens têm um absurdo diálogo, onde compartilham uma série de estranhas coincidências, que fazem com que, ao final, descubram-se marido e mulher.



QR CODE 5 – link para acessar ao vídeo da
Mostra de Circo Audiovisual – Cia Fundo Mundo

O teatro do absurdo, agrupamento estilístico em que se encontra a obra referencial do vídeo, caracteriza-se por destacar a incomunicabilidade entre as pessoas, e, eventualmente, consigo próprio. No caso da cena adaptada, Matusquella e Barbichinha se reconhecem não como marido e mulher, mas como eu mesmo.



Figura 16. Matusquilla e Barbichinha (Manu Castelo Branco).
Frame do curta metragem Eu Labirintos, 2021.

Penso na travestilidade dessas figuras, palhaça e *drag*, como uma travestilidade autopoietica, ou como a ‘travestilidade de si’, promovendo um profundo reencontro entre a arte *drag* e a palhaçaria. Digo reencontro porque acredito que estas duas formas de arte são imensamente solidárias na ruína que ri, ou seja, dentro de seus percursos históricos. E nesse caminhar, travestir-se, se aproxima muito do sentido de ‘transver’⁷⁴ em Manoel de Barros enquanto chamamento para o ‘ver além de’ mas ao mesmo tempo, ‘ver através de’, imaginando e recriando presenças reais, vivas, vívidas. Essa visão também aproxima a montagem e a palhaçaria do que tenho chamado aqui nesse trabalho de moitagem, em sua dinâmica/jogo de mostrar escondendo e de esconder mostrando.

Finalmente e para clarificar um pouco mais a citação acima de Anna Paula Vencato, complemento que os ‘blocos de sujos’ aos quais a pesquisadora se refere no trecho recolhido, tratam-se de agrupamentos carnavalescos “compostos por homens, heterossexuais, que se vestem com roupas e acessórios usualmente atribuídos às mulheres, de forma bastante ‘escrachada’ (VENCATO, 2002, p. 02). E que embora sejam grupos bem típicos da Ilha de

⁷⁴ Trecho recolhido do seguinte poema:

A expressão reta não sonha./ Não use o traço acostumado. / A força de um artista vem das suas derrotas. / Só a alma atormentada pode trazer para a voz um formato de pássaro. /Arte não tem pensa: O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê./ É preciso transver o mundo.

Fonte: BARROS, Manoel de. **Livro Sobre Nada**, Editora Record, p. 75.

Santa Catarina, no carnaval brasileiro podemos encontrar outros tantos grupos com a mesma finalidade diversiva em diferentes regiões brasileiras, afinal, o carnaval nos une. E no carnaval a ambiguidade, a insurgência e a travestilidade andam de mãos dadas.

4.3 *CASTRATTIS, CAPITANOS, DRAG ROLES, VOZES TRAVESTIDAS E QUESTÕES DE GÊNERO*

Retomando a discussão sobre o ‘torna-se’, Judith Butler expande formidavelmente esse tema quando, para além do binarismo ‘homem x mulher’ e da heteronormatividade compulsória, chama a atenção para a “performatividade de gênero” e para “identidades desviantes” (BUTLER: 2015), integrando outras identidades e, sobretudo, trazendo um outro olhar ocidental para tudo isso. Para Butler, talvez, o ‘tornar-se’ de Beauvoir seja o ‘performar repetidas vezes traços identitários lidos como de determinado gênero’, onde cabem performances de gênero dissidentes diversas e/ou identidades não-conformantes. Citando Butler:

As produções se desviam de seus propósitos originais e mobilizam inadvertidamente possibilidades de “sujeitos” que não apenas ultrapassam os limites da inteligibilidade cultural como efetivamente expandem as fronteiras do que é de fato culturalmente inteligível. (BUTLER, 2015, p. 54).

No prefácio de *Problemas de Gênero*, Butler relaciona o título da obra com um musical da Broadway, o *Hairspray*, e, desde aí, problematiza questões de gênero partindo da travestilidade desde a presença de/do/da *drag role* da supracitada obra.

O *Hairspray*, ao qual se refere Butler, é um musical norte-americano de 2002, com música de Marc Shaiman, letras de Scott Wittman e Shaiman, e libreto de Mark O'Donnell e Thomas Meehan. A obra se baseia no filme *Hairspray* de John Waters, produzido em 1988. O enredo principal, ou seja, o drama central da obra, fala sobre inclusão. Ele conta a história de Tracy Turnblad, uma adolescente que deseja integrar o corpo de baile de um programa de televisão, o *The Corny Collins Show*, e não consegue em função do preconceito, por parte da produção do programa, em relação a seu corpo. Tracy Turnblad é gorda, assim como sua mãe, Edna Turnblad, a personagem *in drag* do musical. Contudo, elas não têm vergonha de seus dotes “extra large, large”⁷⁵, que são cantados e valorizados em várias peças do musical. No

⁷⁵ Trecho da canção Big, Blonde and Beautiful, cantada por Edna Turnblad, mãe de Tracy.

entanto, Tracy consegue entrar para o *show* e fica rápida e incrivelmente famosa. A personagem aproveita então o estrelato para empreender junto com seus amigos, uma campanha de inclusão. Além de ‘*big girls and color people*’, o musical traz *drag roles*. A versão cinematográfica dessa obra, em 2007, com direção de Adam Shankman, traz Jonh Travolta no papel de Edna. Tanto o filme de 2007, quanto o musical da Broadway, obtiveram muito sucesso mundo afora. Este musical teve, inclusive, uma versão brasileira com Edson Celulari no papel de Edna Turnblad, em 2009.

Sem embargo, a obra inspirou o título da obra de Butler e trouxe o *drag role* para a discussão *queer*. Contudo, antes desse evento, é importante pontuar que o recurso das ‘vozes travestidas’, que equivale ao *drag role*, já vinha sendo bastante utilizado na ópera. Trata-se de um uso diverso, expressivo e diferente da voz, com vistas a explorar a tessitura vocal, em relação à sua expressividade musical, na construção auditiva de personagens. Cito algumas obras operísticas cujas personagens trazem composições pensadas para serem cantadas por vozes travestidas, ou seja, vozes de uma personagem que é cantada por um artista cuja identidade de gênero diverge da pretendida identidade de gênero da personagem. São exemplos: a personagem da bruxa⁷⁶ em *João e Maria*, escrita em 1883, por Humperdinck, é para ser cantada por um homem/tenor. A personagem da ninfa, em *La Calisto*⁷⁷, de Francesco Cavalli, escrita em 1651, deve ser cantada por um homem/tenor. A mãe, em *Ana e Ana: ou os Sete pecados Capitais dos Pequenos Burgueses*, escrita em 1933, por Bertold Brecht e Kurt Weil, foi composta para ser cantada por um baixo-barítono cujo registro vocal é muito, muito grave.

E há exemplos reversos, ou seja, de mulheres que, no palco, interpretam papéis masculinos como: o jovem personagem de Cherubino⁷⁸, de Mozart, em *Le Nozze de Figaro*, escrita em 1786, que deve ser cantada por uma mezzo-soprano. E também Orfeu⁷⁹, na ópera *Orfeo ed Euridice*, de Gluck, escrita em 1762, cujo herói grego deve ser feito por uma cantora mezzo soprano. E também Julio Cesar⁸⁰, em obra homônima de Handel, escrita em 1723, cujo

⁷⁶ Hansen Und Grettel, obra de Humperdinck, escrita em 1883. Essa ópera, que reconta a história infantil clássica de João e Maria. A personagem da bruxa é feita por um tenor e a personagem de João é feita por um contralto.

⁷⁷ La Calisto, obra de Francesco Cavalli, escrita em 1651. A personagem da Ninfa é cantada por um tenor.

⁷⁸ Le Nozze de Figaro (As Bodas de Fígaro), obra de Mozart, escrita em 1786. Nela, o personagem Cherubino, um jovem rapaz imberbe, é cantado por uma mezzo-soprano.

⁷⁹ Orfeu e Eurídice, obra de Gluck, escrita em 1762. Nela o personagem de Orfeu é feito por castratti, ou, mais atualmente, por uma mezzo-soprano.

⁸⁰ Julius Cesar, obra de Handel, escrita em 1723. Nela o personagem título é interpretado por um alto castratto, ou, atualmente, por uma mezzo soprano. Há na obra outros papéis nessa situação, são os personagens Tolomeu e Nireno, ambos interpretados por alto castrato.

herói é/era cantado por *castrattis*, ou *mezzo sopranas*. Telêmaco⁸¹, em *Il Retorno di Ulysses in Patria*, cantada por mezzo soprano, e Oto e Nero⁸², na ópera *L'incoronazione di Poppea*, ambas obras escritas por Monteverdi, em 1640 e 1641, respectivamente, e cujas personagens masculinas foram planejadas para serem cantadas por mulheres cisgêneras, classificadas vocalmente como *mezzos sopranos*, ou *soprano 1* e *soprano 2* – duas classificações vocais destinadas a vozes bastante agudas.

A maior parte dessas composições foram finalizadas após o período da proibição da orquiectomia para fins musicais, ou seja, após a era dos *castrattis*. A explicação comum e apaziguadora para a utilização das vozes travestidas, então, é de origem artística. Diferentemente do caso dos *castrattis* onde haviam atravessamentos religiosos, sociais e patriarcais que implicavam na proibição de mulheres cisgêneras cantarem, subirem ao púlpito, ao palco, ao tablado, aos espaços espetaculares, de forma que os compositores fizeram uso desse ‘recurso’ composicional, e os justificavam argumentando que precisavam de certa ‘especificidade musical’, expressividade e tessitura (timbre e extensão) para dar conta de seu intuito musical, culminando, por vezes, no ‘drible’ do sexo biológico de seus intérpretes.

Mas olhando bem, olhando melhor, é possível fazer uma leitura sobre os discursos e as narrativas que possivelmente estão sendo criadas. No caso da bruxa, da ninfa e de Ana, analiso a presença de vozes travestidas miraculando que o imaginário de estranhamento que queria ser causando tinha que ver com a criação de um ambiente ‘mágico’, ‘místico’, e até mesmo aterrorizador, amedrontador, onde cantores desempenham papéis femininos. Observe como bruxas, nos contos de fada, habitam um lugar de monstruosidade, mas também de magia, e a ninfa ocupa um *locus* imaginográfico quimérico, extra real. E tenha em mente que a personagem Ana da ópera de Bertold Brecht, é como um que duplo psíquico da personagem título, ou seja, trata-se de um ente imaginário, e, portanto, irreal, fantástico, utópico.

Diferentemente das personagens de João, Cherubino, Orfeu, Julius Cesar, Tolomeu, Nireno, Telêmaco, Oto e Nero, que foram escritas para serem cantadas por vozes femininas cisgêneras, ou por *castrattis*, e que trazem, em geral, uma conotação que busca a ‘diminuição’ da figura masculina, e não uma versão ‘imaginosa’. O uso de vozes femininas colabora assim

⁸¹ *Il Retorno Di Ulysses in Patria*, obra de Monteverdi, escrita em 1640. Nela o personagem de Telêmaco, filho de Ulysses é cantado por uma mezzo-soprano, mas também pode ser feito por um tenor.

⁸² *L'Incoronazione di Poppea* (A coroação de Popéia), obra de Monteverdi, escrita em 1641. Nela os personagens Oto (ex-amante de Poppea) é cantado pela soprano 1, e Nero, imperador de Roma, é cantado pela soprano 2.

com a ‘miraculorização’ de que João e Cherubino são uma criança e um adolescente, ou seja, ‘homens’ ainda não formados.

Esse ‘discurso de desqualificação’ também está presente em Orfeu, que, em resumo baseia-se na mitologia romana, e traz a personagem de um jovem músico que se apaixona perdidamente por uma mulher, Eurídice. Ela morre ao ser picada por uma cobra ao tentar fugir de Aristeu, que a espiava e a assediava enquanto ela se banhava num lago. Então, segundo esse mito grego, Orfeu apela a Hades e Perséfone, conseguindo a autorização de recuperá-la, com a condição de não fitá-la até o final do percurso de retorno. No entanto, Orfeu fraqueja no final, numa irresistível ação lhe voltar os olhos, e a perde para sempre.

Nero e Oto, por sua vez, são cantados por vozes de sopranos 1 e 2 por motivos diferentes, mas também nada jubilosos. Oto, que ama Popeia, se ‘disfarça’ de mulher durante parte da ópera para enganar as pessoas. Já Nero... Bom, Nero é uma personagem classificada na história humana como um rei louco, e ser cantado por uma soprano traz uma referência óbvia ao *gaslighting*. A tradução dessa palavra em inglês é manipulação, mas, enquanto violência de gênero, ela é aplicada quando uma mulher, por ser firme, é chamada de louca. Colocar uma soprano 1, a voz mais aguda da atual classificação vocal, para cantar o papel de Nero é como ‘efeminá-lo’ para que ele seja, desde ao abrir a boca, tomado por enlouquecido.

Em Julius Cesar, a personagem de Tolomeu, ou Ptolomeu, é apresentada como a grande vilã da história. Traíçoeiro, lascivo, usurpador, e irmão de Cleópatra. Já a personagem de Nireno, cantada por uma alto-contralto, diz respeito a um dos servos eunucos de Cleópatra, ou seja, tirando-lhe a voz e a aparência de um homem, temos a voz e aparência de um ‘emasculado’. Já sobre Julius Cesar, e imagino que por que ele seja considerado um ‘joguete’ nas mãos de Cleópatra é cantado por um alto-contralto.

Fazendo esses rápidos apontamentos, entendo que há uma série de simbolismos organizados à maneira de garantir que as métricas morais do regime de diferenças entre homens e mulheres sejam mantidas, replicadas, representadas, nas obras líricas acima citadas no intuito de construir narrativas que reforcem o regime da diferença que privilegia ‘homens’ e que desvaloriza ‘mulheres’.

Esse recurso foi reiteradamente utilizado, e sem a menor celeuma por parte de compositores ou da plateia - que os escutava e via/viu, durante séculos, dentro da tradição lírica, o uso dessa ‘estilização’ sem, necessariamente, sentirem que ofenderiam ou ofenderiam identidades LGBTQIA+, ou identidades dissidentes. Esse artifício é utilizado ainda hoje. Mas,

não sei o quanto, atualmente, as ‘vozes travestidas’ podem provocar na audiência inadvertida, pensamentos e estranhamentos, antes, não tão sensíveis ou perceptíveis.

Paralelamente a isso, toda a ideia da classificação vocal na atualidade, ou mesmo antigamente, se baseia no sexo biológico, na tessitura e extensão vocal de cantoras, cantores e outros. Ou seja, ainda que um homem cisgênero possa ter a mesma ‘agudez’ de uma contralto cisgênera, e até mesmo a mesma extensão vocal, ele não será classificado como contralto. E mesmo um contratenor, que tem a voz mais aguda masculina, não é tomado por uma soprano ou *mezzo-soprano*, embora possam atingir as mesmas notas, como por exemplo os contratenores Philippe Jaroussky⁸³ e Andreas Scholl⁸⁴. Ou, ainda que uma mulher cisgênera apresente os mesmos traços expressivos de um tenor, ou a mesma extensão vocal de um tenor, ela não será classificada como tenor. Mas ela poderá cantar personagens masculinos, dadas as características musicais, expressivas e poéticas da obra, através de *drag roles*, a depende do que está recomendado na partitura, que na música é o equivalente à norma.

Assim, tenores podem/devem cantar personagens femininos. E *mezzos* podem/devem cantar papéis masculinos. Essa permissividade que gera certa ‘passabilidade’ enquanto norma, no entanto, passa longe de ser, de fato, uma inclusão, ou a re-consideração, a respeito de vozes desviantes geradas por identidades dissidentes.



QR CODE 6 – link para acessar ao canal de vídeos de Philippe Jaroussky

⁸³ Philippe Jaroussky nasceu em Paris, e estudou piano, violino e harmonia ainda na infância. Somente após os 18 anos começou a estudar canto lírico. É especialista em música barroca e música antiga. . Para mais conteúdos acesse: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL9C9F8DDEC7874A22> .

⁸⁴ Andreas Scholl nasceu numa família de cantores na Alemanha ocidental e ainda criança iniciou seus estudos musicais no coro Kiedricher Chorbuben. Mais tarde, ele estudou com Richard Levitt e René Jacobs na Schola Cantorum Basiliensis e ganhou vários prêmios, incluindo o prestigiado Prêmio ECHO por seus audiolivros da Deutsche Grammophon *As roupas novas do imperador* e *O rouxinol*, de Hans Christian Andersen.

Assim, é preciso destacar, contudo, que a classificação vocal de uma pessoa pode mudar ao longo do tempo e/ou do treinamento vocal que faz. Porém, Por ora, ela não avançará os limites determinados por uma classificação vocal ainda baseada em fatores sexuais biologizantes.

Todavia, recentemente, conheci uma pessoa que se autoproclama ‘barítona’. Seu nome, curiosamente, é Ária⁸⁵. Ela é cantora lírica e estudante de música na Universidade de Brasília. Ária é uma mulher transgênera e imagino a quantidade de desafios e violências pelas quais ela deva passar, e/ou deva ter passado, para estar no palco cantando. E me pergunto se/quando a nova configuração identitária - que começamos a viver - desafiar absolutamente a normatização sonora a rever toda a congelada categorização vocal vigente, quais serão os novos limites éticos e estéticos a serem despertados e transpostos?

E entendo que algumas dessas questões se expressam hoje em dia a partir de artistas do Brasil, como Liniker, Linn da Quebrada, Bixarte, Majur, Potyguara Bardo, Uýra Sodoma. Vozes que não são vozes travestidas, ou *drag roles*, pois são vozes reais de identidades ou criações artísticas contrassexuais como as *drags* Pablo Vittar e Gloria Groove, que, em seus corpos, vozes e expressões de gênero e identidade, ou mesmo suas obras/criaturas, presentificam discursos, relações, agenciamentos, sonoridades, temas, imensamente inovadores e múltiplos para a música e para a linguagem musical, bem como para a sociedade.

Em tempo, Uýra Sodoma (Emerson Munduruku) é uma pessoa não-binária. Em sua atividade *drag*, recusa o título de *drag queen* indígena brasileira, e prefere o termo ‘*drag demônia*’ ou ‘*drag monstra*’ para denominar o estilo de seu trabalho artístico.

Sofia Hermoso, produziu um artigo a partir de entrevistas e do trabalho desenvolvido por Emerson Uýra. Conforme nos atenta a autora, segundo Emerson: "Uýra" significa "bicho que voa" e Sodoma é uma alusão ao local bíblico onde o mal habita e um território é demonizado” (UÝRA: 2021 *apud* HERMONOSO: 2021)

A transformação em Uýra envolve em média duas horas de maquiagem e montagem, que sempre envolvem elementos da natureza: corantes naturais, conchas, ramos, sementes, folhas, flores, cascas, fibras e plumagens. Em suas performances artivistas, Uýra diz que se traveste de bichos e plantas para denunciar violências ambientais. Suas performances são realizadas em meio a igarapés poluídos, em galerias de arte, nas ruas de Manaus e no transporte

⁸⁵ A ária é uma composição musical, em geral solista, que musicalmente precede a idéia da canção e do *lied* alemão.

público (HERMONOSO: 2021) fazendo com que seu trabalho artístico/político não pertença a um *locus* definido, mantendo-se marginal e híbrido.

Segundo Emerson :

A arte *drag* ocupa todos os lugares, ela não é somente *drag*, ela ultrapassa esse sentido de personagem. No meu caso, a existência vem diretamente de uma presença espiritual, indígena e busca dialogar entre a estética e a pedagogia. A presença *drag* precisa passar por muitas camadas de raça, gênero, sexualidade, camadas que atravessam e vão para a rua levantando causas e discussões. (UYRA: 2021 *apud* HERMONOSO: 2021)

Na mesma entrevista Emerson dispara ainda que não se entende como *drag queen*:

principalmente a partir desse termo norte-americano e tal, que é o *queen*. Aqui na Amazônia, e mais concentradamente no Pará, alguns movimentos fogem da rota norte-americana do que é ser uma *drag*. Então, hoje, estão ocupando essas cidades outros movimentos autodenominados. Por exemplo, no Pará, tem as *drags* demônias, no sul e sudeste, as *drags* monstras. (UYRA: 2021 *apud* HERMONOSO: 2021)

Pelo que entendi, a questão da arte *drag* estar sempre representando identidades de gênero é corrompida pela atuação de Uýra de forma consciente e política. A feminilidade, ou a referência *queen* colonial não faz parte do jogo. Como também não fazem parte da elaboração artística quaisquer referências a *drag kings*. Ou seja, o entendimento exclusivista de arte *drag* como paródia de gênero não dá conta do trabalho desenvolvido por Uýra. Mas, a referência *drag*, enquanto travestilidade e ativismo seguem presentes.

E já que estamos discorrendo sobre travestilidade, *drag roles* e identidades de gênero dissidentes, enquanto diligente amante de ópera⁸⁶, o assunto é uma provocação pronta para retomarmos, e nos aprofundando um pouco mais, sob outra ótica, em relação ao fenômeno dos *castratti*. Segundo Jeanne Suhamy, em seu *Guia da Ópera*:

Os castrados italianos eram cantores que haviam sido emasculados antes da puberdade a fim de lhes ser conservada a voz de criança. Essa prática bárbara representava um ganho para a Igreja Romana (os castrados substituíam as mulheres, sem acesso à igreja), para a ópera (no final do século dezesseis, em Roma, a Igreja proibia às mulheres de se exibirem em cena), mas também para as famílias pobres, que vendiam seus filhos a congregações religiosas. (SUHAMY, 2002, p. 258).

Complementando, cito Matamoro & Fraga:

Os castrados ou emasculados são um fenômeno típico do barroco italiano, porque, como já se disse, as mulheres não podiam cantar nas igrejas e deviam ser substituídas por varões com vozes de mulher, o que se conseguia por meio de uma orquiotomia, ou extirpação dos testículos,

⁸⁶ Trabalhei dirigindo óperas na Escola de Música de Brasília por cerca de 10 anos (entre 2008 e 2018), o que me despertou imenso interesse na história da música vocal.

realizadas ainda na infância em certos meninos que demonstravam boas condições vocais. A igreja admitiu sua existência entre 1539 e 1922, ano da morte de Alessandro Moreschi, o último dos castrados, e do qual restaram elementos fonográficos. (MATAMORO & FRAGA, 1995, p. 19).

Sublimando Por ora a imagem da violência física que fica registrada em nossas mentes quando pensamos numa orquiectomia, e tentando ignorar as questões monetárias envolvidas nisso (se é que isso é possível), é possível ponderar que os *castratti* foram as primeiras vozes ‘femininas’, ou vozes ‘de mulher’, durante o período barroco, uma vez que são, no mínimo, seus intérpretes primários. Deveríamos assegurar-lhes um lugar destacado nessa discussão. Não obstante, estudando a dimensão social que tiveram, me pergunto o quanto os *castratti* borraram, além das fronteiras artísticas, cênicas, musicais, fronteiras de gênero, se movendo na direção do que hoje entendemos por *queer*. Assim, de certo ponto de vista, o fenômeno dos *castratti* italianos talvez possa ser um exemplo barroco de desvio identitário dentro de um percurso histórico *queer*.

Em 2018, Luiza Helena Kraemer Francesconi defendeu a dissertação intitulada *Ópera e gênero: personagens em travesti em uma nova perspectiva*. Luiza Francesconi é uma cantora lírica cisgênera especialista em *drag roles*, e seu trabalho traz não somente análises de memórias pessoais dentro dessa prática, como recupera farto material histórico sobre estes artistas. Na bibliografia utilizada pela autora está o livro de Naomi André, *Voicing Gender* (Expressando Gênero), cujas traduções e deduções feitas por Luiza Francesconi reapresento aqui.

Como estes cantores, por causa da falta do hormônio androgênio, acabavam desenvolvendo um corpo ambíguo e singular, podiam interpretar de maneira bastante convincente tanto papéis masculinos quanto femininos. Em geral, começavam fazendo papéis femininos para depois aventurarem-se pelos papéis heróicos masculinos. Por isso, a sua existência nos palcos operísticos abriu também caminho para toda uma discussão nos séculos seguintes do que vinha a ser feminino e masculino, e como os *castratti* encarnaram algo que situava-se entre esses dois polos. (ANDRÉ, 2006 *apud* FRANCESCONI, 2018, p 20).

Evidentemente os papéis heróicos que *castrattis* interpretavam eram escritos especialmente para eles, tratando-se de papéis masculinos mais joviais, a fim de não comprometer a presença que os caracterizava vocalmente, mas certamente, também em função de uma presença que ser projetava desde suas corporeidades. E não somente óperas eram escritas para esse grupo, senão uma extensa produção musical. A citação, além da voz, dá conta justamente, dessa presença ambígua que nos palcos expressava convincentemente a ‘voz’ e a

‘presença’ feminina, mas que fora dele, era uma individualidade ‘entre’ os espectros masculino e feminino.

De todo modo, é preciso reiterar que não se pode caracterizar *castrattis* como pessoas transgêneras, ou não-binárias, como vivemos hoje. Contudo, sem embargo, eles integram a perspectiva *queer*, ou não-conformante, na medida em que apresentam dimensões que estão para além da oposição binária homem ou mulher desde a ambiguidade que viviam, eram, existiam, encantavam. E será preciso um olhar mais contemporâneo e, sem dúvida, transfeminista e *queer* sobre esse grupo para ressignificar a ocorrência desses artistas e pessoas que, no mínimo, dão conta de uma história de violência contrassexual, identitária, psicológica e física fartamente documentada.

Por outro lado, essas expressões identitárias, que embolam arte e vida, levantam a questão sobre a normativa que pretensamente diz: ‘vozes graves são de homens e vozes agudas são de mulher’ e desde aí revelam a verdadeira armadilha binária dos gêneros, a mais ‘nova’ ruína pós-moderna. Para Butler:

O gênero é uma complexidade cuja totalidade é permanentemente protelada, jamais plenamente exibida em qualquer conjuntura considerada. Uma coalizão aberta, portanto, afirmaria identidades alternativamente instituídas e abandonadas, segundo as propostas em curso: tratar-se-á de uma assembleia que permita múltiplas convergências e divergências, sem obediência a um *telos* normativo e definidor. (BUTLER, 2015, p. 37).

Nesse sentido, e em relação às histórias de uma ruína que busca entrelaçar o risível e formas artísticas a partir de dissidências, recupero o assunto sob o ponto de vista de Cynthia Carla Santos, desde sua experiência enquanto *drag*, e também, por isso, enquanto dispositivo contrassexual, para quem, quando recebia perguntas, tais como:

“Você é de verdade’ ou ‘ou você é mulher de verdade?’ ou ‘você é drag?’ são perguntas constantes. Em performance estas perguntas são sempre respondidas de forma dúbia ou, com outra pergunta: “Depende de você”, ou “o que você acha?”. São algumas respostas possíveis, já que o objetivo da performance não é desvelar o sexo ou afirmá-lo, mas abrir novos questionamentos sobre o conceito de ‘verdade’. (SANTOS, 2008, p. 35).

E miraculo que *castrattis* também recebiam esse tipo de pergunta desde suas performances ou de suas existências. Eu também, nessa jornada como palhaça/palhace, as recebi. “Você é de verdade” ou “você é mulher de verdade?” ou “você é palhaço?”. Em performance também respondia de forma dúbia ou com outra pergunta. E na sequência, apresentava a pergunta: “E tudo bem, se a gente continuar brincando?” ou “o que é que isso tem a ver?”.

Então, arremato a questão chamando a discussão para algumas relações entre comicidade e *drag*, mas que também serviriam para minha experiência na palhaçaria, através de Vencato, para quem:

É um pouco a confusão entre signos masculinos e femininos que faz com que a *drag* chame a atenção e, por vezes, divirta. A *drag* aguça a curiosidade da plateia, que em muitos momentos busca aquilo que não está no lugar - um descuido na maquiagem, uma “mal andada” de salto, um pênis mal escondido, etc. – sendo que, o que está “fora do lugar” causa alguma instabilidade e desconforto. (VENCATO, 2002, p.12).

Vencato está falando de um aspecto básico da comicidade contemporânea de *clowns*, palhaças, palhaços, palhaces, *drags* e caricatas, que é a sensação/impressão de falha. Falha na ação, na identificação, no entendimento. O desconforto. E desde aí a inquietação de ser um corpo insurgente. Corpo político, e corpo-ruína. De ser fissura e de ser beira, de ser borda, de ser não-conformante, de ser *queer*.

Essa passagem também conversa com o sentido de moita, e de moitagem, que gostaria de aplicar ao que anteriormente chamei de ‘espelho autopoético’ ‘mitopoético’ ou de ‘travestilidade de si’, ao falar de palhaçaria e de Matusquilla. E que, atualmente, estendo também ao que faço, quando faço Barbichinha, a persona *drag* que criei/crio e interpreto, desenvolvo. Pois na perspectiva da moitagem, a gente revela dando a quem nos assiste o convite, o pedido, para inventar transvendo, recompondo a obra. O que gostaria de chamar de moitagem. Porque é como estar na moita. Assim, os processos composicionais, mas também expectativas (relativos ao ato de espetar, assistir), no caso da palhaçaria e também da arte *drag* apresentam esse caráter de invenção em diálogo, e/ou invenção enquanto diálogo. No que essas ‘criaturas’ são a própria moita e interpretar, enquanto performance artística, é moitagem.

Por outro lado, e de certo ponto de vista, trazer aproximações entre o risível e o *queer*, entendendo travestilidade enquanto ferramenta *queer*, pode ferir pessoas, pois é preciso lembrar que o risível tangencia, evidencia, joga, com preconceitos. Além disso, o risível pode mudar de acordo com aportes culturais, históricos e éticos. E parte dessa pesquisa, tenta apontar que tanto o riso, quanto as identidades de gênero possuem atravessamentos de epistemes colonial, e cultural. Assim, o que é risível para uns, é terrível para outros. Entretanto, considerando que também faz parte da ética *queer* a inversão do riso de escárnio, do xingamento, da ofensa, em uma perspectiva do orgulho, de exaltação, meu coração se apazigua um pouco. Mas só um pouco.

E sinto que chegou o momento de tentarmos conceituar um pouco o termo *queer*, no que trago a ativista, feminista e educadora Guacyra Lopes Louro é, que em seu artigo *Teoria Queer - Uma Política Pós-Identitária Para a Educação*, nos diz:

Queer pode ser traduzido por estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário. Mas a expressão também se constitui na forma pejorativa com que são designados homens e mulheres homossexuais. Um insulto que tem, para usar o argumento de Judith Butler, a força de uma invocação sempre repetida, um insulto que ecoa e reitera os gritos de muitos grupos homófobos, ao longo do tempo, e que, por isso, adquire força, conferindo um lugar discriminado e abjeto àqueles a quem é dirigido. Este termo, com toda sua carga de estranheza e de deboche, é assumido por uma vertente dos movimentos homossexuais precisamente para caracterizar sua perspectiva de oposição e de contestação. (LOURO, 2001, 546).

Segundo Louro, para essa multidão, uma vez que não se trata de uma minoria, senão de uma multidão que integra *gays*, *lésbicas*, *butchs*, *sapatonas*, *trixas*, *monas*, *travestis*, *transexuais*, *bissexuais*, *intersexuais*, *não-binários*, *gêneros-fluidos*, e *outras*, e *outras*, e *outras*; *queer* significa colocar-se contra a normatização dos corpos, afetos, identidades, venha ela de onde vier. Seu alvo mais imediato de oposição é, certamente, a heteronormatividade compulsória da sociedade (LOURO:2001). Mas “*queer* representa claramente a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora” (LOURO, 2001, p.546).

Daí que nas comichidades produzidas a partir de corpos e identidades dissidentes, desviantes, sentimos a presença de um riso diferente, que parte do depreciativo, da ofensa, para implicar num riso afrontoso, que mescla crítica, orgulho e denúncia. Um riso contrassexual, um riso *queer*. E sim, esse ‘riso afrontoso’, transgressivo e perturbador (LOURO, 2001, p.546) pode se apresentar como aquele ‘riso de nervoso’ que desafia o circuito cômico, pois ele faz com que me pergunte: “era mesmo para estarmos rindo disso?”.

Em última instância, a metodologia *queer* pode estar a promover um riso ‘pós-depreciativo’, já que parte da ofensa, do racismo, da LGBTfobia, do escárnio, da sacanagem, do riso como instrumento violento, mas que não quer parar nele. Quer que o escárnio, o cinismo, o preconceito, o capacitismo, o racismo, o sistema de diferenças de gênero, parem. Assim o riso afrontoso, almeja ser um riso retratativo, decolonial, um riso *queer*.

Segundo Pelúcio:

Essa insurreição dos saberes subalternos foi bastante sensível no marco da produção feminista, do qual a crítica *queer* é tributária. Postura insurgente que exigiu das teóricas e ativistas dos movimentos feministas a criação de uma linguagem própria para fazer ciência, pois a que havia disponível as apagava como seres históricos e produtores de conhecimento. Usaram,

então, seus corpos, falaram na primeira pessoa do singular, jogaram suas subjetividades no texto forjando armas agudas que cutucavam o lugar pantanoso das ciências canônicas. (PELÚCIO, 2014, p. 37).

Assim, a ‘ciência gaiata’ das palhaças, das *drags* e das travestis, parecem absorver perfeitamente o pensamento *queer* e constituem, junto com a comicidade palhacesca, a comicidade ‘pós-identitária’ de palhaces e de outros artistas e pessoas invisibilizadas, e em estado de ruína (ZAMBRANO, 2010).

Gosto de chamar de afrontosas essas comicidades que, citando Cynthia Carla Santos, “lidam com um corpo performático criador de subjetividades que, fugindo dos binarismos impostos, consiga agenciar e justapor essas dualidades para destruí-las e configurá-las em seguida, sempre em processo de autoprodução (SANTOS, 2008, p.27).

E como que tivéssemos re-escavado a *commedia dell'arte*, visando dialogar com a ruína *queer* que se descortina desde uma máscara em específico, trago a descrição que Roberta Barni faz da personagem tipo *Capitano*, para quem:

CAPITÃO: terá diversas variantes, Capitan Spaventa della Valliferna, Rodomonte, Matamoros, Spezzaferro, Fracassa, só para mencionar alguns de seus nomes (como aliás acontece com todas as outras personagens e máscaras). Seu figurino também variava, mas suas fanfarrônicas e suas atitudes militarizadas eram constantes. O Capitão vive desafiando os outros a duelo e se fazendo de valente, mas na hora do vamos ver, foge. (BARNI, 2003, p.24).

Para Margot Berthold, autora de *História Mundial do Teatro*, a personagem tipo *Capitano* é a caricatura de um oficial espanhol que “tornou-se universalmente intercambiável como valentão e falador” (BERTHOLD, 2010, p. 355). Segundo a autora:

O terceiro na liga dos enganados é o Capitano, um tipo *miles gloriosus*, um fanfarrão pusilânime e um covarde quando as coisas se complicam. (...) O mais conhecido representante desta figura foi o ator Francesco Andreini do grupo dos *Comici Gelosi*. Ele publicou suas improvisações cênicas em 1624, num livro intitulado *Le Bravure del Capitan Spavento* (As Bravuras do Capitão Spavento) (BERTHOLD, 2010, p. 355).

E conclui:

Um dos sucessores do Capitano foi o Scarumuccia, que ficou famoso em toda a Europa na pessoa de Tibério Fiorilli, o astro da *comédie italienne* em Paris, professor de Molière e celebrado como "o maior dos palhaços" e "o grande excêntrico do teatro cômico" (BERTHOLD, 2010, p. 355).

Muito curioso o fato de Francesco Andreini, o esposo de Isabella Andreini, interpretar justamente essa máscara que é um misto de Don Juan e Dom Quixote. Certamente, o casal,

integrava e criou uma das mais documentadas e reconhecidas companhias *dell'arte* do período: *Compagnia dei Gelosi*.

Em termos simbólicos e, por assim dizer, socio-cômicos, as máscaras da *commedia dell'arte* exploram a estratificação social como base para os enredos chistosos de sua época de criação. Assim como a comédia contemporânea também o faz. Nesse sentido, no entanto, as máscaras *dell'arte* quase sempre se alinhavam a algum pecado capital. Por exemplo, Pantaleão, o primeiro na 'lista dos enganados' representa a nobreza, e seus traços cômicos principais se alinham aos pecados da avareza e da luxúria. No caso do *Dottore*, o segundo *nobile* na 'lista dos enganados', funciona como um legítimo representante da ciência, da lógica, do saber, e seu traço cômico principal está ligado à soberba, expressada numa verbosidade e arrogância que pouco comunicam, pouco explicam e que tornam-se grotescas de tão técnica. No caso do *Capitano*, a máscara também se relaciona com a soberba, só que desde sua face orgulhosa, especialmente deflagrado por suas narrativas heróicas e amorosas. A máscara flerta com ideias e princípios como: honra, bravura, ordem e militarização. Quando invertidas, a fim de gerar comicidade, a máscara do *Capitano* revela imensa galhardia e fanfarronice, e expõe fraqueza e covardia, fazendo com que a personagem torne-se extremamente medrosa e inglória.

Como aponta Barni, citando o teórico, crítico e escritor teatral, Silvio D'Amico, "em seu tom grotesco, essa máscara confessava o descontentamento italiano com a magniloquência presunçosa dos dominadores (D'AMICO *apud* BARNI, 2003, p.24). Ele está falando dos espanhóis, que guerrearam contra italianos por territórios e narrativas durante anos na Europa colonial.

Carlo Goldoni, escreveu em 1751 a peça teatral *La Locandiera*, traduzida em terras brasileiras como *Mirandolina: a Hoteleira*⁸⁷. Nessa obra, entre várias personagens inspiradas em máscaras *dell'arte*, temos Mirandolina, uma *Soubrette* bem à moda italiana, que administra a própria pousada. Além dela, temos na trama um conde e um marquês (ambos apaixonados por Mirandolina), duas atrizes *dell'arte* (de passagem pela pousada), os servos de Mirandolina e, a última personagem da obra: o Cavaleiro de Ripafratta⁸⁸.

Il Cavaliere (o Cavaleiro), é uma máscara que hibridiza características tanto dos Enamorados quanto dos Capitanos. Extremamente misógino afirma logo no I Ato da obra: "Eles

⁸⁷ Em outras publicações brasileiras temos outra tradução para o texto teatral, qual seja: *Mirandolina: A Estaladeira*.

⁸⁸ Me chamou a atenção que Ripafratta seja o nome de uma vila italiana, na região da Toscana, conhecida sobretudo pela fortaleza de origem medieval que a rodeia, bem como por seus moinhos a vento.

estão cansados de ouvir que detesto mulheres. (...) Casar, eu? Prefiro a lepra! (GOLDONI *apud* VANUCCI, 2020, p. 243).



Figura 17. Capitão Spavento. Gravura colorida à mão, Maurice Sand, 1577.



Figura 18. Il Capitano, ou L'Innamorato. Gravura, Jacques Callot,]1618/1620[

Em razão dessa hibridização com os Enamorados, a personagem tipo do Cavaleiro, não utilizava máscara, mas um longo bigode, contumazmente arrumado e alisado, que, de certo modo, atua no rosto de maneira imponente como se pode ver na gravura acima. Mesmo que ela seja identificada como *Capitano*, trata-se de um *Cavaliere*. A espada, que integra uma de suas frequentes *lazzi* (ou *gags* físicas) está presente em muitas de suas derivações *dell'arte*.

Trago mais uma das falas do Cavaleiro, dentro da supracitada obra de Goldoni, que ao tentar apartar a briga entre o marquês e o conde, nos fala que:

CAVALEIRO: Em verdade, não posso imaginar motivo menos digno para um debate entre cavaleiros. Os senhores se alteram por causa de uma mulher? Basta uma mulher para torná-los assim agitados? Uma mulher? Que coisa mais absurda! Uma mulher? Quanto a mim, não há perigo que eu brigue com quem quer que seja por causa de mulher. Jamais gostei dessas criaturas, nunca as apreciei, e tenho para mim que a mulher representa para o homem uma espécie de doença; uma doença insuportável. (GOLDONI *apud* VANUCCI, 2020, p. 235)

Ao contrário da face conquistadora que normalmente essa máscara tende a demonstrar se vangloriando de suas conquistas amorosas, nessa obra, o Cavaleiro, inicialmente, ‘não gosta de mulheres’. Em momento posterior, o Cavaleiro irá se apaixonar por Mirandolina, mas sinto que é importante ressaltar essa impressão primeira que o autor quis causar sobre a personagem.

De modo geral, na obra, a *Soubrette* Mirandolina busca não só se livrar da opressão social a qual é submetida, por ser mulher, como tenta livrar do julgamento moral todas as mulheres. Roberta Barni, no prefácio que antecede a obra, afirma que “Mirandolina mostra como os homens se apaixonam (BARNI, 2020, p.220). Recuperando uma das falas de Mirandolina na obra:

MIRANDOLINA: (...) Todos os que vêm a esta pousada, todos, se apaixonam, correm atrás de mim, e muitos, muitos, falam até em casamento. Só esse tal de Cavaleiro de Ripafrotta, esse urso selvagem, me trata brutalmente. É o primeiro hóspede daqui que não gosta de conversar comigo. Não digo que todo mundo tenha a obrigação de se apaixonar; mas, desprezar-me? Isso me dá uma raiva... Inimigo das mulheres? Não gosta de nós? Evidentemente não encontrou ainda a mulher que o soubesse puxar pelo nariz. Mas vai achá-la. Se vai! Estou mesmo pensando que essa mulher já apareceu. É com sujeitos como ele que fico terrível. Os que rastejam por mim, logo me enjoam. A nobreza não se adapta à minha pessoa. A riqueza me agrada. Todo o meu prazer consiste em ver que me adoram, me desejam, me obedecem. (GOLDONI *apud* VANUCCI, 2020p. 240, 241)

Pensando na figura do *Capitano*/Cavaleiro, que se revela um sujeito covarde e medroso, embora de início se apresenta como arauto da masculinidade, como certos homens que contam vantagens sobre/de mulheres que nunca ‘possuíram’, cogito o quanto a máscara

busque dialogar com um certo ‘emasculamento’ da figura do próprio *Capitano* como um possível avesso risível da máscara.

Segundo o estudioso Jonh Rudlin: “Penso nele como um pavão que mudou todas as penas da cauda, exceto uma, mas não sabe disso”⁸⁹ (RUDLIN, 1994, p. 122).

Entretanto, devo considerar que a associação entre uma virilidade presunçosa, mas que teme as mulheres ao extremo, não assegura um lugar de ‘viadagem’ à máscara, como alguém pode sugerir desde aos apontamentos que faço. Nem mesmo essa inversão de bravura em tremores covardes. Não obstante, o *Capitano*, ou *Cavaliere*, não se relacionam sexual-afetivamente, com outros homens. Porém, num contexto homofóbico e ofensivo, apontamentos que ferem a masculinidade do *Capitano* e do Cavaleiro, catapultam-os a um limbo onde a menor ameaça em relação à ‘macheza’ pode nos levar a olhá-los de modo ‘desconfiado’, identificando a ‘ameaça maricas’ como um agenciamento contrassexual que atemoriza, intimida, constrange e tenciona.

Não digo, portanto, que o *Capitano* é uma personagem *gay* ou ‘aviadada’, exatamente, mas digo que, entre tantos elementos, ela mobiliza agenciamentos de natureza homofóbica na inversão da ‘macheza’ dessa personagem tipo. Tal percepção, ou desde o entendimento do tipo de perturbação que ela promove, desde o que se coloca na moita, olho para o *Capitano* como integrante da ridente ruína *queer*. Como se a personagem me falasse de certas transgressões indesejáveis para homens, cisgêneros ou não, dentro de um contexto heteronormativo compulsório, patriarcal e homofóbico.

Desenvolveremos mais sobre esses temas no próximo capítulo.

4.4. TRAVESTILIDADE, GÊNERO E O CÔMICO: OU O RISO AFRONTOSO

Retomando o percurso histórico da arte *drag*, temos na travestilidade uma importante ferramenta, um importante recurso artístico como pontuado no capítulo anterior. Luiza Carla Casemiro pesquisou o tema da travestilidade a partir de entrevistas com travestis e transexuais para sua dissertação de mestrado em Ciências Sociais. O título da tese traz, novamente, o termo *amapô*, palavra frequentemente utilizada por muitas travestis e transexuais para definir ‘mulher’ no jargão *queer* brasileiro, o *pajubá*. Segundo Casemiro:

⁸⁹ " I think of him as a peacock who has moulted all but one of his tail feathers, but does not know it". Tradução nossa.

O termo travestilidade teve origem na língua francesa, como variante de burlesque, gênero artístico, relacionado ao erotismo. Travestie referia-se à forma de se vestir em casas de espetáculos na França, onde mulheres se apresentavam com roupas pequenas e provocantes a partir do século XV. Na língua inglesa, o termo preferido é “travestite”, criado a partir dos estudos do sexologista alemão, Dr. Magnus Hirschfeld, que redigiu a obra *Die Transvestiten* no ano de 1925. A obra descreve que o termo “transvestite”, está relacionado a pessoas que se vestiam voluntariamente com roupas do sexo oposto. (CASSEMIRO, 2010, p. 45).

A citação busca refazer um caminho histórico do termo, que nasce em cabarés, inicialmente em função das roupas que as artistas femininas usavam, até posteriormente, significar o uso de roupas do sexo oposto (homens montando-se de mulheres, e mulheres montando-se de homens). Mas o termo não parou no tempo. E hoje, para além de uma metodologia artística contrassexual, a questão da travestilidade desemboca, ou pode desembocar, em questões identitárias, e será preciso distinguir uma coisa da outra.

Renata Carvalho, atriz e travesti, na série *Desmontagem: corpo: sua autobiografia*, fala um pouco de como as pessoas leem sua existência, e seu corpo:

Ele sempre chega antes, na frente, ele é um muro, um outdoor, um letreiro piscante. Eu quero lhes apresentar a história do meu corpo. Não que meu corpo precise de apresentações, ele é bem conhecido, famoso. Está nos jornais, nas revistas e até na TV. Talvez pela minha voz vocês até já tenham descoberto, minha voz é reconhecível, ela também me entrega. Essa voz-corpo.... Eu sou uma travesti. (PAUSA). Dei essa pausa para alguns terem tempo de construir a sua travesti, essa travesti que permeia o nosso imaginário do senso comum. (CARVALHO, 2020).

Nessa obra, Renata Carvalho revisita aspectos de sua existência enquanto pessoa e como ‘contradispositivo social’ (BUTLER, 2015), ou seja, enquanto corporeidade e identidade desviante da ‘normalidade’, enquanto dissidência. Renata Carvalho fala do isolamento social e familiar, os quais as existências travestis já experimentam há séculos, muito antes do *lockdown* que vivemos em 2021 e 2022 - referindo-me à pandemia provocada pelo coronavírus. São corpos e vidas em permanente estado de isolamento, resistindo e re-existindo desde as ruínas de Zambrano (ZAMBRANO, 2010). Entretanto, é preciso ter em mente que, como nos provoca o poeta Caetano Veloso, ruínas e construções, visualmente, tem parencças.

Mas, voltando à travestilidade, em muitos contextos históricos, ela foi entendida como a troca, omissão, ou substituição, de algumas características de gênero para a execução de uma função, ou em direção a se obter uma permissão social para se realizar/ser algo. Como Jeanne Baret (1740-1807), que se travestiu de homem para poder participar de uma expedição científica como assistente do naturalista Philibert Commerson. Ou a escritora, militante

socialista e franco-peruana Flora Tristan (1803 - 844), que se travestiu de homem e de árabe, para adentrar o Parlamento Inglês em 1839. Ou Isabelle Eberhardt (1877 - 1904), que se travestiu de homem para viajar pelo Saara.

As narrativas e o diário de viagens de Isabelle, por exemplo, são tão interessantes e contundentes, que geraram uma ópera escrita em 2013 por Missy Mazzoli, intitulada *Song from the Uproar: The Lives and Deaths of Isabelle Eberhardt*⁹⁰.



QR CODE 7 – link para acessar ao vídeo de “Song from the Uproar”

Já Flora Tristan escreveu algumas obras fundadoras do feminismo moderno. Seus escritos têm muito a ver com as viagens que empreendeu, e talvez por isso, em suas obras, a autora fale tanto da necessidade de bem acolher mulheres estrangeiras, ou em viagens - adiantando o conceito de sororidade entre mulheres pelo mundo afora. Flora Tristan escreve a partir da análise de suas experiências ao passar por inúmeras discriminações, viajando pelo Peru e pela Europa, que, provavelmente, a fizeram apurar o olhar para a condição de uma mulher que viaja ‘sozinha’ e se expõe, ao mesmo tempo, à xenofobia e à misoginia.

Moema Vergara produziu um artigo no qual se concentra, justamente, no exame desses contextos, apontando paralelismos entre as viagens realizadas e os pensamentos e escritos de Flora Tristan. Nele, a pesquisadora retrata o episódio ocorrido no parlamento inglês, por exemplo, envolvendo Flora Tristan da seguinte maneira:

Como estava disposta a conhecer o Parlamento, Flora concluiu que sua única saída seria se vestir de homem; assim, procura um deputado inglês, que fica horrorizado com sua proposta. No entanto, é bem acolhida por um diplomata árabe. Assim, para transpor esta barreira, Flora teve que se “travestir” de árabe e desta maneira teve o sucesso desejado (VERGARA, 1998, p. 43)..

E segue:

Michelle Perrot lembra a importância da indumentária, como demarcação social e sexual, e a razão pela qual, quando as mulheres querem sair de sua condição feminina, algumas se vestem de homem: George Sand, é claro,

⁹⁰ Para ver uma encenação dessa ópera vá para: <https://vimeo.com/14279467>

mas também, Rosa Bonheur para pintar, ou Louise Michel para combater (VERGARA,1998, p. 43).

Jeanne Baret, para conseguir burlar as proibições de sua época precisou travestir-se de homem, e ocupar o cargo de assistente, para poder seguir viagem com o pesquisador e botânico Philibert Commerson durante a expedição de Louis Antoine de Bougainville, nas fragatas francesas La Boudeuse (1766) e Étoile (1767). Entre muitas situações, bastante inusitadas e extremamente desconfortáveis, conta-se que ela foi a primeira mulher a dar a volta completa no globo terrestre entre 1774 e 1775. Há documentos que comprovam o alistamento de Baret, como marinheiro, em 1766, como Jean Baret. Luane Barbosa, estudante de Jornalismo e estagiária do Jardim Botânico de Recife, no sítio virtual da instituição, traz uma pouco da história dessa incrível mulher ao contar a história do *bougainville*:

Ao contrário do que geralmente se pensa, a *Bougainvillea Spectabilis*, trepadeira de rara beleza bastante utilizada em caramanchões, é uma espécie nativa do Brasil, sendo considerada a grande descoberta de uma viagem francesa. Tudo começou quando Louis Antoine de Bougainville (1729-1811) liderou a primeira circum-navegação mundial a mando do rei Luís XV, em 1766. (...) As embarcações francesas chegaram ao Brasil, especificamente ao Rio de Janeiro, por volta de 1767. Em solo carioca a “trepadeira maravilhosa”, como os franceses chamaram a *bougainvillea*, foi encontrada por Jeanne Baret (1740-1807). A naturalista adotou o nome Jean Baret e características masculinas com o intuito de integrar a expedição, já que, nessa época, o ambiente era unicamente masculino. (...) Na França, a espécie começou a ser cultivada e, logo, expandida por todo o continente europeu, graças a seu caráter ornamental e sua fácil adequação a regiões diversas. A flor típica da Amazônia e Mata Atlântica, só veio a ser encontrada por um brasileiro tempos depois. Burle Marx (1909-1994), ao realizar uma caminhada pelos jardins de Berlim, se deparou com a beleza da *bougainvillea*. O paisagista, que defendia a importação de flores, mudou seus conceitos ao notar a origem da planta. Percebendo que o Brasil possui espécies tão exuberantes e com características ornamentais quanto as estrangeiras. (BARBOSA, 2017).

Pois é... Parece que o *bougainville* é nativo do Brasil. E parece que foi uma ‘mulher’ que a descobriu e a catalogou em francês.

Busquei mais referências sobre a expedição e encontrei um artigo em português, de Maria Fernanda Bicalho - historiadora especialista do período colonial brasileiro. Mas nele não há nada sobre Jeanne Baret, ou naquele momento, Jean Baret. Segundo Bicalho:

“A tripulação dos dois navios da expedição, la Boudeuse e l’Etoile, além dos respectivos capitães, Duclos-Guyot e La Giraudais, era constituída por dois escrivães, dois cirurgiões, um jovem rico e amante de aventuras, Príncipe de Nassau, um engenheiro cartógrafo, Romainville, um naturalista discípulo de Buffon, Philibert Commerson, e um astrônomo, Véron. Na relação que fez da viagem (que duraria de 1766 a 1769) encontram-se descrições da natureza e dos povos visitados, observações de caráter

estratégico, militar e econômico, assim como vários princípios norteadores da política colonial. (BICALHO, 2009, p. 17).

Jeanne Baret foi mais uma mulher invisibilizada pela história dos homens. Mais do que isso, durante muito tempo ela foi usurpada de seus méritos, e de seu legado. Mas ela volta desde as ruínas, como tantas outras, que começam a ter refeitos seus percursos excepcionais, espetaculares.

Aqui no Brasil temos o caso de Maria Quitéria. Para Raphael Pavão Rodrigues Coelho, historiador e pesquisador dessa importante figura nacional, em sua dissertação de mestrado, intitulada *A memória de uma heroína: a construção do mito de Maria Quitéria pelo Exército Brasileiro*, de 2019, nos fala que:

Em 1953, o Exército homenageou Maria Quitéria de Jesus, considerada heroína nas guerras de independência brasileira, e também a primeira mulher a ingressar no Exército. Fugida de casa no meio do conflito após a proclamação da independência brasileira e contrariando o desejo de seu pai, Maria Quitéria se fingiu de homem e entrou nas fileiras das forças militares brasileiras que lutaram contra o Exército português na Bahia. Na época a importante participação no combate e na expulsão de tropas portuguesas do Brasil lhe rendeu a uma homenagem feita pelo Imperador Dom Pedro I, em pessoa, no dia vinte de agosto de 1823, em plena capital. (COELHO, 2019, p. 11)

A heroína da Guerra da Independência do Brasil era baiana, e sua performance como combatente era impressionante. Segundo Raphael Pavão Rodrigues Coelho:

Contrariando o pai, Maria Quitéria teria sugerido que a deixasse se alistar, já que sabia manejar armas de fogo com maestria. Gonçalo (o pai) logo teria respondido que mulheres tecem e bordam, e que a guerra era para homens. (COELHO, 2019, p. 72).

Mais a frente, completa:

... Quitéria não desistindo do seu ideal de luta teria ido até a casa de sua irmã Teresa, que ficava a um quilômetro e meio da sua, para conversar com ela sobre sua ideia de se alistar. De acordo com Pereira Reis Jr, a irmã teria apoiado dizendo que também se alistaria caso não estivesse casada e grávida; mas ainda assim lhe entregara as roupas do marido, cunhado de Maria, e cortou-lhe os cabelos (COELHO, 2019, p. 72).

Entretanto, seu pai dando falta de Maria Quitéria teria a procurado, encontrado, denunciado e, conseqüentemente, amaldiçoado e abandonado. Contudo, o major José Antônio Silva de Castro, dada sua alta habilidade com armas de fogo, teria permitido que ela seguisse no batalhão assumindo sua identidade feminina. Maria Quitéria modificou o uniforme, passando a usar uma saia longa, e configurando-se como a primeira mulher-soldado do Brasil.

Muitas são as passagens onde Maria Quitéria se destacou. Raphael Pavão Rodrigues Coelho narra uma de suas principais atuações durante a batalha da seguinte forma:

Em Abril, na Barra do Paraguaçu, teria ocorrido um episódio no qual Maria Quitéria teria comandado um grupo de mulheres civis que se uniram ao batalhão para lutar contra uma tropa portuguesa. Segundo Lima, tropas portuguesas teriam atacado a foz do rio Paraguaçu, uma das principais entradas do Recôncavo, e a resistência contou com militares e civis, incluindo idosos, crianças e mulheres. Maria teria ficado responsável pelo batalhão das mulheres. Sobre esta vitória, Jonas Neto afirma que um contemporâneo de Quitéria, Santos Tiara, teria lhe dedicado um poema épico sobre a participação na batalha. (COELHO, 2019, p. 72).

Nesse sentido, a história de Maria Quitéria, que se alistou como soldado Medeiros, corrobora com a travestilidade feminina como uma interessante artimanha utilizada por mulheres cisgêneras para poder realizar coisas, conhecer culturas ao longo dos tempos, e, arrisco-me a dizer, até os dias de hoje. E, depois do estudo realizado e apresentado no primeiro capítulo deste trabalho, é impossível não tecer paralelos e aproximações entre Maria Quitéria e as virgens juramentadas, ou mesmo com a palhaço Xamego.

E qual é a importância dessas ‘mulheres’ para um estudo sobre palhaçaria, *drag*, comicidade e gênero? Elas não foram palhaças, nem cômicas, nem atrizes, nem transformistas... Não. Mas são inspirações e, aqui, pistas históricas e metodológicas que se cruzam com a palhaçaria (em especial a feita por mulheres) e a arte *drag*.

Particularmente em relação aos percursos históricos de mulheres na palhaçaria, há diversas histórias de mulheres que precisaram se ‘vestir/travestir’ de palhaços - valendo-me, pois, de toda a carga inventiva que impliquei anteriormente ao verbo travestir-se, para poderem ocupar esse lugar cômico e icônico dentro circo. Elas são importantes ‘desvios’, ou ainda, “pousos de olhar” (ROLNIK: 2016) no nosso caminhar por entre ruínas ridentes.

Mais especificamente, e em direção à linguagem circense, para além de Xamego, que conta com um emocionante documentário feito em sua memória, por sua neta, a cineasta e palhaça Mariana Gabriel, e Ana Minehira, o *Minha Avó era Palhaço*, temos Guaraciaba Melhone, que também trabalhou como caricata no circo de sua família, o Circo Guaraciaba.

Em entrevista dada a Sarah Monteath, Guaraciaba Melhone revela que sua avó, também caricata, teria a ensinado a ser ‘palhaça’ aos seis anos. E acrescenta ainda que sua avó poderia ter sido uma ótima palhaça, se assim o desejasse ou fosse permitido. Segundo Monteath, conforme Melhone:

Naquela época, olha quantas mulheres queriam fazer isso e não tinham espaço, o preconceito não deixava. (...) Claro, tem homem que vai querer ser palhaço e não vai para frente, não tem aquele dom e muitas mulheres

também. (...) Quantas, na época da minha avó, da minha mãe, tinham aquela vontade de fazer aquilo. Porque se fosse agora, minha avó era uma palhaça e tanto. Ela fazia as caricatas nas peças. (...) já pensou se eles deixassem? Seria uma ótima palhaça. (MELHONE *apud* MONTEATH, 2014, p. 42).



Figura 19. Palhaço Xamego (Maria Eliza Alves) .
Impresso do Circo Guarany, meados da década de 30 (1930).

Contudo, não se pode simplesmente chegar, julgar e condenar o passado. Olhar a ruína e dizer: ‘isso só aconteceu porque vocês não foram fortes o suficiente, porque não reagiram’. O que foi, foi. Não temos como acessar todas as delicadezas do contexto histórico em que Xamego ocorreu, nem das experiências infantis, como palhaça, vividas por Guaraciaba Melhone. E então as ruínas nos convocam a uma arqueologia que desvele o que resistiu subterraneamente.

Hudi Rocha, cômico e palhaço brasileiro, junto a Iracema Cavalcante - cômica brasileira contemporânea de Guaraciaba Melhone, faziam/fazem juntos uma ‘dupla de caipiras cômicos’ no circo. Ele afirma o quão incomum foi a atuação feminina nos processos de ‘aparição’, ‘criação’ de palhaças nos circos, ampliando seu discurso até a participação da mulher na sociedade.

Era só homem. Palhaço era só homem. Mulher fazer palhaço? De jeito nenhum! Como tudo naquela época era um preconceito contra a mulher. Até hoje ainda existe, mas muito pouquinho. Em todos os setores da vida tem esse preconceito. Mas com o tempo as mulheres foram dominando, foram entrando no mercado e aí, acabou-se. E tem que acabar mesmo esse preconceito. Tem muitas mulheres que são ótimos palhaços (ROCHA *apud* MONTEATH, 2014, p. 46).

Eu só não concordo que haja “pouquinho, mas muito pouquinho” preconceito, e identífico, volta e meia, uma chuva de preconceitos, de ‘dificultações’ nos acessos, na abjeção velada, em relação à palhaçaria no sentido de se autoproclamar e valorizar mulheres palhaças para fora de seu aparente ‘nicho’: os festivais de palhaçaria feminina. Ainda sobre a citação, Hudi não acostumado com a recente, inegável e numerosa ‘entrada/re-inserção’ de mulheres na palhaçaria, não consegue articular o termo ‘palhaça’ como possível, usual, em sua frase. Como se mulheres tivessem que fazer, para sempre, palhaço. O que Guaraciaba Melhone, em outro trecho, também parece demonstrar a partir do ‘ato falho’ na articulação dos termos que faz ao ser entrevistada por Monteath.

Minha avó me ensinou. Eu tinha seis anos quando estreei no picadeiro como palhaça! Eu fazia com uma amiguinha que era dupla: Guiomar e Cocada. Eu era a Cocada e ela chamava Guiomar mesmo. A gente fazia todas as reprises que uma criança podia fazer: “a mentira maior”, “quem comia o doce”, aquela entrada que você comia e depois jogava talco na cara. Só aquelas coisas que, claro, uma criança podia fazer. Depois eu comecei a fazer palhaça com outra amiga que tinha no circo. Minha avó era quem ensaiava todas as crianças, acrobacia também. Eu fazia palhaço e entrava na acrobacia: ela [Guiomar] fazia os truques direitos e eu fazia os truques atrapalhados. Foi aí que eu comecei. (MELHONE *apud* MONTEATH, 2014, p. 48).

Conheço alguns outros casos de palhaças brasileiras que, tendo escolhido essa profissão, precisaram se ‘travestir’ de palhaço, mas que, depois, ‘tornaram-se’ palhaças. Um dos exemplos é Gena Leão, do Circo Grock, do Rio Grande do Norte, que foi o palhaço Ferrugem e vestia-se com suspensórios, calça, sapatão.

Em função de um calo vocal que adquiriu de tanto forçar a voz para ficar mais grave, houve o momento em que Gena/Ferrugem precisou revelar sua identidade feminina. Daí um pouco, passou a se autoproclamar palhaça. Mudou o figurino, mudou a voz e ‘se assumiu’ em cena na sua expressão palhacística de mulher cisgênera. Saiu do armário, por assim dizer. Mas também pode ter saído da moita, ou, pelo menos, tê-la chacoalhado. Gena manteve seu nome palhacesco, e hoje se apresenta com Nill Moura, seu marido, pelo Brasil afora, fazendo a dupla Espaguete e Ferrugem⁹¹.

⁹¹ Espaguete é feito por Nill Moura e Ferrugem por Gena Leão.



Figura 20. Ferrugem (Gena Leão). Acervo Circo Grock, da década de 80 (1980).



Figura 21. Espaguete e Ferrugem (Nill Moura e Gena Leão, respectivamente).
Acervo Circo Grock, 2011.

Val de Carvalho, de São Paulo, também já foi palhaço. Começou na palhaçaria com Roger Avanzi, o palhaço Picolino, naquela que foi a primeira experiência de uma escola de circo em São Paulo, em meados da década de 80, a APAC - Academia Piolin de Artes Circenses. Anos depois, também mudou de nome e de figurino e hoje é a palhaça Xaveco Fritza, atuando há anos com os Doutores da Alegria, e agora com as Sampalhaças – um agrupamento cabaré volante de algumas palhaças de São Paulo, como Vera Abbud, Paola Mussati, Luciana Viacava - pioneiras, no Brasil, em levar a palhaçaria para ambientes hospitalares.

Michelle Silveira, a palhaça Barrica, desde 2012 organiza uma publicação que tem feito a diferença em nossos percursos, e na revelação, desocultação, articulação, reflexão sobre trajetórias e práticas, que é a *Revista Palhaçaria Feminina*. Nela publicam-se artigos, ensaios, entrevistas com palhaças brasileiras e estrangeiras. Artigos mais simples, e artigos mais científicos, acadêmicos. O projeto de Michele Silveira é extremamente valoroso, valioso e

importante. Ele não só põe palhaças no mapa da palhaçaria nacional em agrupamentos regionais através do blog *Lugar de Palhaça*⁹², como põe no papel estradas, caminhos, trajetórias e encruzilhadas vivenciadas por mulheres-palhaças.

Val de Carvalho conta um pouco de sua trajetória e experiência com Picolino na APAC, junto ao grupo Doutores da Alegria, a Cia do Ó, num artigo que escreveu em 2012, mas ainda não falava do Sampalhaças, que começou só em 2014. Ao trazer seu percurso, e sobre seu início com Picolino, Val de Carvalho fala na terceira pessoa, tentando colocar-se como observadora de seu caminho. Ela diz:

Nessa época, Val de Carvalho era uma atriz muito jovem e rebelde que nem se dava conta de que naqueles tempos, palhaço era coisa de homem. E foi lá, no meio desse caldeirão quente, que ela entrou em contato pela primeira vez com a arte do palhaço, durante as aulas ministradas pelo mestre Roger Avanzi, o palhaço Picolino. E a partir daí, nunca mais abandonou essa pesquisa, tornando-se então uma das pioneiras da arte do palhaço feito por mulheres. (CARVALHO, 2012, p. 40).

Mulher-palhaça ainda é uma cadeia criativa muito nova no Brasil. Mas talvez a comicidade feminina não seja. Além da travestilidade, no sentido do disfarce imagético, Val de Carvalho sugere a ‘adaptação’ de reprises desenvolvidas por palhaços. Segundo ela:

Grande parte da trajetória de trabalho dessa palhaça foi na palhaçaria clássica que é um mundo masculino. Tanto as reprises como as entradas circenses, dramaturgia tradicional dos circos, sempre foram elaboradas e realizadas por homens, pois o espaço da palhaçaria no circo não era lugar de mulher.

Mas como tudo que é vivo muda, hoje temos no Brasil grandes palhaças que lutaram e estão lutando para dividir este espaço com homens. Mulheres que estão criando um novo pensamento e um novo humor na linguagem clownesca. No entanto, como negar essa história maravilhosa que temos, onde reprises, mesmo que masculinas, já foram testadas milhares de vezes e chegam até nós com uma inegável eficácia cômica? E porque não, beber da fonte clássica, como ponto de partida para uma nova dramaturgia? Uma dramaturgia onde seja possível a transposição de reprises clássicas para o universo feminino.

Eis aí o percurso de Val com esse grande desafio: trazer para o universo feminino, os clássicos da palhaçaria circense, revalorizando assim uma parte importante da cultura nacional, a tradição circense, colocando a mulher como porta-voz dessa tradição. (CARVALHO, 2012, p. 40).

Colocar mulheres como ‘porta-voz da tradição’ da palhaçaria clássica, nesses termos, talvez seja algo que nem todas as palhaças desejem. Na verdade, sinto que palhaças anseiam e apontam para outras coisas. Que anseiam e desejam outros processos e outras dramaturgias,

⁹² Para ver mais acesse: <http://lugardepalhaca.blogspot.com/>

sensivelmente. Mas, há sim uma tradição que atravessa certamente, naturalmente, historicamente, e violentamente também, a palhaçaria feita por mulheres.

Trago fotos de Val de Carvalho durante essa jornada para tentarmos perceber visualmente o seu percurso.

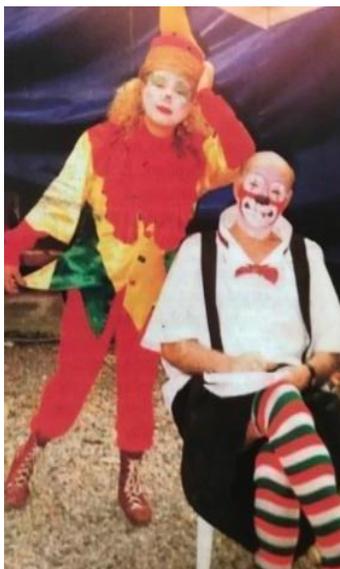


Figura 22. Val de Carvalho (Clownesse) e Roger Avanzi (Picolino).
Fonte: Revista Palhaçaria, v. 02, 2014.



Figura 23. Val de Carvalho (Xaveco). Fonte: Revista Palhaçaria, v. 02, 2014.



Figura 24. Val de Carvalho (Xaveco Fritza) e Sandro Fontes (Dr. Sandonal) , 2017.

Fonte: <https://www.doutoresdaalegria.org.br/tag/val-de-carvalho/>



Figura 25. Sampalhaças, 2015. Fonte: <https://www.facebook.com/sampalhacas/>

Por fim, a ‘palhaçaria clássica’, à qual se refere Val de Carvalho, é essa palhaçaria tradicionalmente feita e desenvolvida por homens palhaços, geralmente brancos e compulsoriamente héteros, no que poderíamos chamar essa palhaçaria de ‘palhaçaria patriarcal masculina’, por exemplo. Daí, entendemos ‘mulher palhaça’ como termo último que a comicidade feminina encontrou, beneficiando-se diretamente da luta feminista - empreendida por muitas mulheres dentro e fora dos palcos, nas ruas, nos picadeiros, para se fortalecer, empoderar, visibilizar.

E, embora muitas palhaças não se considerem feministas e, até mesmo, algumas demonstrarem aversão, abjeção ao tema, a pergunta: ‘toda palhaça é feminista?’ – se faz natural. E não, não posso corroborar com a ideia de que toda palhaça seja feminista, como não concordo que toda mulher é feminista. Mas sinto que há uma boa dose de feminismo em se autoproclamar mulher palhaça, ou palhaça simplesmente.

De modo que a pretensa diferença entre palhaça e mulher palhaça talvez não exista de fato, mas mora na vontade comum em se diferenciar mulheres que trabalham com palhaçaria e cuja expressão externa de sua máscara autopoietica é lida como mulher, diferentemente de outras mulheres que não tem a mesma expressão de gênero. Ou ainda, que essa diferenciação passe por um apontamento/posicionamento político. Há mulheres que trabalham com palhaçaria e são lidas como homem, como palhaços: daí o termo mulher-palhaço, por exemplo, possa também existir. Como poderiam existir homens-palhaça.

Mas entendo que, seguindo uma linha de identidades de gênero que tenho tentado marcar neste trabalho, talvez possamos falar atualmente também em ‘palhaces’, e até mesmo em ‘palhacerias’.

Entretanto, do ponto de vista técnico ou dramaturgico, a comicidade feminina aguarda, fecunda, alimenta, conspira pelas descobertas e experiências das palhaças espalhadas pelo mundo no sentido de se reconstruir, se avivar a comicidade feminina, num ciclo mútuo de adubação cruzada, que seja capaz de constituir uma outra dramaturgia diferente da feita até aqui. Nessa adubação, a arqueologia e as ruínas que transvejo são referências importantes pois são também informes sobre outras palhaçarias/palhacerias, e sobretudo, apontam para uma investigação sobre comicidade que possa ir além do binarismo palhaça-palhaço, circunscrevendo o riso como ato revelador dos horizontes epistêmicos com/sobre os quais trabalhamos.

Ultimamente o termo ‘palhace’ tem despontado nas práticas palhacescas como uma forma de se tentar abarcar experiências dissidentes em palhaçaria no que se referem às

expressões de gênero da criatura palhacesca em relação a seus intérpretes, e/ou que tangenciam, não somente as questões identitárias do seu criador, criadora, criadore, mas também a sexualidade e/ou a identidade de gênero dissidente dos mesmos. Assim, ‘palhace’ diz respeito a uma palhaçaria que transporta contradispositivos sexuais e de gênero para dentro da performance e da linguagem palhacesca de forma consciente e trazendo, transbordando, conteúdos advindos da comunidade LGBTQIAPN+.

No contexto do lançamento do livro *O Segundo Sexo*, quando Simone de Beauvoir publica a emblemática frase onde afirma que uma mulher não nasce mulher, ela se torna (BEAUVOIR, 1970). Esse ‘tornar-se’ deflagrava toda a pressão e opressão social para ser uma ‘certa’ mulher e colaborar com o pleno funcionamento do sistema patriarcal. Uma mulher que se constituía desde ‘fora’ dela mesma, limitando tantas vezes sua essência particular. Beauvoir estava fazendo uma crítica ao sistema cultural ocidental patriarcal exortando à não-conversão ‘feminina’. Atualmente, essa frase tem evocado a cada mulher, sobretudo mulheres transgêneras, a descobrirem-se em suas mulheridades, ou na expressão de sua mulheridade ‘personalizada’, de sua singularidade, de sua pessoa, não aceitando passivamente o que a cultura patriarcal lhes impõe.

Esses são alguns dos desdobramentos transfeministas, e *queer*, que entendo atualmente terem se infiltrado na palhaçaria, dando abertura ao tipo de encaminhamento acima pontuado ao trazer as considerações que fiz em relação ao termo palhace. Nesse sentido, podemos estar começando a viver um momento onde palhaças buscam, pesquisam, expõem suas mulheridades e não mais ‘as mulheres’ enquanto pretensso agrupamento universalizante e cisgênero; mas que também recebem palhaçarias outras. Assim, em suma, poderíamos estar falando não mais de palhaços e/ou palhaçarias femininas, ou de palhaçarias feministas, mas de palhaçarias *queer*, ou palhaçarias insurgentes, desviantes – ou, o que acima conceituei como palhaceria.

Se procurarmos com acuidade nas ruínas ridentes que permaneceram, sentiremos sim, o perfume *queer* presente em toda comicidade, uma vez que a perspectiva diversiva ultra presente nas disciplinas *queer* se integram ao riso. Como não-conformante e de pensamento assumidamente *mestizo* (ANZALDÚA, 2007), híbrido e marginal, o desafio para mim está bem posto: nos reconhecermos como tema, sermos quem somos e rirmos disso tudo. Descobrir-se, a partir da travestilidade autopoietica que a palhaçaria contemporânea oferece, da moitagem, através de uma máscara que é um verdadeiro processo de desmascaramento e de transvisões. Isso, em síntese, é palhaçaria e ‘palhaceria’, para além dos predicativos que tentamos

estabelecer. Como deflagra Larissa Pelúcio, em *Breve História Afetiva De Uma Teoria Deslocada*:

Sem dúvida a ênfase em políticas identitárias teve seu papel histórico incontestado para tirar as pessoas historicamente privadas do direito da ontologia – de ser e existir como sujeitos plenos – da invisibilidade. Porém, o que se discute mais recentemente, são os custos teóricos da insistência acerca dessa identidade que exigiu, de certa forma, a coerência e unidade destas identidades “dissidentes”. A questão que parece marcante nas discussões mais recentes sobre gêneros, sexualidades, raça, etnia é a desnaturalização da diferença. (...) Refletir sobre como diferenças se tornam desigualdades exige esforços metodológicos desconstrucionistas, capazes de desnaturalizar os processos pelos quais as diferenças se tornam desigualdades (PELÚCIO, 2014, p 41).

E segue:

O esforço teórico empreendido pela teoria *queer*, mas não exclusivamente por ela, é justamente desafiar os termos pelos quais a cultura dominante vem perpetuando diferenças enquanto desigualdade, reconhecendo que as adesões teóricas são também locais políticos capazes de instrumentalizar para o bom combate (PELÚCIO, 2014, p 41).

Tive receios por muito tempo em usar esse binômio: palhaçaria *queer*. Pelo estrangeirismo e colonialismo que imprimem, mas também por entender que tudo que essa palavra quer, é não ser mais uma caixinha. Por isso, no título do presente trabalho falo de dissidência como perspectiva correlata ao termo acima citado e entendendo dissidência como insurgência, motim, amotinação, rebeldia, subversão. De uma palhaçaria que não quer ‘rir acima de tudo’, mas que ama o riso em tudo de subversivo, revolucionário, contraditório, disruptível, absurdo e crítico que ele pode abarcar.

Além do mais, para mim, o termo dissidência é capaz de amasiar Paul Preciado, Judith Butler, Donna Haraway, entre outras estrelas das teorias identitárias, em torno de um riso que não seja depreciativo, ou auto-depreciativo. Ou seja, de um risível que não parta de uma ‘piada’ que se baseie na violência, ou num ridículo auto-depreciativo pessoal, ou que, em última instância, reforce algum trauma. Ou pior, que gere traumas.

Mas, refletindo melhor, preciso considerar que a violência é sim tema correlato ao riso afrontoso que, pretensiosamente, tento cercar neste trabalho. Ou ainda, penso que o deslocamento e o circuito de deslocamento, parecem ser dinâmicas desse riso afrontoso, uma vez que o riso que afronta percorre um riso inicial, seu ecoar - que desvela preconceitos, e, por fim, seu retorno catártico e conscientizador que pergunta: “Como é que eu pude ter rido disso?” ou “Mas, gente, isso não tem a menor graça”, ou ainda “como eu fui violento ao rir disso”.

Hannah Gadsby, comediante nascida na Tasmânia, no ‘*stand up* filme documentário’ *Nanette*⁹³, faz uma revisão de seu trabalho como comediante após ter passado 10 anos trabalhando com a temática “*coming out*”, ou, sobre como e quando decidiu “sair do armário” se assumindo e fazendo rir a partir de sua lesbianidade e de seu corpo. Em suas performances, e nessa produção cinematográfica, Gadsby reconta trechos dessa jornada e faz o público rir com base em situações relacionadas a sua homossexualidade, mas também em relação a sua aparência ‘masculinizada’ e obesa, ou seja, em torno de seu *corpus* que foge em muito, aos parâmetros da cisheteronormatividade ou da ‘feminilidade ideal’ capitalista e colonial. São narrativas que a colocam, rotineiramente, em situações embaraçosas e dramáticas, mas que, dentro do espetáculo, tornam-se cômicas, ou melhor, tornam-se afrontosamente cômicas.

Porém, Gadsby diz não estar mais interessada em falar sobre o constrangimento de quando os outros a confundem com um homem e nos ‘desdobramentos risíveis’ desde aí. Como quando um homem na rua a chamou de ‘bicha’ e ameaçou dar-lhe uma surra, até perceber que tratava-se de uma ‘mulher’.

Em sua ‘comédia em pé’ Gadsby explica que, para se chegar ao riso, é preciso antes criar uma situação de tensão na plateia. Assim o riso vem como uma espécie de ‘alívio’ após a situação de tensão ter sido resolvida, ou exposta com ‘bom humor’. Essa ‘fórmula cômica’ aparece em quase todas as comédias de costumes, e tem até um nome muito conhecido, o quiproquó. Este ‘alívio’ que se dá a partir de um ‘final surpreendente’, ou de uma ‘frase impactante’, é um mecanismo clássico da comicidade ocidental e aparece nas mais diversas maneiras de provocar o riso. Entretanto, para que o efeito cômico aconteça, se cumpra, é preciso ignorar a parte traumática da história. Assim, quando rimos de alguém que deu uma topada, ignoramos o machucado que sangra, o ‘apelido’ que dói, o episódio onde alguém foi enganado, violentado, ou ridicularizado.

Segundo a artista, o trauma alimenta a tensão e a tensão é necessária para se chegar ao desfecho que provoca o riso. E esse trauma nem sempre diz respeito a um trauma pessoal, senão a um tabu, ou um trauma social, coletivo. Segundo Gadsby: “O que eu fiz com o show *Comming Out*, sobre a comédia de sair do armário, foi transformar um trauma sério da minha vida em uma piada. Mas a piada não era sofisticada o suficiente para realmente ajudar a desfazer os danos que sofri na realidade” (GADSBY, 2018). Assim, a narração dos traumas gerou riso

⁹³ *Nanette* é um filme-documentário de 2018, dirigido por Madeleine Parry e Jonh Olb. Foi distribuído pela Netflix apenas, dentro de um formato audiovisual que mescla a performance *stand up* de Hannah Gadsby no Sydney Opera House e imagens da vida cotidiana da artista.

e um certo alívio, ou um alívio temporário, tanto para a plateia, quanto para a comediante. Contudo, para Gadsby, esse riso alimentou algo terrível dentro de si, nutriu um permanente desconforto face sua não-conformância, sua dissidência enquanto corpo e em relação a seus afetos. Há um momento onde Gadsby confessa que:

Quando eu saí do armário, não tinha nenhuma piada. Só o que sabia fazer era ser invisível e me odiar. Demorei mais dez anos para entender que eu podia ocupar um espaço no mundo. Mas até lá eu já tinha transformado tudo em piada, como se não me importasse. (GADSBY, 2018).

O riso, nesse caso, que funcionava como um mecanismo de defesa, uma metodologia para dar alguma leveza ao sofrimento, a dor, aos preconceitos vividos, não foi capaz de operar verdadeiramente a catarse curativa, o alívio real, que viria/virá apenas com a mudança do horizonte epistemológico que nos cerca.

Embora esse riso gere alguma perturbação, e gere benefícios pessoais, sociais e políticos através da exposição de preconceitos, diferenças, dissonâncias, alteridades; para manter o contentamento da plateia, Gadsby diz ter ocultado o verdadeiro e violento desfecho da história. Ao final de sua performance e do filme, Gadsby revela que:

Para equilibrar a tensão aqui nesta sala eu não pude contar a história como ela realmente aconteceu. Porque eu não pude contar a parte da história em que o homem percebeu seu erro. Ele voltou e disse: - "Ok, agora eu entendi. Você é sapatão⁹⁴, então eu posso te dar uma surra!". E ele deu! Ele me deu uma surra e ninguém o impediu. E eu não denunciei à polícia, nem fui ao hospital. Mas eu devia ter ido. E sabe por que eu não fui? Porque eu achava que era isso que eu merecia. E isso é o que acontece quando você enche uma criança de vergonha e dá permissão a outra para a odiar. Isso não foi homofobia pura e simples, isso foi uma questão de gênero. Porque se eu fosse feminina isso não teria acontecido. Eu não sou feminina. Eu sou 'errada' e isso é um crime passível de punição. E essa tensão é de vocês, eu não quero mais ajudar. Vocês têm que aprender como é, porque isso, essa tensão, é o que quem não é 'normal' carrega dentro de si o tempo todo. Porque é perigoso ser diferente! (GADSBY, 2018).

Importante reiterar que até meados dos anos 90, ser homossexual na Tasmânia era um crime, como ainda o é, e foi em muitos países, fazendo com que Gadsby se sentisse merecedora da violência vivida. Assim, procurar a polícia, me parece apresentar o melhor caminho para lidar com a situação e com a violência sofrida na medida em que , em tendo vazado seu

⁹⁴ No contexto, e tendo em vista a aparência masculinizada de Hannah Gadsby, chamá-la de 'sapatão' é como incluí-la, aproximá-la, de um outro homem, estabelecendo o caráter 'corretivo' a violência sofrida, e que também dialoga com a criminalização que a homossexualidade tinha no país à época.

‘conteúdo dissidente’ na rua, porque ele não vazaria na delegacia? No que, além de espancada, Gadsby poderia ter sido presa.

Por outro lado, foi esse sentimento que fez com que ela buscasse uma ‘saída de emergência’ através do riso auto-depreciativo, que Gadsby não queria mais reproduzir. E entendo que a volta que deu, trabalha com a perspectiva afrontosa do risível, pois somos deslocados num circuito risível que expõem preconceitos, que constrange quem ri, e que dá a volta por cima.

O depoimento de Hannah Gadsby, que de início tem um tom jocoso, engraçado, ganha outro, ainda jocoso, mas, bem mais profundo. E revela uma face afrontosa do riso, capaz de nos catapultar para encarar todos os preconceitos que dizemos não ter, e temos. Capaz de encarar toda a empatia que dizemos ter, mas que, de fato, não temos. Ou seja, um riso que denuncia a violência na qual ele se baseia. E que escracha abusos, hostilidades, humilhações na direção da autocrítica de quem ri. Por isso, entendo o riso afrontoso como pós-depreciativo, porque ele pede um pós-riso que pede o fim do riso depreciativo, uma vez que está de olho no que acontece depois que a gente ri.

Afrontoso, afrontosa é um predicado contumaz entre *gays*, lésbicas, *drags* e travestis, quando essa comunidade tem que se preparar para situações onde, previsivelmente ou potencialmente, é sabido que irão sofrer algum tipo de violência. Então se adiantam numa postura de enfrentamento prévio onde o deboche, e eventualmente, o cinismo e o sarcasmo entram em cena.

De certo modo, entendo que a palhaçaria dissidente, bem como a arte *drag*, se valem muitas vezes desse tipo de riso na atualidade. Um riso afrontoso e autocrítico. Um riso que hackeia e expõe o choque em relação ao divergente, ao diversivo.

Não desejo tampouco dizer que esse riso nasce na contemporaneidade, com as *drags*, por exemplo. Mas ele é um recurso valioso e recorrente.

Tentando me aprofundar mais no tema, entendo que o riso afrontoso pode integrar um certo sentido de paródia, e, certamente, um bocado de ironia. E percebo ainda que o constrangimento é um de seus elementos, e talvez o mais pedagógico entre eles. Assim como o deboche, a ousadia, o atrevimento compõem esse riso disruptivo, que atua no sentido que quebrar, expor, romper um circuito depreciativo. Nesse sentido, gostaria de fazer mais alguns apontamentos.

Entendo que o cinismo, ou no caso, o riso cínico, represente o esgotamento da crítica, porque ele zomba da conjuntura atual sem, entretanto, buscar romper com seus pressupostos.

Outrossim, o cinismo não se mostra capaz de engajar quem ri. É um riso que entrega desengajamento, aversão. Afinal, ninguém gosta de quem produz um riso cínico, ou de quem dá uma gargalhada cínica. A maldade, no riso cínico, emerge e torna-se evidente. Assim o riso cínico parece ser um riso que coaduna com o *status quo*. E com a permanência do poder justamente no lugar onde ele está. O riso cínico, é assim, o apogeu do sistema predatório que encontrou um jeito de rir dos outros, e eventualmente de si mesmo, e que está atrelado ao que aqui, chamo de riso depreciativo. Como também parece ser o riso sarcástico. Risos que partem da aceitação da opressão. Um riso que pensa: “Ah... Deixa como está”.

A ironia, por outro lado, parece apontar para as lacunas do sistema. E gosta de indicar essas lacunas, essas ranhuras, os anacronismos, as disfuncionalidades. É um riso que traz em seu DNA a criticidade. Portanto, é um riso que questiona o *status quo*, os regramentos, as ordenações, as certezas. E que, por isso, pode abrir espaço para a emergência de algo diferente.

Seguindo esses apontamentos é possível associar o riso cínico ao riso dos opressores, dos tiranos, enquanto perseguem sistematicamente os irônicos que desafiam o jugo, sua impiedade e autocracia.

Mas mesmo o riso cínico não escapa da atuação cômica de palhaças, palhaços, palhaces, e artistas *drag*. Então quando Chaplin nos faz rir ao performar Hitler - e seu riso cínico, em *O Grande Ditador*, de 1940, o cinismo é afetado pela figura cômica, e toma emprestado seu engenho afrontoso. E assim o riso crítico é despertado e o riso cínico se transforma em ironia.

Entendo que a atuação *drag*, às vezes, realiza o mesmo percurso.

Ana Carolina Müller Fuchs e Gilberto Icle, no artigo *Comicidade Crítica E Riso Autodepreciativo: Um Estudo Com Mulheres Palhaças*, de 2020, trazem o noção de ‘ato parodístico’ desde as teorias de Judith Butler;

A autora enfatiza que gênero não é uma identidade estável, mas sim uma “repetição estilizada de atos” e que o corpo é “uma fronteira variável”, uma “superfície permeável”. A paródia traz à tona a possibilidade de performar o gênero nas mais diversas formas e por diferentes corpos, independentemente de sua condição anatômica e dos quadros heteronormativos. A paródia configura-se, portanto, como forma de desarticular as normas de gênero a partir de outras configurações corporais, de outras repetições parodísticas (FUCHS & ICLE, 2020, p. 09)

Nesse jogo formativo/informativo/reformativo e paródico, mora o princípio afrontoso. Princípio que está fortemente presente na *arte drag* talvez por essa inegável relação como o ato

parodístico estudado pelos autores acima citados, embora essa referência não aparece nos textos de Ana Carolina Müller Fucks e Gilberto Icle.

A dupla traz ainda leitura sobre Linda Hutcheon, uma brilhante teórica canadense que estuda a paródia e as práticas artísticas modernas. Segundo Ana Carolina Müller Fuchs e Gilberto Icle:

Linda Hutcheon (1985), que tenta relacionar paródia e comicidade, ambiguidade, transcontextualização, repetição diferenciada, inversão, metaficção, recodificação, são algumas propriedades que compõem os estudos sobre paródia. A paródia retoma, repete, reinventa e recontextualiza o que está sendo parodiado. Muito mais que uma imitação cômica, a paródia é uma prática que possibilita o distanciamento crítico no jogo entre semelhanças e diferenças, na pluralidade de signos que se tencionam, no que se refere tanto à forma quanto ao conteúdo do que é parodiado. A paródia é, portanto, um jogo de duplicidades. Ao parodiar, o artista evoca algo precedente e o recria, apresentando-o de outra forma, dando-lhe novos contornos e provocando outros olhares à forma pré-existente (FUCHS & ICLE, 2020, p. 08).

Linda Hutcheon realizou uma interessante revisão sobre o material de Bakhtin. No livro intitulado *Uma Teoria da Paródia*, pontua que a autorreflexividade e a autoconsciência muito próprias da arte moderna, em oposição à arte produzida na idade média e no renascimento, cuja tônica se concentrava em elementos como a polifonia e a carnavalização, por exemplo. Para a autora, a forma de entender paródia proposta na modernidade oferece um modelo que se superpõe a outro anterior, ou ao seu ‘original’. Para Hutcheon o ‘modelo do passado’ é reativado a partir de sua recontextualização.

Assim, ao destinatário é exigido o seu conhecimento e memória, pois é preciso reconhecer as convenções estéticas que estão sendo reconsideradas e o propósito dessa reconfiguração (HUTCHEON: 1985). Ou seja, a paródia em Hutcheon não é sobre uma imitação ridicularizada ou estilizada.

Ao examinar a etimologia da palavra, a autora canadense nos diz que:

A maioria dos teóricos da paródia remontam a raiz etimológica do termo ao substantivo grego *parodia*, que quer dizer “contracanto”, e ficam-se por aí. Se olharmos mais atentamente para essa raiz obteremos, no entanto, mais informação. A natureza textual ou discursiva da paródia [...] é evidente no elemento *odos* da palavra, que significa canto. O prefixo para tem dois significados, sendo geralmente mencionado apenas um deles – o de “contra” ou “oposição”. Desta forma, a paródia torna-se uma oposição ou contraste entre textos. [...] No entanto, para em grego também pode significar “ao longo de” e, portanto, existe uma sugestão de um acordo ou intimidade, em vez de um contraste. É este segundo sentido esquecido do prefixo que alarga o escopo pragmático da paródia de modo muito útil para as discussões das formas de arte modernas [...]. Nada existe em *parodia* que necessite da inclusão de um conceito de ridículo, como existe, por exemplo, na piada [...]. A paródia é, pois, [...] repetição com diferença. (HUTCHEON, 1985, p. 48).

Assim, nem toda paródia é ridícula. É, antes de mais nada, intertextual, relacional.

Esse olhar para a paródia conversa com a arqueologia de Foucault (FOUCAULT:2009), onde a criticidade, muitas vezes pressupõe o deslocamento afrontoso que venho tentando evidenciar neste trabalho em relação ao riso provocado por artistas *in drag* e a palhaçaria dissidente consciente, quando buscam questionar e rir de regras identitárias e sociais.

É uma relação crítica que se estabelece.

Olhando para a palhaçaria na contemporaneidade, e sobretudo para a arte *drag*, essa relação intertextual, e não puramente comparativa, pode ser a responsável não pelo riso, mas pela ironia, uma vez que “as formas de arte têm mostrado cada vez mais que desconfiam da crítica exterior, ao ponto de procurarem incorporar o comentário crítico dentro das suas próprias estruturas” (HUTCHEON, 1989, p. 11). Esse deslocamento crítico é muito importante para a tese de Linda Hutcheon, quanto para a tese que desenvolvo agora sobre o riso afrontoso, pois a forma de diálogo é alterada. Assim, as formas paródicas “cheias de duplicidades, jogam com as tensões criadas pela consciência histórica” (HUTCHEON, 1989, p. 15), onde a plateia se vê tendo que reavaliar e co-construir o sentido cômico, ou o sentido crítico, afrontoso ao se relacionar com a ‘repetição crítica’ dos atos parodísticos na modernidade que jogam um jogo de duplicidade, ironia, ambiguidade, e autorreflexão crítica.

Assim, a ironia, segunda a autora, parece ser “o principal mecanismo retórico para despertar a consciência do leitor” (HUTCHEON, 1989, p. 47), uma vez que é ela que distancia as duas referências, a que pertencia ao passado, mas que é recriada no ato parodístico, para mim, autopoietico, em se tratando da palhaçaria, bem como da arte *drag*, pois mais importantes do que as diferenças ou as alterações e mudanças parodísticas, estão as razões que as geraram.

A dimensão política desse riso afrontoso, que aqui poderia se chamar de ‘riso de fundamento parodístico’, se agiganta, pois seria possível que, através dele, se instaurasse uma possibilidade de mudança, de volução, e não de evolução, no sentido de ‘melhoramento’, mas de movimento contínuo, sem jamais atingir um objetivo central, único, e inexistente.

5. IDENTIDADE, COMICIDADE, MOITA E ARMÁRIO

(...)

Minha mulher apesar de ter saúde
Foi pra Hollywood, fez uma operação
Agora veio com uma nova bossa
Uma voz grossa que nem um trovão
Quando eu pergunto: o que é isso, Joana?
Ela responde: você se engana
Eu era a Joana antes da operação
Mas de hoje em diante meu nome é João
(Jackson do Pandeiro)

Elaborar e realizar enunciações sobre si requer prática.

Requer a reiteração de atos sociais e psicológicos que tendem a se tornar hábitos, programações e/ou memórias, e/ou estruturas mentais, pessoais e/ou coletivas, que, por sua vez, vão formulando nossos comportamentos mais cotidianos, a expressão de nossas identidades, nossa gestualidade e outras enunciações sobre e de si. A tendência, obviamente, é que busquemos repetir os atos que, em nossos julgamentos, obtiveram êxito, que receberam recompensas positivas, aprovação, ou que, simplesmente, estejam em conformidade com programações e contratos sociais previamente existentes.

Mesmo o que chamamos de instinto, ou intuição, parece estar em diálogo com capacidades mnemônicas. Olhando de longe, o instinto parece apresentar um viés programacional, haja visto que baseia-se em informações que atravessaram gerações, integrando memórias de experiências anteriores que fluem desde uma racionalidade onde o 'pensar' está num outro lugar. Está num lugar onde 'não se pensa estar pensando', como na intuição. Assim, mesmo a base linguística de alguém, seu universo léxico, sua expressão corporal, escrita ou falada, conversam com a ideia de reiteração de uma gramática localizada ou de recorrência.

Repetição, treino, reprodução, integram o aprendizado de esquemas, princípios ou referências pré-existentes. Isso inclui também as ações realizadas na intimidade, e que, supostamente, poderiam representar o auge da particularidade, mas que são igualmente reproduções de referências anteriores. Nossos desejos, e mesmo os mais íntimos, são resultado

de uma intrincada rede de referências afetivas e de provocações e estímulos, às vezes, invisíveis, inconscientes, involuntários.

No sentido do desenvolvimento de aptidões, do acúmulo, descarte ou atualizações de saberes e fazeres, e da extensão de limites e acordos sociais, é inegável que, nem sempre os regramentos externos e nossas vontades e expressões 'mais íntimas' estão em conformidade com as normas e práticas sociais externas. Há, pois, inúmeras enunciações de si que escapam às normativas prevalecentes e/ou que perturbam o *status quo*, sendo mormente combatidas, criminalizadas ou patologizadas.

Hoje, estima-se que cerca de 68 países criminalizam a homossexualidade, sendo que em seis deles: Irã, Arábia Saudita, Iêmen, Nigéria, Sudão e Somália, está prevista a pena de morte em caso de transgressões.

No Brasil, até 1830, relações homoafetivas eram consideradas fora-da-lei. Somente com a promulgação do Código Penal do Império, em 16 de dezembro de 1830, que a 'sodomia' deixou de ser considerada criminosa em nosso país. E passaram-se 155 anos para que a homossexualidade deixasse de ser considerada uma doença, com a retirada, pelo Conselho Federal de Medicina, do item da lista de patologias, em 1985. E foi somente em 2011 que uniões estáveis entre pessoas do mesmo sexo passaram a ser reconhecidas no Brasil. Dois anos depois, em 2013, o casamento entre pessoas do mesmo sexo foi, finalmente, legalizado, promovendo a igualdade de direitos entre casais e pessoas *gays* e heterossexuais.

Sobre a transgeneridade, alguns marcos legais importantes são os anos de 2018 - quando o Superior Tribunal Federal reconheceu o direito das pessoas transgêneras de mudar de nome e gênero nos documentos, sem necessidade de comprovar cirurgia de redefinição sexual ou tratamentos para mudança de gênero. Outro marco legal importante aconteceu cerca de dez anos antes, em 1997 - quando o Conselho Federal de Medicina autorizou a realização de cirurgias de redesignação sexual no país. Importante ressaltar, contudo, que a primeira cirurgia desse caráter aconteceu no Brasil, em 1971, cujo médico, o Dr. Roberto Farina, foi condenado por lesão corporal gravíssima. A cirurgia, e todo o processo vivido por ele e Waldirene Nogueira, inspiraram um admirável artigo escrito para a revista eletrônica BBC Brasil, de Amanda Rossicom, com o título afrontoso de "*Monstro, prostituta, bichinha*": como a justiça condenou a primeira cirurgia de mudança de sexo do Brasil, publicado em 2018, e que traz parte da trajetória vivida pelo médico e sua paciente.

O artigo abre suas discussões apresentando a narração do exame corporal compulsório sofrido por Waldirene Nogueira, em 1976, no IML, em função do processo promovido pelo

Ministério Público de São Paulo, com vistas a processar o médico responsável pela cirurgia. O processo provocou comoção nacional e internacional na comunidade científica da época. E mesmo com a ‘vítima’- designada dessa forma à sua revelia, e que, inclusive, foi contra a instauração do processo declarando que a cirurgia foi realizada com total concordância de sua parte, Roberto Farina foi condenado, em 1978, sendo impedido de operar qualquer outra pessoa. Ou seja, em resumo, e como uma punição, Roberto Farina, um aclamado médico cirurgião, foi impedido de operar, independente do contexto, da necessidade cirúrgica, da motivação ou realidade médica, independente de qualquer coisa. O médico teve seu registro cassado.

Um ano depois, em novembro de 1979, os desembargadores que julgaram o caso em segunda instância, anularam a condenação de Farina e o médico foi absolvido, mas, segundo Rossi:

Apesar da absolvição de Farina, a Justiça condenou Waldirene a viver com o nome de Waldir. A manicure perdeu o processo em que lutava para mudar os documentos. Isso inviabilizou, por exemplo, que pudesse exercer a carreira de contabilidade, na qual tinha se formado antes da cirurgia. Afinal, como se apresentar como mulher, mas assinar os documentos dos clientes como homem? Para evitar esse mesmo constrangimento, ela nunca tirou carteira de motorista. Sua certidão de nascimento só foi alterada quando tinha 65 anos, em outubro de 2010. O RG, em janeiro de 2011. A conquista veio depois de uma nova batalha judicial, com um advogado que não cobrou nada pelo serviço, indicado por Dorina Epps, a médica que a recebeu nas Clínicas em 1969. (ROSSI, 2018).

Vale pontuar que, apenas em 2018, a transgeneridade foi retirada da lista de doenças e distúrbios mentais da Organização Mundial de Saúde, a OMS.

Em relação a não-binariedade, a legislação no Brasil ainda caminha a passos lentos e aguarda a previsão da entrada dessa designação em alguma legislação específica, pois a ADI 4275⁹⁵, de 2018, que trata da alteração da informação de gênero, e que garante que uma pessoa possa mudar sua definição de gênero considerando apenas da autodeclaração ou autopercepção, ou seja, sem a necessidade de inúmeros exames ou tratamentos, não especifica nada em relação a gêneros não-binários, aplicando-se somente as definição de gênero feminino ou masculino.

Não há razão juridicamente relevante para distinguir pessoas transgêneras binárias de pessoas transgêneras não-binárias, entretanto, por falta de uma jurisdição específica, muitos pedidos têm sido negados, embora já haja uma decisão favorável, concedida a uma pessoa não-binária, pela 3ª Câmara de Direito Privado do Tribunal de Justiça de São Paulo em 2021.

⁹⁵ Para ter acesso ao documento gerado pelo Supremo Tribunal de Justiça - STF, acesse diretamente o link: <https://redir.stf.jus.br/paginadorpub/paginador.jsp?docTP=TP&docID=749297200>

Recentemente, contudo, o provimento 16/2022⁹⁶ da Corregedoria Geral da Justiça do Rio Grande do Sul - CGJ/RS, dá o direito ao registro da expressão ‘não binário’ no registro de nascimento de alguém mediante requerimento feito pela parte junto ao cartório. A aplicabilidade do provimento, entretanto, é válida apenas para pessoas maiores de 18 anos completos e que tiveram seus registros feitos no estado supracitado.

Eu participei do II Mutirão de Retificação de Nome e Gênero, promovido pela Defensoria Pública de Brasília, em 2023, e hoje já conto com a certidão de nascimento e o RG (Registro Geral) retificados. O processo de geração de uma segunda certidão de nascimento, até a emissão de uma nova carteira de identidade durou cerca de 1 ano. Na certidão de nascimento retificada consta o gênero ‘não binário’. E no meu RG, já não aparece o ‘nome morto’ (é assim que a gente costuma se referir ao nome dado ao nascermos) como referência, mas também não consta minha identidade de gênero. Minha identidade de gênero só consta na minha certidão de nascimento.

O projeto é uma colaboração entre o Tribunal de Justiça do Distrito Federal e dos Territórios (TJDFT), a Defensoria Pública do Distrito Federal (DPDF), o Ministério Público do Distrito Federal e Territórios (MPDFT), o Centro de Referência Especializado em Assistência Social (Creas) e a sociedade civil organizada. O nome do projeto me parece bem pontual e direto: Cidanania Não Binária.

O momento da entrega de cada documento foi de forte emoção. E tenho muito a agradecer. Sigo agora uma extensa sequência de desdobramentos burocráticos bastante cansativos, pois tenho que retificar meu nome em vários cadastros, e em diversos órgãos, individualmente. Um verdadeiro martírio. Mas esse é o preço que estou tendo que pagar por insistir na provocação de existir juridicamente, de ter reconhecido na justiça minha identidade de gênero atual.

Outrossim, não nego haver um enfrentamento político - desde a mobilização de diversos órgãos, entre meus familiares e amigos, e frente a sociedade, pois, embora tenha havido esse avanço burocrático, o Brasil segue sendo o país que mais mata pessoas transexuais no mundo por vários anos, seguidamente. Ou seja, há muito o que ser feito.

De modo que a insistência em ter reconhecida a identidade não-binária, condiz com o posicionamento político de quem cansou da inviabilização e de ter, por isso, direitos negados,

⁹⁶Para ter acesso ao documento gerado pela Corregedoria Geral da Justiça do Rio Grande do Sul acesse o link: <https://www.tjrs.jus.br/static/2022/04/Provimento-No-16-2022-CGJ-Alteracao-de-prenome-e-sexo-de-pessoas-nao-binarias-e-outros-assuntos.pdf>

limitados face a questões relacionadas ao sexo biológico *versus* a identidade de gênero com a qual me identifico. A cidadania é atravessada por diversas questões para além ter o registro de como quero que me chamem.

Segundo o relatório divulgado pela ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transexuais) cuja coordenação, pesquisa e análise dos dados são assinadas por Bruna Benevides, Secretária de Articulação da ANTRA no ano de publicação da pesquisa, para quem:

Em 2023, houve um aumento de mais de 10% nos casos de assassinatos de pessoas trans em relação a 2022. Destacando o fato de o país figurar novamente como o que mais consome pornografia trans nas plataformas de conteúdo adulto no mesmo momento em que o Brasil seguiu como o país que mais assassinou pessoas trans pelo 15º ano consecutivo. Se manteve a política estatal de subnotificação da violência lgbtifóbica. (BENEVIDES, 2024, p.5).

E segue:

Em decorrência disso, o que temos visto é um acirramento de violências diversas, desde aquelas simbólicas, psicológicas, mas também violências patrimoniais, violações de direitos humanos e violências físicas, como expulsões e/ou impedimentos de acesso a espaços públicos. (BENEVIDES, 2024, p.13).

Outrossim, esse processo faz com que eu me conecte a uma malha social onde o componente sexo-biológico é um marcador de direitos, e não somente de lugares sociais, pois alguns direitos foram/são organizados em função do sexo-biológico no Brasil, como os referentes ao acesso à saúde, por exemplo. Muito embora haja a máxima de que ‘todos são iguais perante a lei’, essa máxima não é capaz de garantir o direito de todos. Vejamos... Numa simples consulta médica, mais do que acertarem meu nome é preciso, eventualmente uma abordagem diferenciada para exames e demais procedimentos, ou mesmo na anamnese, levando em consideração hormonizações, cirurgias, sem que haja hostilização por parte dos profissionais de saúde. Na escola, é preciso que as ofensas e demais violências sejam combatidas, de modo que eu possa ter o direito de acesso ao estudo garantido, sem que o ambiente escolar seja uma fonte de traumas e desrespeitos.

Por fim, há uma evidente divisão sexual do trabalho, onde certas profissões são tradicionalmente desenvolvidas por mulheres, ou por homens, e hoje em dia pode-se dizer que há também uma cadeia de ocupações reservadas a pessoas dissidentes. Além da carreira em si, a remuneração, o tempo de aposentadoria, os períodos de licença, são atravessadas por essas questões.

Até bem pouco tempo atrás, no Brasil, o acesso ao ensino superior, bem como a legislação referente à partilha e transmissão de bens, tinha/tem uma marca sexo-biológica

evidente. Sim, até bem pouco tempo atrás, a cadeia de bens de uma família esteve ligada ao ‘homem da família’, e numa separação mulheres e homens tinham direitos nada equânimes em relação sucessão de bens da família. No artigo/entrevista feita a advogada Julia dos Santos Drummond pelas jornalistas Amanda Rigamonti e Milena Buarque, para o site Itaú Cultural, em 2021, intitulada *Casamento e Divórcio: um Percurso Histórico Pelos Direitos das Mulheres Negras*, as jornalistas partem de fatos ocorridos com Chiquinha Gonzaga, como exemplo.

A musicista, compositora e maestrina foi condenada ao divórcio pelo Tribunal Eclesiástico, em 1876, por ‘abandono de lar’ quando ela fugiu com o ‘amante’ - seu novo companheiro, num período onde o casamento era considerado uma união perpétua somente passível de dissolução com a morte de um dos cônjuges. Em função dessa condenação, Chiquinha saiu do casamento sem direito a nenhum dos bens adquiridos durante a união anterior.

Segundo Julia dos Santos Drummond, o primeiro avanço em relação aos direitos das mulheres aconteceu em 1962 – quase três décadas após o falecimento da musicista e maestrina. A advogada narra o percurso da legislação a esse respeito da seguinte forma:

Para contextualizar, até 1916 o casamento e as famílias eram regidos pela legislação de Portugal aqui vigente. Em 1916, foi promulgado o primeiro Código Civil Brasileiro, bastante baseado na legislação europeia, especificamente no Código Civil Alemão, no Código Civil Napoleônico, no Código Civil Português também e no próprio direito canônico, pautado em uma ideia de regulação das famílias da República brasileira, já baseada no ideal branco, de classe média. A ideia era transformar o Brasil numa nação, numa República corroída pela compleição de família europeia burguesa. Em 1962, vem o Estatuto da Mulher Casada, considerado um marco bastante importante para as mulheres. Ele trouxe a noção de bens particulares – até então o casamento era previsto na Constituição como indissolúvel. E o regime presumido de bens era necessariamente de comunhão total, pois uma vez que o casamento é indissolúvel não há por que ter comunhão parcial ou separação total de bens – era comunhão universal de bens. O Estatuto da Mulher Casada também trouxe a ideia de que a mulher não precisava mais da autorização do marido para trabalhar. (...) Era mais ou menos assim que se regulavam as relações. Trago na minha dissertação algumas pessoas abordadas em textos históricos. Uma delas é Emília. O marido morreu e ela conseguiu a certidão de óbito e casar novamente, o atual marido também passou a ser dono da barraca. (DRUMMOND, 2021 apud RIGAMONTI & BUARQUE, 2021).

O direito ao matrimônio, a separação, a herança, a educação, a saúde, enfim, em relação a comunidade LGBTQIAPN+ se aproxima do que as mulheres, enquanto grupo social, tiveram no Brasil até pouco tempo atrás. Nesse sentido, é provocativo nos colocarmos para imaginar a imensidão de pessoas que, além da hostilização vivida dentro de suas próprias famílias, tiveram a hostilização em diversos outros ambientes como escolas, universidades, e

até mesmo o meio da rua. Estamos falando de uma multidão de pessoas que vivem/vivenciaram a supressão de seus direitos, sendo deserdades, excluídes de testamentos por preconceito, vergonha, discriminação, repúdio, aversão. Como nos diz Francisco Leandro de Assis Neto, mestre em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba e doutor em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba:

A condição do transexual na sociedade é preocupante, uma vez que, além de sofrer como alvo de homofobia, a estas pessoas não são dadas as mesmas oportunidades de emprego e acesso aos serviços básicos dos aparelhos governamentais. Por exemplo, o direito à educação lhes é oferecido, mas não se oferece qualquer garantia de tratamento igualitário por parte de alunos, professores e funcionários da escola. Isto faz com que a taxa de escolaridade entre estes indivíduos seja baixa, conduzindo-os a não progredir em pé de igualdade no mercado de trabalho (SOUZA; FERREIRA; SÁ, 2013 apud ASSIS NETO: 2016, p. 9).

Sinto muito que a discussão possa ser levantada para além da retirada de direitos enquanto essas pessoas estão vivas. E trago o caso de Lourival Bezerra de Sá, relatado da seguinte forma por Leonardo Farias Pessoa Tenório e Luciano Palhano:

Lourival Bezerra de Sá, de Campo Grande (MS), que viveu como homem por mais de 40 anos, entre parentes e vizinhos que apenas descobriram que ele se tratava de um homem trans após sua morte, em outubro de 2018. O caso foi bastante noticiado na mídia, inclusive no programa televisivo Fantástico, da Rede Globo. O corpo de Lourival (...) foi sepultado meses após o óbito, quando, através de autorização da justiça, seus documentos foram oficializados com o nome masculino (MARTINELLI, 2019 apud TENÓRIO. L F P & PALHANO , 2022, p. 73)

Poder ser enterrado/enterrada/enterrade com o nome que a pessoa se reconhece, ter direito ao atendimento de saúde que leve em consideração questões específicas da comunidade LGBTQIAPN+ em toda a sua diversidade, poder adotar enquanto casal - desde relações homoafetiva, poliamorosas, ou afins, e ter as questões patrimoniais relativas a separações, espólios e outros, respeitadas; nos falamos sobre cidadania e sobre alguns princípios básicos da dignidade humana que não são equalitários quando comparamos homens, mulheres, e pessoas dissidentes.

Como considera Bruna Benevides:

no caso de pessoas trans, agravou-se ainda mais o cenário, diante da politização da transfobia e a reorganização do ecossistema antigênero por agentes antitrans, aliados à ausência de posicionamentos contundentes por parte de partidos, agentes políticos, gestores, artistas, *influencers* e outras figuras públicas em relação à situação das pessoas trans e travestis brasileiras. (BENEVIDES, 2024, p.13).

Assim o enfrentamento à violência dirigida a este agrupamento/comunidade é um assunto de enorme importância, pois, como nos pontua o relatório da ANTRA 2024 “o discurso de ódio de hoje é o assassinato de amanhã” (BENEVIDES, 2024, p.13). O assassinato e/ou o suicídio.

E como em outros capítulos, aqui também, quero evidenciar alguns registros sobre esses temas procurando visibilizar especialmente pessoas transmasculinas, não-binárias e homens transgêneros.

Em relação à produção acadêmica, ou mesmo a publicação de livros que tragam os relatos de vidas dissidentes dentro desse recorte, é preciso destacar o livro de João Nery. Segundo Leonardo Farias Pessoa Tenório e Luciano Palhano (Luck Yemonja Banke), pesquisadores das trajetórias de vidas trans e travestis no Brasil:

João W. Nery, atualmente conhecido como o homem transexual brasileiro a ter passado por cirurgias e terapia hormonal há mais tempo, ainda na década de 1970, lança o livro *Erro de Pessoa: Joana ou João?*, também autobiográfico. (...) Ele leva o leitor para dentro de seu mundo expondo com detalhes cada etapa da vida de um homem transexual daquele tempo: viver uma vida dupla com uma identidade de “mulher” e outra de “homem”, a rejeição e posterior aceitação de seus familiares, seus casamentos, a “criação clandestina” de um registro civil com seu nome masculino e as consequentes perdas de seu histórico escolar e suas profissões de psicólogo e professor universitário (NERY, 1984 apud TENÓRIO. L F P & PALHANO , 2022, p. 74).

A dupla autoral ainda completa o assunto nos informando que:

Em 2011, depois de incluídos os acontecimentos posteriores a 1984 da vida do João W. Nery – inclusive a experiência da paternidade –, o livro *Erro de Pessoa* foi reeditado e lançado sob o título *Viagem Solitária: Memórias de um transexual trinta anos depois* (NERY, 2011 apud TENÓRIO. L F P & PALHANO , 2022, p. 75).

A importância dos relatos e da luta e vida de João Nery é tamanha, que, inclusive ele foi homenageado tendo seu nome dado ao ambulatório de atendimento à saúde trans de Niterói, no Rio de Janeiro (TENÓRIO. L F P & PALHANO, 2022, p. 75).

Antes desse livro ímpar, outras fontes possíveis até a metade do século XX relatos de pessoas trans, e em especial pessoas transmasculinas, são matérias de jornais e revistas habitualmente realizadas de forma sensacionalista:

com títulos chamativos intencionalmente escritos para atrair atenção ao polêmico acontecimento da “mudança de sexo”, ou do reconhecimento público da existência de “mulheres” que “se passavam por homens” ou “queriam viver como homens” (e vice-versa) na sociedade. As denominações “transexual”, “homem trans” ou “mulher trans” não existiam no Brasil, e as pessoas trans eram frequentemente denominadas nos jornais impressos como “homem-mulher”, “mulher-homem”, “homem

que virou mulher” e “mulher que virou homem”. (TENÓRIO. L F P & PALHANO , 2022, p. 69)

A ausência de uma literatura e de uma cultura diversiva capaz de dar conta do assunto, ainda mais ao considerarmos o ‘interior’ do país, ajudou na geração de um imaginário absolutamente recheado, preenchido, por preconceitos e por valores judaico-cristãos que geraram um deslocamento e também uma desterritorialização entre identidades de gênero e ‘preferências sexuais’, por exemplo, gerando uma espécie de discrepância epistemológica entre o lesbianismo e as identidades de gênero transmasculinas, ou não-binárias.

Prova disso é que, durante muito tempo acreditei que ser sapatão se tratava apenas, e somente apenas, de minhas ‘preferências’ sexuais-afetivas. Não me dando conta que, no fundo, a minha maneira de ‘ser lésbica’, na verdade, já era um apontamento sobre a identidade de gênero que tanto neguei. Por medo. Por falta de informação. Por influência de um feminismo que não dava conta de existências como a minha, e a de muitas outras pessoas.

Mas a sábia e tenaz cultura desenvolvida nos rincões do país, a mulher-macho, o rapaz-frozô, são uma realidade arquetípica e uma realidade simbólica inegável. E me lembro de diversas músicas, e sobretudo de um cordel, em especial, com o qual me deparei ainda na adolescência e que me causou grande impacto.

Me refiro ao cordel *A Mulher que Virou Homem no Estado de Minas Gerais*, de João Pauferro da Silva. Cuj datação não se pode precisar. Eis a capa do cordel:



Figura 26. Capa do cordel A Mulher que virou Homem no Estado de Minas Gerais. [19..]

Pela xilogravura a gente vê a presença de uma figura ambígua. Vê a barba, a saia, os seios, a bolsa a tira colo, e também uma arma. Ele narra a história de ‘uma mulher que virou homem’. Como também a música de Jackson do Pandeiro, que aparece na epígrafe desse capítulo.

Ao aprofundar a pesquisa sobre cordéis, surgiu uma outra obra cordelística intitulada *O Vaqueiro que Virou Mulher e deu a Luz*, de Manoel D’Almeida Filho. Esse paraibano, em particular, baseava suas obras em fatos e circunstâncias reais. E fico miraculando se, por algum acaso do destino, o cordel de Manoel D’Almeida Filho, ou de João Pauferro da Silva, tenham chegado as mãos de Jackson do Pandeiro e o inspirado a compor a música apontada.

Para o estudioso Francisco Leandro de Assis Neto:

Por quase todo o século XX, o cordel foi posto na “periferia” literária, tratado quase como uma manifestação cultural endêmica, que se assemelhava mais ao folclore do que à literatura. Contudo, a partir da década de 1990, o cordel começa a ser encarado como uma manifestação brasileira e não somente nordestina; como um gênero literário, gradativamente deixando de ser encarado como folclore. (ASSIS NETO: 2016, p. 1)

Sobre a literatura de cordel, em geral, temos que ela busca trabalhar de modo satírico fatos ou episódios específicos, sejam eventos cotidianos, situações fantásticas ou mesmo de acontecimentos históricos. Os textos são organizados a partir de rimas onde o humor e ironia

fazem parte do estilo, por isso, cordelistas são também conhecidos como poetas-repórteres e arte do cordel, a qual ainda se somam xilogravuras, é conhecida ainda como ‘jornal do sertão’.

Segundo Adelardo Luciano, cordelista, escritor, poeta, doutor e mestre em Ciência da Literatura/Poética pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, “ao tomar conhecimento do ocorrido, o poeta Manoel D’Almeida Filho o passou para as sextilhas do cordel” (LUCIANO, 2018). Adelardo Luciano apresenta em seu artigo uma fotomontagem com a capa do cordel e a reportagem do jornal *Notícias Populares*, onde se baseia o cordel de Manoel D’Almeida Filho.

Em ambas as imagens podemos perceber o caráter ambíguo. A roupa e chapéus de vaqueiro, e no desenho sobranceiras e cílios bem delineados. Em ambas a criança repousa no colo, e um certo ‘ar feminino’ traspasa a imagem, para além da ação de cuidado.

Para Abelardo Luciano:

O dia 21 de agosto de 1966 ficou marcado para sempre no povoado de Lajes, em Alagoas, perto de Palmeira dos Índios. Um fato inusitado foi o estopim da rumorosa reviravolta na vida dos viventes do lugar: José João, um vaqueiro de 19 anos, trabalhador na vida dura rural, farreador, dançador nos forrós, adepto de jogar o carteadado, dera à luz sozinho, no meio do mato. Encontrado por parentes, quase desfalecido, foi levado para casa com o filho inesperado, pois nem ele sabia que estava grávido. (...) O episódio logo tomou as páginas dos jornais e em São Paulo o velho e bom *Notícias Populares* dedicou uma série de matérias sobre o assunto. Revelou-se que José João era na verdade Joana da Conceição, uma menina que, obrigada pela mãe, passou a vestir-se e a comportar-se como homem. Mesmo quando vieram os sinais da feminilidade, seios e menstruação, o vaqueiro não se revelou. Usava duas camisas apertadas para esconder os seios e não se resguardava dos trabalhos pesados (LUCIANO, 2018).

Para Abelardo Luciano:

O dia 21 de agosto de 1966 ficou marcado para sempre no povoado de Lajes, em Alagoas, perto de Palmeira dos Índios. Um fato inusitado foi o estopim da rumorosa reviravolta na vida dos viventes do lugar: José João, um vaqueiro de 19 anos, trabalhador na vida dura rural, farreador, dançador nos forrós, adepto de jogar o carteadado, dera à luz sozinho, no meio do mato. Encontrado por parentes, quase desfalecido, foi levado para casa com o filho inesperado, pois nem ele sabia que estava grávido. (...) O episódio logo tomou as páginas dos jornais e em São Paulo o velho e bom *Notícias Populares* dedicou uma série de matérias sobre o assunto. Revelou-se que José João era na verdade Joana da Conceição, uma menina que, obrigada pela mãe, passou a vestir-se e a comportar-se como homem. Mesmo quando vieram os sinais da feminilidade, seios e menstruação, o vaqueiro não se revelou. Usava duas camisas apertadas para esconder os seios e não se resguardava dos trabalhos pesados (LUCIANO, 2018).

Eis a fotomontagem:



Figura 27. Fotomontagem da capa do cordel *O Vaqueiro de Virou Mulher e deu a Luz* e foto de reportagem do jornal *Notícias Populares* (27 de agosto de 1966).

Mas há outros cordéis onde a multidão *queer* (LOURO: 2001) é tema das obras. Um entre eles parece apresentar maior comprometimento e engajamento político. Segundo Francisco Leandro de Assis Neto:

Diante deste panorama, percebemos que obras que tratavam da sexualidade humana, das diversidades das dinâmicas eróticas eram, quase sempre, postas na esfera do “risível”, da “chacota”, dos cordéis de “safadeza” (ASSIS NETO, 2011), em lugar ainda mais subalterno que o ocupado por esse gênero literário. Reforçando a imagem de que esta literatura reforçaria o ideal machista e arcaico atribuído à região Nordeste. Todavia, percebemos em obras alocadas nesta “sub-categoria” cordelística o potencial para se discutir questões de representação sociais e relações entre corpo e gênero sob a ótica dos Estudos Queer. (ASSIS NETO: 2016, p.1)

No artigo (comunicação oral) intitulado “Cordelizando” o Transexual: Aspectos Queers em *A Mulher Que Virou Homem no Sertão da Paraíba e Casou-se* e *O Homem Que Virou Mulher*, o pesquisador analisa dois cordéis em especial. O primeiro entre eles foi escrito por João Severo da Silva e o segundo escrito pelo baiano Rodolfo Coelho Cavalcante.

No cordel *O homem que virou mulher* (CAVALCANTE s/d), segundo o pesquisador:

é apresenta uma personagem que, entendendo-se como mulher, recorre à cirurgia de redesignação sexual para adequar seu corpo ao gênero com o qual se identificava. Esta obra se torna particular para nossa análise por apresentar um enredo que, de muitas maneiras, evidencia o trabalho e o sofrimento infligidos ao transexual na sociedade (...) O cordel de Cavalcante (s/d), mesmo não se pretendendo militante, enreda questões levantadas na atualidade e em vários meios políticos que discutem os direitos das pessoas transexuais (ASSIS NETO: 2016, p. 8).

Já no cordel de João Severo da Silva, “o enredo mostra que a personagem tomou conhecimento dos órgãos internos somente após uma criteriosa investigação médica” (ASSIS NETO: 2016, p. 5). O narrador em SILVA (1970) levanta a possibilidade de o comportamento humano ser governado pelos órgãos genitais e/ou hormônios, de modo que, por haverem testículos internos, a ‘personagem’ havia nascido homem, só não sabia. Com o tempo os hormônios foram sendo produzidos e houve a ‘transição de mulher para homem’. Segundo Francisco Assis Neto:

A história contada por João Severo da Silva (1970) é a transposição para a poesia da história de um “personagem real”. Maria Olívia viveu, de fato, no Sertão da Paraíba, no município de Sousa. Por vinte anos, existiu como mulher, vindo a descobrir, posteriormente, através de exames médicos, que possuía órgãos genitais masculinos internos, sendo o caso citado em documentos oficiais que legislam sobre os Direitos Humanos. (ASSIS NETO: 2016, p. 2)

O pesquisador sublinha tratar-se de uma pessoa intersexo que possuía uma vagina ao nascer, mas que também possuía testículos não visíveis. Mais à frente, o pesquisador pondera que “perceber uma personagem com uma história tão significativa apenas como hermafrodita e/ou Intersex seria leviano” (ASSIS NETO: 2016, p. 4). De modo que a história de Maria Olívia é uma encruzilhada para que sejam tratados diversos temas circunscritos nas temáticas *queer* como direito à saúde, à educação, à família, enfim.

Contudo, é preciso pontuar que, seja nos cordéis apresentados seja na música de Jackson do Pandeiro, há um conteúdo que deseja ser primariamente cômico, miraculoso e/ou fantástico ao tratar do tema da transição/mudança de gênero.

Olhando para esse assunto desde a ótica da comicidade, e tentando não nos concentrar na transfobia que grita desde o primeiro contato, os elementos que parecem estar sendo mobilizados nos falam da ambiguidade e do elemento surpresa, mas também do elemento ‘absurdo/fantástico’ como estratégias para se provocar riso.

Janaína da Conceição Jerônimo, em sua dissertação de mestrado intitulada *Cordel na Comunidade: Formando Leitores Entre o Riso, o Silêncio e o Encantamento*, entende que como é feita e a própria descrição das personagens, os aspectos fantásticos e a linguagem matuta aparecem como os principais aspectos desse tipo de literatura que mobilizam leitores e ouvintes na direção do riso. A autora fez uma pesquisa onde buscou perceber em quais momentos as crianças atendidas por um projeto de leitura de cordéis sorriam. Segundo a autora:

Percebemos que o ambiente estava mediado pelo riso que o cordel provocava. As participações quase sempre produziam novos risos, e isto

não exatamente pelo que era dito, mas como era dito, estimulado, obviamente, pelo humor que eles viram no poema (LIRA, 2008, p. 89).

Mais à frente destaca os fundamentos sociais e literários que despertavam o riso:

Num mundo cheio de injustiças de ordem política e social, rir, mais do que desafio, torna-se um ato de resistência e contestação. Por esta razão, o papel desempenhado pelo humor assume um caráter de irreverência, rebeldia, de liberdade, às vezes não tão bem vivenciado por poemas considerados sérios. Desse modo, o humor acaba por provocar a destabilização de estruturas formais, como a ordem econômica, as relações trabalhistas e sociais, por revelar as fragilidades em que se alicerçam essas estruturas (LIRA, 2008, p. 89-90).

E por fim, considera que:

rir é questionar os modelos pré-estabelecidos pela organização social, pois a sugestão de um mundo às avessas, afronta as regras do mundo capitalista, criando um mundo utópico e politicamente anárquico, provocando no leitor a reflexão acerca da realidade a partir da comparação que se estabelece entre o mundo fantástico e o mundo real (LIRA, 2008, p. 91).

Assim, a base transfóbica que emerge desde os dois cordéis sinalizados, podem, eventualmente, sugerir o aprofundamento de seus temas - o que é um princípio que coaduna com o riso afrontoso.

Dito isto, vamos passar a outra obra de ficção, de grande alcance nacional, que trata de atravessamentos sobre esse tema que é Grande Sertão: Veredas, de 1956, escrita por João Guimarães Rosa.

Narrada em primeira pessoa pelo personagem jagunço Riobaldo, inclui um personagem masculino, também jagunço, Diadorim, cujo sexo biológico é revelado apenas no final do livro. O texto, brilhantemente escrito, traz as dúvidas, incômodos, desejos e conflitos de Riobaldo, que possuía uma atração amorosa e romântica por Diadorim, mesmo sem saber de sua identidade. Curiosamente, Diadorim é um sertanejo, um vaqueiro, como no cordel de Manoel D'Almeida Filho.

No livro, contudo, não há problematizações ou suspeitas sobre a identidade de Diadorim, nem o que a personagem pensava sobre si mesmo (TENÓRIO, L F P & PALHANO, 2022, p. 72). Essa lacuna referencial é um grande desafio a ser vencido para que as identidades trans ou travestis, em especial as identidades transmasculinas, no Brasil, e no mundo. Livros, poemas, músicas, peças de teatro, instalações que sejam 'escritas' em primeira pessoa, e revelem os conteúdos de pessoas transgêneras, ou mesmo toda a multidão *queer*, onde está circunscrita a comunidade LGBTQIAPN+. A maior quantidade de conteúdo disponível vem de

uma visibilização feita, geralmente, pelos olhos de quem observa, e não pelo olhar de quem vive em modo dissidente.

Para finalizar, e ainda falando sobre fontes escritas, sinto ser importante destacar o papel da internet para essa população, mesmo estando ela a serviço da globalização, no sentido em que, especialmente para a população transmasculina, e afins:

A internet (...) foi a principal plataforma para troca de experiências e informações, serviu como ferramenta de sociabilização dos homens trans, empoderamento, criação de redes de apoio e sensibilização da sociedade cisgênera. Estes espaços virtuais serviam para suprir a demanda de informações sobre cirurgias, uso de testosterona e de tecnologias para ocultar as mamas, técnicas para criar um volume na região genital, urinar em pé, uso e compra de próteses penianas, o contato e endereço dos poucos serviços de saúde ou advogados que atendiam transexuais, além de compartilhar fotos de mudanças físicas decorrentes da terapia hormonal e das cirurgias realizadas. (TENÓRIO. L F P & PALHANO , 2022, p. 77).

Ainda hoje a internet segue sendo esse espaço multicultural, e sem legislação ou regulação, ocupando um local de global referência para a comunidade LGBTQIAPN+ desde blogs, páginas, perfis, sítios, em diferentes plataformas digitais.

Ainda de acordo com Leonardo Farias Pessoa Tenório e Luciano Palhano:

Na atualidade, existem homens trans idosos em todo o país que não passaram por esse processo de assunção social de uma identidade trans, nem foram capturados pela patologização psiquiátrica e não utilizaram tecnologias de modificação corporal. Às vezes esse deslocamento de gênero sem a anunciação de uma identidade trans ocorreu de forma pública, às vezes de forma secreta. (TENÓRIO. L F P & PALHANO, 2022, p. 73)

Haver ‘homens trans idosos’ não era muito comum, haja visto o alto índice de suicídios, bem como de assassinatos – todos com características de violência extrema. De forma que, viver na moita, muito mais do que ‘viver no armário’ pode ser uma maneira atualizada de existência para algumas pessoas dissidentes.

5.1 ARMÁRIO, MOITA, INTIMIDADE E MEMÓRIA

“Qualquer que seja nossa trajetória,
o corpo carrega a memória.”
(Linn da Quebrada)

No contexto acima exposto, e no sentido das enunciações de individualidades em confronto com padrões sociais, vimos mudanças significativas do ponto de vista legislativo, porém há ainda muito a se fazer. E é preciso estar sempre alerta, em particular, no que diz

respeito à chamada comunidade LGBTQIAP+. A luta pelo fim do preconceito e por igualdade e equidade de direitos, necessidade de atenção e diligência constante.

O que, em princípio, ‘deveria’ acontecer somente entre quatro paredes, na privacidade, no esconderijo, ‘no armário’, na moita, em função de suas dissonâncias e dissidência, agora é assunto de performances, espetáculos teatrais, músicas, debates em mesas de bar, manifestações e paradas do orgulho *gay* espalhadas pelo mundo, enfim. Mas também se presentificam em artigos, livros, revistas e cartazes que avolumam-se em bibliotecas e na internet.

No entanto, contudo, ainda hoje, as pessoas são limitadas em suas potências, habilidades e saberes, em consequência de preconceitos acerca de sua aparência, de sua posição social, de sua identidade de gênero ou mesmo de suas práticas e preferências sexuais-afetivas. Nesse sentido, para Eve Kosofsky Sedgwick, ativista e crítica literária estadunidense:

Cada encontro com uma nova turma de estudantes, para não falar de um novo chefe, assistente social, gerente de banco, senhorio, médico, constrói novos armários cujas leis características de ótica e física exigem, pelo menos da parte de pessoas gays, novos levantamentos, novos cálculos, novos esquemas e demandas de sigilo ou exposição. (SEDGWICK, 2007, p.22).

A autora utiliza a figura do 'armário' para inferir sobre esse jogo de ocultação e/ou revelação de coisas íntimas, no intuito de que tópicos sobre nossa identidade, personalidade, trajetória ou intimidade não desfavorecem as oportunidades vinculadas àquele encontro. Assim, a “epistemologia do armário” (SEDGWICK:2007) parte de uma demanda social e pessoal, onde elementos precisariam ficar ‘guardados’ para não trazerem prejuízos, ou comprometimentos negativos, em relação à visão que os outros tem de nós numa sociedade cisgênera, heterossexual, machista, racista e extremamente reguladora. Para a autora, revelamos ou ocultamos aspectos de nossas identidades de acordo com as relações que desenvolvemos, ou pretendemos desenvolver, pois, “mesmo num nível individual, até entre as pessoas mais assumidamente *gays* há pouquíssimas que não estejam no armário com alguém que seja pessoal, econômica ou institucionalmente importante para elas” (SEDGWICK, 2007, p.22).

Eve Sedgwick aponta ainda que a ‘experiência do armário’ não é exclusiva do universo *gay*, é antes, uma experiência de todas as pessoas. Ou seja, todes temos algum armário onde escondemos, guardamos coisas, intimidades, enunciações. Contudo, pessoas *gays* (dentro de entendimento onde poder-se-ia incluir toda a comunidade LGBTQIAPN+) experimentam a perspectiva do armário com muito mais frequência e intensidade.

Assim, ‘sair do armário’ envolve revelar questões, tendências, gostos, desejos, preferências, que, em geral, não estão de acordo com o sistema externo, com o horizonte normativo, por assim dizer. Muitas vezes, essas ‘saidinhas’ implicam em evidenciar desvios e extrapolar programações. Mas, eventualmente, ‘sair do armário’ pode implicar em dar saltos e pulos epistemológicos.

Em linguagem computacional o sentido da ‘programação’ diz respeito aos processos de idealização e ordenação de ações onde busca-se a igualdade máxima entre o programado e o ocorrido. Tomando como exemplo o seu computador, a execução da sequência exata dos códigos-fontes programados é que garante que o software, o aplicativo, ou o sistema do seu dispositivo funcione perfeitamente. Qualquer dessemelhança, ou ambiguidade, ou diferença, em relação a quaisquer códigos-fonte, pode implicar num *bug*, ou no não-funcionamento do sistema, em parte, ou no todo.

Foi sobretudo a partir das teorias da computação que se fortaleceram os conceitos de ‘arquivo’ e ‘memória’ como lugares de armazenamento e salvaguarda de dados através do tempo. Dados aqui entendidos enquanto ‘informações gravadas’ que irão alimentar os programas baixados em seus dispositivos. Não obstante, para Deleuze, arquivo e memória não são repositórios, ou entrepostos ligados à restituição ou resguardo de informações. Em Deleuze, a memória nos fala sobre deslocamentos e derivações (HUR: 2013). Ou seja, nos fala de moderação, no sentido de mediar. E nos sentidos de variar e de perturbar. Desse modo, a ideia de programação, enquanto a guarda/fixidez de dados, é algo falacioso e inexistente, para Deleuze.

O mesmo nexos é dado a noção de arquivo, haja visto que o mesmo constitui uma forma de abarcar informações e memórias. E na medida em que toda memória, ou arquivo, carecem de moderação, ou seja, carecem inexoravelmente de um leitor, de um decodificador, de uma arqueologia (FOUCAULT:2009) que possa atualizar as ‘informações’ contidas nele, o que temos são eternas resultantes móveis dentro disso que chamamos de memória. Afinal, toda moderação, todo acesso gera embates circunstanciais e temporais que implicam em atos de seleção, comparação, escolha, apuro, modelagem, editando o que deve ser lembrado ou esquecido, atualizado ou vencido, mantido, trocado ou substituído. Assim, o que entendemos por arquivo, na verdade é uma espécie de rastro que tenta dar conta do percurso de dados, informações, pensamentos, registros, acontecimentos, relações.

Ademais devemos levar em conta que o tempo, ou a temporalidade deleuziana, transcendem a linearidade, no que as coisas podem ocorrer de modo inesperado, diversivo e

múltiplo. Desta forma, para Deleuze, ao lidarmos com arquivos ou memórias, ao acessá-los, no lugar de uma “linha de tempo, tem-se um emaranhado de tempo, em vez de fluxo, uma massa; em lugar de rio, um labirinto; não mais um círculo, porém um turbilhão em espiral” (HUR, 2013, p.179).

Uma outra matéria ligada a memória, sobretudo quando estamos lidando com seres humanos, é a lembrança. Uma modalidade de acesso feita de forma infinitamente sensível, pois ao trazer a lembrança como uma das ações da memória, estamos falando de um sistema extremamente complexo. Para Beth Lopes, pesquisadora e diretora teatral que recorrentemente tem utilizado a memória como dispositivo criativo para fins artísticos, performáticos e espetaculares:

Lembrar não significa fidelidade aos fatos como eles realmente aconteceram. Lembrar está ligado ao imaginar, ampliar, omitir. Distorcer faz parte dos mecanismos da memória, na medida em que nossa imaginação acrescenta ou retira os fatos como uma autodefesa da sua mente. (LOPES, 2009, p. 137).

Esse olhar, essa abordagem em torno da memória, e da lembrança, tem muito mais aproximações com a visão deleuziana do que com a lógica ou prática computacional. Lembrança, então, poderia ser vista aqui como o arquivo corrompido da memória que tentamos recuperar.

O teatro de vanguarda do século XX, notadamente, consolidou o uso de dramaturgias que utilizam as memórias individuais, ou os ‘arquivos pessoais’, dos artistas que integram a malha compositiva do espetáculo teatral em sua cena, como ponto de partida de suas produções. A enunciação e a independência criativa de seus fazedores, desde uma fragmentação narrativa vigorosa e de uma série de hibridismos, fez com que a direção, interpretação, cenografia, iluminação, sonoplastia, conquistassem um outro lugar compositivo na cena teatral do início do século XXI. De forma que o teatro colaborativo, o teatro de grupo, o teatro de pesquisa, o teatro solo, o teatro performático, são ramificações desse teatro de vanguarda. E há que se destacar a especial contribuição de atrizes e atores, que, a partir de um tom confessional, ou ainda, ‘con-ficcional’, foram/são hábeis em criar uma cena capaz de resgatar o interesse da espectação pelo teatro frente a toda parafernália tecnológica que se impôs com os meios de comunicação de massa a partir da liberação e compartilhamento de ‘conteúdos próprios’.

À vista disso, a ‘enunciação de si’ ganhou uma dimensão coletiva que vinha sendo parcamente explorada, sobretudo em torno daqueles que até então ‘apenas’ interpretavam

papéis, e emprestavam corpo, voz e afetos, a narrativas previamente escritas por autores teatrais. Para Beth Lopes, nessa exegese do eu-enunciado:

O corpo é o espaço da memória do performer, o lugar onde os sentidos se constituem perante o público. As ações compõem a sua linguagem, história e ideologia (todos têm uma). O espaço da memória é um lugar de trânsito de ideias e sentimentos, um lugar de subjetividades, de revelação da interioridade do performer na razão direta da sua exterioridade. As emoções que o performer perpassa na sua pele, na sua carne, na sua expressão inscreve uma ‘matriz de si’. Ao acessar as vias profundas da vida pessoal do performer a imaginação evoca, distorce e muitas vezes reinventa as lembranças, fazendo-as vibrar nos gestos compostos por diferentes níveis do ‘real’. (LOPES, 2009, p. 137).

Todo corpo possui uma memória, um percurso, um armário, onde as dimensões de ‘arquivo vivo’ emergem desde a espetacularidade. E nos casos das teatralidades que usam a memória como motor de ações e de narrativas, ser intérprete é, ao mesmo tempo, criar e editar memórias e intimidades, trazidas à cena para serem atualizadas, exibidas, perturbadas.

Sinto que, em relação à palhaçaria, a presença da memória de artistas em cena, atravessando-a, da forma como descrita acima, é um tipo de ocorrência que se apresenta de modo muito forte em artistas brasileiros a partir do final do século XX. Seja a partir de dramaturgias pessoais constituídas sobre memórias particulares, seja como ‘motor de avivamento’ individual, oferecendo e imolando as mitologias pessoais necessárias para ativar os conteúdos que movem palhaços, palhaças e palhaces em suas ações ou performances.

Foi sobretudo a partir do trabalho desenvolvido por Lecoq, e suas descendências e abasileiramentos, que tal tendência se fortaleceu no Brasil. Nessas perspectivas palhacescas contemporâneas a palhaçaria nasce de você e de suas enunciações. Assim, o corpo do palhaço, da palhaça, dos palhaces, funciona como uma chave capaz de abrir todo tipo de armário. Armários pessoais e familiares. Armários sociais e políticos. Armários sisudos que se ridicularizam. Armários que guardam fragilidades que se revelam potências. Armários cujas chaves passam pelo corpo, esse memorial vivo de acontecimentos, afetos e relações.

À vista disso, e porque nem tudo é riso, alguns corpos precisaram desenvolver mecanismos para lidar com certos enunciados de si em relação à suas produções artísticas, mas também em relação às suas vidas, o que repercute em suas intimidades, e vice-versa.

Numa proposição afrontosa, Linn da Quebrada, cantora, compositora e artista militante, por exemplo, e a partir de uma entrevista dada a Marcelo de Troi, pesquisador e colaborador da Revista Cult, defende o “terrorismo de gênero” como enfrentamento, devolutiva

e trincheira, para falar sobre sua existência travesti numa sociedade violentamente heteronormativa:

Eu lancei essa ideia porque eu acho que a violência da sociedade com alguns corpos, corpos como o meu, pretos, transviados, de quebrada, essa violência está posta. É necessário responder também com terror, com agressividade, colocando o meu corpo como arma, como protesto, manifesto, como pólvora diante desse sistema que é violento cotidianamente. (QUEBRADA, 2017 *apud* TRÓI, 2017, p. 446).

E no prefácio do livro *De Trans pra Frente*, de Dodi Leal, Linn da Quebrada dispara: “ser ou não ser: essa não deveria ser a questão” (QUEBRADA, 2017, p. 15). Mas a questão persiste. Nesse sentido, Dodi Leal, performer, curadora, crítica, iluminadora e pesquisadora teatral, juntamente com André Rosa, performer, ator, dançarino, encenador e educador em artes, destacam que:

(...) a presença de pessoas transgêneras no fazer performativo caminha no sentido de redefinir e expandir as epistemes da arte e da academia. Com as pessoas transgêneras protagonizando os espaços de atuação na circulação de produções em arte, tanto no centro como na periferia, encontramos diante do percurso de subversão dos conhecimentos ligados à cisgeneridade compulsória e passa-se a rever as práticas de repertórios entre o poético e o político. (LEAL & ROSA, 2020, p.21).

Felizmente já vemos pessoas transgêneras e travestis se destacarem no universo artístico nacional. Bem como artistas *drag*, pois, toda vez que a censura aperta, a viadagem, a dissidência, se pronuncia. Foi assim na ditadura com Dzi Croquettes, e é agora com Pablo Vittar, Gloria Groove, Uýra Sodoma, Felipe Catto, Liniker, Jaloo, Majur, Caio Prado, Jonhny Hooker, Bixarte, As Baianas e a Cozinha Mineira, só para citar artistas que estão no *mainstream*, e que se expõem enquanto corporeidades e escrituras dissidentes, obtendo grande destaque na mídia e na vida cultural do país face esse momento de imensa polarização e recrudescimentos social, por exemplo.

No universo palhacesco nacional grupos como a Cia Fundo Mundo, de Florianópolis/SC, Lua Lamberti de Abreu, de Maringá/PR, Daini Brum /SC, são referências extremamente necessárias, e de onde vemos brotar uma outra consciência a respeito do risível e da espetacularidade, do poético e do político, nesse processo de ‘arquivamento’ da memória nacional.

De ‘dentro do armário’, trancadas, fica bem mais difícil, menos fluida, mais complicada, seja a revisão das práticas de repertório compulsórias, seja esse jogo de revelar e esconder tão necessários nesses momentos. Por conseguinte, sem a visibilização,

presentificação e exteriorização de memórias e ‘memoriais vivos’ LGBTQIAPN+ não há alteração das normas e protocolos sociais sobre os quais nos baseamos para moderar relações e deslocamentos. Sem a diversidade e presença LGBTQIAPN+ o riso não será descolonizado, decolonizado.

Outrossim, as ‘práticas de repertório compulsório’ as quais me refiro incluem uma série de gags, e de esquetes – também chamadas de reprises, extremamente machistas, racistas, homofóbicas, transfóbicas, que integram uma fábrica de riso depreciativo e/ou autodepreciativo sobre mulheres, viados, travestis, sapatonas, pessoas não binárias, pessoas negras, pessoas portadoras de necessidades especiais, pessoas neuro-divergentes, mas também sobre toda e qualquer plateia, pois se trata de uma lógica depreciativa sobre o risível. Não se pode afirmar que todo, mas que uma boa parte da palhaçaria tradicionalmente feita por homens se relaciona diretamente, com o riso depreciativo.

Ana Carolina Müller Fuchs, defendeu em 2020 uma intrigante tese de doutorado sobre o riso intitulada *O Sorriso da Palhaça: Pedagogias do Riso e do Risível*. Para realizar esse trabalho Ana Fuchs, além de muitas leituras sobre palhaçaria, riso, comicidade, feminismo entre outros temas, fez uma série de entrevistas com palhaças. Na época, eu ainda não tinha transicionado, mas o incomodo, os questionamentos, eram bem presentes nas colocações que fazia a época onde boa parte delas vinham de uma evidente sensação de inadequação.

Além da tese acima referida, Ana Carolina Müller Fuchs escreveu junto com Gilberto Icle um artigo intitulado *Comicidade crítica e riso autodepreciativo: um estudo com mulheres palhaças*. Nesse artigo é que dito que:

Se, por um lado, a história da palhaçaria é contada pelo viés do circo, justamente porque é nesse espaço que a figura do palhaço se consolida, por outro, também, é possível contar essa trajetória tendo como base as aproximações com o teatro (FUCHS & ICLE, 2020, p. 2).

E que:

A relação do teatro com a palhaçaria, além de ampliar o acesso das mulheres, instigou a criação de metodologias baseadas na subjetividade das artistas. (FUCHS & ICLE, 2020, p. 02).

Na visão da dupla autoral:

O entrelaçamento entre circo e teatro constituiu metodologias próprias que influenciam até hoje os processos formativos em palhaçaria no Brasil. Contudo, mesmo com a possibilidade de as mulheres atuarem como palhaças nesse contexto, as artistas enfrentaram uma série de desafios e dificuldades, principalmente em relação às questões de gênero que constituem a máscara como domínio masculino. Grande parte do repertório e das referências em palhaçaria é de palhaços homens, as metodologias

pouco exploravam as questões de gênero e os espaços de atuação para as mulheres-palhaças também eram restritos. Diante disso, as artistas-palhaças passaram a se organizar. A palhaçaria feminina como movimentos, com uma pauta de ações que questiona o domínio masculino nessa arte, que busca visibilidade e espaços de trabalho para a artista palhaça e que explora metodologias de criação diferenciadas, se difunde e se expande, principalmente a partir da década de 1990, por intermédio da formação de grupos de mulheres palhaças, da criação de festivais específicos e, sobretudo, a partir de processos formativos direcionados especialmente às mulheres, como apontam as pesquisas de diversas mulheres palhaças (FUCHS & ICLE, 2020, p. 03).

Questionar o domínio masculino, se organizar, buscar dar visibilidade, criar espaços de trabalho, pesquisa e formação me parecem ser também a tônica não somente da chamada palhaçaria feminina, que ficou escondida no armário por muito tempo, que teve seus percursos históricos ocultados, abafados, mas também do que chamei de palhaceria, como neologismo, para sinalizar as pesquisas, produtos, dramaturgias e metodologias desenvolvidas pela cena LGBQIAPN+.

Entre as pessoas entrevistadas está Karla Conká, palhaça, formadora, diretora, pesquisadora - uma das principais referências na palhaçaria feminina no Brasil. Segundo Ana Fuchs:

Para Karla, a palhaçaria feminina visa abrigar as experiências das mulheres, negligenciadas pelas práticas de uma palhaçaria predominantemente masculina. A fala de Karla indica o elemento que se insere nas discussões da arte palhacesca, os corpos femininos e suas experiências (CONKÁ, 2020 apud FUCHS, 2020, p. 16)

Junto com Gilberto Icle, Fuchs consideram ainda que:

A paródia de si que a palhaçaria feminina carrega em suas práticas e denuncia o fracasso, novamente, não da artista, mas dos modelos hegemônicos de gênero e de outras matrizes sociais. Butler pontua que a ideia de fracasso individual está intimamente ligada ao fracasso das normas sociais. Nas palavras da autora: “Em nossa vulnerabilidade individual a uma precariedade que é socialmente induzida, cada ‘eu’ vê potencialmente como seu sentido particular de ansiedade e fracasso tem estado implicado todo tempo em um mundo social mais amplo.” (BUTLER, 2018, p. 28 apud FUCHS & ICLE, 2020, p. 12)

O que acaba por propor uma abertura dialógica entre o mundo social e individual de quem palhaçaria e de quem participa, interage, ‘iterage’. Para essa pesquisa, no momento, essa metodologia chamada de ‘interpretação’ por muitas pessoas, ou de ‘técnica de interpretação’ nesse trabalho, também pode ser chamada de ‘moitagem’.

Moitagem seria esse jogo de ocultar e revelar intimidades, observar, ver e ser visto. Jogo esse que, entretanto, pode trazer consequências bastante violentas para certos corpos e

suas memórias íntimas. Mesmo assim, a moita parece ser um lugar interessante, e de extrema provocação. Quando trago essa imagem estou miraculando a moita como uma espécie de trincheira camuflada, dissimulada. Como se, tendo saído do armário, se buscasse um abrigo ‘entrevisível’ capaz de gerar ‘visões de atravessamento’. Capaz de criar situações cujas ação de esconder, implique ao mesmo tempo, em ações de aparecer. De tal feita que, desde a moita, é possível entrever o ambiente externo, espreitá-lo com certa segurança.

Assim, a moita é uma fronteira que conjuga o sigiloso, o íntimo, o misterioso, o reservado, ao escape, ao extravaso, ao transbordamento. A moita que é uma ode ao entrever, ao descobrir de modo vislumbrante.

Ademais, moita é o lugar onde coisas se ‘mocozam’. Na moita não se esconde verdadeiramente nada, pois o ‘mocó’ é um esconderijo precário e fronteiro. E como tal, tendenciosamente híbrido, onde oxímoros se pronunciam, já que a moita une opostos de forma não-hegeliana, no sentido de não produzir uma resultante exata. A moita conjuga oposições de forma peculiar. Ela mostra escondendo. E esconde mostrando. Vê, não sendo totalmente visto. E sendo visto, é visto integrando ocultações. Se mocoza na moita quem, ou aquilo, que deseja não ser totalmente visto, mas deseja ver, e/ou abrigar-se na indefinição.

Essas dinâmicas da moita podem acabar gerando outras epistemologias. E encontro muita confluência entre a ‘epistemologia da moita’ com o que Dodi Leal e André Rosa conceituam como epistemologia da fronteira. Para Dodi Leal e André Rosa:

A epistemologia de fronteira é uma das respostas críticas dos/as subalternos/as ao projeto da colonial/modernidade, uma alternativa para o combate de ações fundamentalistas, que ainda mantém como premissa o reconhecimento de uma única via epistêmica para o acesso ao conhecimento, por meio da universalização como produtora de verdade. Pautada pelas posições assumidas por diversos/as autores/as, tais como Gloria Anzaldúa, a epistemologia de fronteira elabora uma redefinição conceitual e prática das retóricas emancipatórias da modernidade, agora, por meio das vivências, cosmovisões e conhecimentos dos/as subalternos/as. Trata-se de uma perspectiva crítica aos nacionalismos, aos colonialismos e aos fundamentalismos, sejam hegemônicos ou periféricos. (LEAL e ROSA, 2020, p. 25).

Gloria Anzaldúa citada por Dodi Leal e André Rosa, *chicana* já miraculosamente apresentada neste trabalho em capítulos anteriores, como alguém que, em resumo, desde uma perspectiva latina e *queer* do feminismo junta filósofa e poesia, centro e borda, inglês, espanhol e línguas nativas do continente americano, e que desenvolveu uma perspectiva que articula identidade, território e des-território desde a multiplicidade da fronteira. Nesse lugar, defende

uma política de alianças e agenciamentos culturais de forma dialógica, resultando em coalizões flexíveis, transitórias e inigualáveis.

Para Anzaldúa “identidade não é um amontoado de cubículos estufados respectivamente com intelecto, sexo, raça, classe, vocação, gênero. Identidade flui entre, sobre aspectos de cada pessoa. Identidade é um [...] processo” (ANZALDÚA, 2007, p.252-252). Embora seja um *amasamiento* de variadas camadas, desde onde emergem sujeitos mestiços dotados de uma consciência ímpar, uma ‘consciência mestiça’ - cujo olhar naturalmente hibridiza e embola paradigmas encruzilhando tudo à sua volta. Assim, identidade passa a ser também uma memória relacional.

Esse ambiente fronteiro onde se localiza Anzaldúa carece, como a própria autora elabora, de uma consciência que “nasce do movimento criativo contínuo que rompe incessantemente com o aspecto unitário de cada novo paradigma” (ANZALDÚA, 2007, p. 80). Tal consciência tornaria desnecessária a presença de ‘armários *gay*’, onde enunciações de si e de afetos poderosos precisariam restar guardados, trancados, escondidos, para que pessoas possam se encaixar numa sociedade compulsoriamente heteronormativa, monogâmica e forçosamente cisgênera e binária.

Nesse outro ‘contra-paradigma’, desde uma “consciência mestiça” (ANZALDÚA: 2007), a intimidade poderá dizer respeito apenas a um espaço convival de proximidade, descontração, confiança, aconchego, revelando memórias de aceitação, orgulho e respeito. Nesses espaços pode haver a geração de outros lugares de riso, menos baseados na ofensa, na ridicularização.

Então, aproximando esse tema das artes cômicas, tema último deste trabalho, o *bullying*, que é uma experiência recorrente na memória coletiva *gay*, e que influi muito diretamente na ‘inclusão’, ‘incorporação’, ‘abrangimento’, ‘contenção’ de muitas identidades dissidentes, no sentido de ‘enfiar-se no armário’, seja pelo medo em vivenciar situações de intimidação, opressão, humilhação repetidas, seja pela fadiga e esgotamento psíquico na lida real com as mesmas. Ele marca e reflete uma forma violenta de relação onde o opressor ri ao agredir seu ‘objeto de desejo’.

O *bullying* é uma prática que, infelizmente, se aproxima do que nas oficinas de criação de *clown*/palhaço se chama/chamava de ‘berlinda’. São criadas situações ou contextos de extrema vulnerabilidade, acreditando-se que, a pessoa/artista que está na berlinda emanaria, revelaria, reagiria de forma a fazer emergir seu ‘eu’ palhaçístico, seu ‘eu’ mais essencial. Essa emergência, e sobretudo a vulnerabilidade extrema que mobiliza, é/seria capaz de gerar uma

conexão muito íntima, delicada e poderosa entre quem compartilha memórias e arquivos desde a berlinda e quem assiste essa conexão. E também comunga esse desvelo.

A ideia da berlinda, me parece conversar ou conter algum agenciamento relativo à epistemologia da moita, na medida em que, se encontram na universalidade do sentir-se vulnerável. Trata-se, pois, de uma natureza de ridículo que não seria, exatamente, risível, no sentido de engraçado. Mas de tocante, numa direção de humanidade e de empatia, micro-mini-nano relacional, e que diz de todes, pois acredito que todas as pessoas, em algum momento já se sentiram frágeis, vulneráveis, e conhecem esse lugar.

Daí que o riso gerado desde a berlinda não é um riso, engraçado, mas, talvez um tanto ‘desengraçado’, extremamente empático de tão violento, pois se aproxima demais do riso depreciativo, de onde o *bullyng* é contingente.

Infelizmente, a premência e/ou a vivência constante do *bullyng* - na vida real, e não ficção empática de uma palhaçaria, digamos, mais psicológica e sensível, tem levado muitas pessoas LGBTQIAPN+ a automutilação, isolamento, e até mesmo ao suicídio.

Assim, é preciso imaginar e elaborar outras possibilidades de riso para as diversas saídas dos nossos diversos armários, partindo de alianças que envolvam, inclusive, a educação formal das pessoas. Paul Preciado, uma constante referência nesta pesquisa, filósofo e escritor feminista espanhol, nos faz refletir a respeito da morte de um jovem transgênero que sofria situações de assédio e *bullying* constantes em Barcelona, na escola.

Quero imaginar uma instituição educativa mais atenta à singularidade de cada estudante que à preservação da norma. Uma escola microrrevolucionária, onde seja possível potencializar uma multiplicidade de processos de subjetivação singular. Quero imaginar uma escola onde Alan poderia continuar vivo. (PRECIADO, 2020, p. 199).

Educar para a diversidade é uma demanda muito urgente. Em última instância, ela implica em respeitar e acolher ‘crianças viadas’ nas escolas, nas famílias, e nas maneiras com as quais nos relacionamos com elas. Esse é um tema extremamente sensível porque ele nos desafia em vários sentidos. Raphael Balduzzi Rocha de Souza e Silva, artista e pesquisador *drag*, em sua dissertação de mestrado, intitulada, *Transcursa : uma cartografia da criança viada afeminada à performance drag queen*, desenvolveu um capítulo inteiro sobre temas relacionados à crianças viadas. Para o autor “se você foi uma criança viada, você entende a nomação, cairá como uma luva (SILVA, 2019, p. 48). E sem embargo, temos que considerar que “gênero é um tema que continuará sendo tabu quanto mais ocultarmos as discussões abertas

e livres a respeito dele” (SILVA, 2019, p. 21). Ou seja, quanto mais negarmos sua existência, quanto mais ignorarmos suas demandas, mas ele se apresentará. Segundo o autor:

A existência de uma criança-viada pode trazer rompimentos cognitivos e incômodos na sociedade que não está preparada para recebê-la. Algo se explicita inadvertidamente, contra a cultura sexista. (...) Diferente da bicha louca adulta já “formada”, as crianças são alvo de correções mais enfáticas e dadas como “necessárias” pelos adultos, ainda há esperança de encaminhamento e realinhamento com as lógicas heterossexuais. (SILVA, 2019, p. 48).

Agrupo ao termo ‘criança viada’ toda pessoa que, mesmo na infância, ou posteriormente, tenha se identificado com algumas das denominações da comunidade LGBTQIAPN+, e suas dissidências. Eu fui uma criança viada.

Durante a pesquisa, que incluiu a criação vídeos-arte, realizei um vídeo onde em *off* pode-se ouvir uma carta que escrevi para minha criança viada que intitulei de Barbicha ao contrário. Barbicha é o apelido de Barbichinha dos Lábios de Mel, o *drag king* que crio e desenvolvo. E durante a obra vou me ‘desmontando’.



QR CODE 8 – link para acessar ao vídeo arte *Barbicha ao contrário*

É comum entre os seis, sete anos presenciar crianças falando sozinhas ou encenando para si, solitariamente ou em pequenos grupos, aspectos da vida. Nesses momentos, estão fabulando uma realidade. A essas ocorrências dá-se o nome de monólogos coletivos. Nessas ocasiões, em suas falas, ações ou expressões, crianças não estão querendo noticiar nada em específico. Não estão exatamente se comunicando, no sentido de informar, demandar ou solicitar, mas estão expressando uma porção de coisas. Em geral, falam sem se importar com o interlocutor, ou com a compreensão do que está sendo dito. Entretanto, supõem-se escutadas. E desejam estar à vista nessa realidade fabulosa, mas sem a declarada concentração da audiência sobre o que dizem e fazem. Ficam ali sendo perscrustadas. Não se colocam escondidas, pois

quase nunca buscam isolamento para esse tipo de feito, mesmo para ações ou falas mais ‘íntimas’. Identifico diversas aproximações entre os monólogos coletivos infantis às ‘moitas’ como me referi anteriormente.

E de meus monólogos coletivos trago a lembrança do que fazia, de como ‘ensaiava’ me relacionar com pessoas quando fosse um adulto. Esse era o meu brinquedo. Treinava quem queria ser, como queria ser reconhecido. Trago a memória de fabular sem me dar conta das normas que burlava, pois fabulava uma identidade dissidente da que esperavam do meu corpo infantil. E me lembro de momentos, de falas e ações de direção de me reorientar, me conter, me indicar certa performance de gênero, e que foram bem traumáticas. Lembro das investidas mais enquadrantes: “Senta assim... Fecha as pernas... Meninas não fazem isso. Mas porque você não brinca como as outras meninas? Faz a Barbie, ao invés do Ken”.

Contudo, inadequadamente, cheguei até aqui sublimando e depurando memórias para seguir vivendo, memórias que estiveram dentro do armário. Hoje enalteço e engrandeço a viadagem. Essa viadagem que integra minhas memórias mais íntimas. Minhas memórias enquanto palhaça, palhace, e *drag*. E memórias infantis, ou memórias de uma criança viada.

5.2. PALHAÇARIA É FULERAGEM

“A sátira e a crítica são fuleragem.”

(MEDEIROS, 2017, p 37).

Há no Brasil diversas expressões artísticas e/ou ritualísticas e/ou coletivas marcadas por figuras cômicas que não são teatrais, ou circenses, mas que integram um sentido ampliado do ‘ser palhaço’. São as figuras brincantes de Mateus, Bastiões, Catirinas⁹⁷, Cazumbás⁹⁸, entre outras, integrantes de Folias de Reis, Bumba-Meu-Boi e Cavalos-Marinheiros espalhadas pelo

⁹⁷ Mateus, Bastiões, Catirinas são ‘figuras’ cômicas que aparecem em diversas expressões artísticas brasileiras tradicionais. Nessas ‘brincadeiras’, costuma-se usar os termos ‘botar figura’, ou ainda ‘brincar’, para dizer do momento onde acontece o encontro com o ‘público’, que também recebem a denominação de brincantes. A ‘figura’ do Mateus está presente nas Folias de Reis do Goiás, Minas Gerais, e de outros estados brasileiros, mas também aparece no Cavalo-Marinho de Pernambuco e da Paraíba junto com Bastião. Estas figuras disputam comicemente o amor de Catirina. Tais figuras ressurgem ainda em outras brincadeiras, como no Bumba-Meu Boi, do Maranhão e de outras regiões nordestinas. Vale uma ressalva à figura de Catirina, que é uma das poucas figuras cômicas femininas presentes nessas brincadeiras, embora, tradicionalmente, ela seja desempenhada por homens.

⁹⁸ Os Cazumbás, também integram o Bumba-Meu-Boi maranhense, e são figuras que usam máscaras animais e túnicas ricamente decoradas com figuras de santos e outras alegorias, muito semelhantes às utilizadas na África Ocidental e em países da Península Ibérica.

país. Há também os Velhos e Marombos⁹⁹ presentes nos Pastoris Profanos nordestinos e todo um mundo de figuras carnavalescas, como os Zambiapongas¹⁰⁰, Papangus¹⁰¹, Bate-bolas¹⁰², entre outros. Há ainda personagens mascaradas das Congadas¹⁰³ que dialogando com princípios artísticos extremamente relacionais, promovem graça e comicidade, entremeando elementos como jogo, brincadeira, deboche, sátira, ou mesmo a carnavalescação (BAKHTIN, 1993), o que aproxima estas expressões culturais ao entendimento atual sobre palhaçaria.

Contudo, quando me refiro a ‘figura’ do ‘palhaço’ posso ainda estar me referindo aos palhaços de rodeio que profissionalmente se ocupam de distrair o público, e o boi, para que peões se safem de chifradas mortais nessa espécie de ‘picadeiro agrário’ dos parques de exposição agropecuária. E há quem identifique em Hotxuás¹⁰⁴ a palhaçaria de hoje em dia partindo de um entendimento ocidentalizado sobre os ‘palhaços sagrados’, evidenciando parte de um processo de colonização que o rir, e o risível, atravessam em nossa sociedade.

Esse sentido ampliado de palhaçaria, termo que começa a ser bastante utilizado no Brasil a partir da década de 80, desloca, e reescreve o que se entende por ‘palhaço’ reiterando espetacularidades brasileiras, espetacularidades de si, e a espetacularidade circense icônica dos homens-palhaços presentes no imaginário globalizado sobre essa arte. Assim, nem todas as palhaçarias atuais, ou mais tradicionais, usam nariz vermelho e sapatoes, mas ainda se conserva um imaginário onde essas palhaçarias são exercidas por homens cisgêneros. Ou seja, em função do deslocamento de funções ou dos territórios de ocorrência, dos recheios ou aparências, das

⁹⁹ Velhos e Marombos são figuras do Pastoril Profano, que acontece em diversos estados nordestinos brasileiros e cuja maquiagem e figurino, coloridos e folgados, remetem diretamente à indumentária dos palhaços de circo tradicionais brasileiros, e demais brincantes dessa região. Numa perspectiva trajetiva essas figuras podem se ligar ao personagem tipo Pantaleão, característico da Commedia Dell’Arte italiana.

¹⁰⁰ Zambiapunga é um festa bastante conhecida no município de Nilo Peçanha\BA, que se caracteriza por um cortejo percussivo de homens mascarados, vestidos com roupas bem coloridas, geralmente feitas com retalhos de panos que saem às ruas durante a madrugada do dia primeiro de novembro, véspera do dia de finados.

¹⁰¹ Papangus, são figuras presentes no carnaval brasileiro, sobretudo no norte e nordeste. Os Papangus são recorrentes em todo sertão pernambucano, com destaque para a cidade de Bezerros, cujos festejos são inspirados no entrudo português bem como no carnaval venezianos. Esses conjuntos de figuras também recebem o nome de ‘mascarados’, em função do uso de máscaras que cobrem completamente seus rostos.

¹⁰² Bate-bolas são exemplos de outras figuras mascaradas que animam os carnavais da Bahia e do Rio de Janeiro, entre outros estados. Dizem que os bate-bolas surgiram do hibridismo entre festejos coloniais portuguesa e de outras festas, como a folia de reis. Outras fontes apontam que sua origem fala de escravos libertos que se fantasiavam para poder brincar livremente o carnaval. Nesse sentido, uma característica interessante, além do uso dessas máscaras fortes aterrorizantes, é o uso de bolas feitas a partir de bexiga de bois que são golpeadas contra o chão, de forma violenta, assustando as pessoas.

¹⁰³ As Congadas são expressões culturais e religiosas que ocorrem em diversas regiões do país e envolvem canto, dança, teatro, aproximando a espiritualidade cristã às religiosidades de matriz africana e afro-diaspóricas.

¹⁰⁴ Hotxuás, dentro da etnia Krahô, são encarregados de ‘fazer rir’ a tribo em rituais, celebrações, ou mesmo no cotidiano dessa cultura. Os Krahôs são um dos muitos povos indígenas presentes no Brasil Central.

técnicas próprias ou de suas formas de aprendizagens e dramaturgias, ou das metodologias artísticas utilizadas, são muitas as palhaçarias existentes no Brasil.

Assim, além das delicadezas e singularidades que apresentei acima, quando falo em palhaçaria contemporânea, posso estar me referindo também à arte cômica feita por mulheres cisgêneras e por pessoas fora do ‘cis-tema’, resultando em palhaças, palhaços, palhaces, e todo tipo de brincante. Finalmente, quando falamos ‘palhaçaria’ não estamos mais falando somente de ‘homens cômicos no picadeiro’.

Daí que as aproximações entre as diversas expressões palhacescas concorrentes na atualidade me fazem ver a palhaçaria não como uma árvore genealógica, onde cada uma dessas expressões figuram como troncos que se fortalecem ao longo do tempo, mas como um emaranhamento de teias farsescas, mais próxima da ideia de rizoma apresentada por Deleuze e Guattari e cujos ‘brotos’ podem se ramificar desde qualquer ponto, sem seguir um modelo lógico previsível. E fico miraculando sobre a comunicação rizomática palhacesca, e o quanto ela se dá de modo invisível, subterrâneo, de onde, de repente, irrompem, brotam, palhaçarias singulares que chamamos ora de bufonaria, ora de ‘teatro popular’, de ‘brinquedo’, ou de palhaço. Citando Deleuze e Guattari:

O rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 32).

Quando olho para raízes na lida do jardim aqui de casa percebo muitas aproximações, dentro de suas singularidades aparentes e de suas multiplicidades. E, embora saiba que uma pitangueira e um coqueiro são bem diferentes desde uma perspectiva rizomática, e sobretudo enquanto arborescência, aplicando-se a ideia de rizoma (que difere da ideia de raiz) cabe o inusitado, o diversivo. É como se de uma pitangueira pudessem brotar outra arborescência aparente tendo em vista o empenho rizomático que acolhe a metamorfose e a ambivalência.

Para exemplificar, no meu jardim tem três pitangueiras diferentes, apenas uma delas plantei, as outras duas brotaram sabe-se lá como. Um passarinho, o cuspir de uma semente, ou a transposição de um torrão de terra, pode ter carregado uma semente sem que me desse conta disso e pronto. Brotaram duas outras pitangueiras. Olhando somente para as raízes é preciso muita atenção e muito conhecimento de causa para tentar identificar o que pode nascer desde ali, daquela radicalidade única, daquele centro germinal. Mas seu crescimento está programado. E segue uma lógica pré-visível. E embora sejam árvores diferentes há inúmeras aproximações

entre todas as pitangueiras do mundo. As plantadas no cerrado, e as plantadas na França. E entre todas as bananeiras e palmeiras por aí. Evidentemente cada uma dessas plantas se comporta de modo diferente em função do solo e das intempéries que encontra. A cor, o tamanho, o sabor da pitanga tem a ver com o que a raiz encontra, com o que a nutre e com a programação daquela árvore. Mas também com tudo que acontece com aquele corpo-planta. Às vezes, simplesmente, a raiz não pega em determinada terra, em determinado território. Outras vezes a planta cresce numa velocidade espantosa.

Mas no meu jardim não tem só árvores. Tem plantinhas rasteiras que nascem e se multiplicam a partir de qualquer pedacinho, sem carecer da programação da semente e se desenvolvem em quaisquer territórios. Tem umas que nascem desde pequenas frestas no cimento, inclusive. E como elas se espalham numa outra proporção, e numa outra dinâmica, são difícilísimas de conter. Assim é palhaçaria e a comicidade para mim. Não como árvores que se repetem, e se combinam no sistema, mas como rizomas que podem se multiplicar em quaisquer terrenos e derivar a partir de qualquer ponto, em direções inesperadas e incontroláveis.

Em 1998, quando fiz a ‘iniciação’, com o grupo LUME Teatro¹⁰⁵, eles utilizavam a terminologia ‘Técnica de Clown Pessoal’ para a ‘prática da palhaçaria’ que propunham. Então, Matusquella nasce clown¹⁰⁶. Com esse nome estrangeiro o LUME Teatro me abre as portas, mas é sobre a ideia de ‘palhaçaria’ que constituo a minha ocupação.

Devo confessar, entretanto, que nesse período, embora me visse como uma mulher ‘meio pedra, meio água’, uma pessoa andrógina que gostava de mulher, não me via como palhaça, não me relatava assim. É na década de 90 que começa um movimento de mulheres palhaças onde pude me encaixar e me fortalecer. E quando me autoproclamei palhaça, a discussão sobre ‘palhaçaria feminina’ estava num momento bem germinal e as palhaçarias transgêneras e palhaçarias não-binárias não eram debatidas ou sequer cogitadas. Não existia o termo palhace, e a perspectiva de gênero flexionava apenas entre palhaço e palhaça, alheia às realidades *queers*. Relaciono essa situação ao que se referem Deleuze e Guattari quando apresentam o conceito de radícula ou de “pseudomultiplicidades arborescentes” (DELEUZE e GUATTARI, 1995: p 16), pois "a árvore ou a raiz inspiram uma triste imagem do pensamento

¹⁰⁵ O grupo LUME Teatro foi fundado em 1985, como grupo de pesquisa da UNICAMP, por Luís Otávio Burnier e é uma das principais referências brasileiras na pesquisa sobre palhaçaria no Brasil sendo um dos primeiros grupos a levar a arte dos palhaços para a academia.

¹⁰⁶ Clown é um termo em inglês que pode ser traduzido como palhaço, mas que também pode estar se referindo a uma maneira específica de se experimentar palhaçaria, um ‘tipo’ de palhaço.

que não pára de imitar o múltiplo a partir de uma unidade superior, de centro ou de segmento" (DELEUZE e GUATTARI, 1995: p 25). Ou seja, a lógica da árvore é uma lógica de reprodução provocada, já o rizoma traz uma dimensão relacional, de alianças e trajetividades. Antes de ser tomada por palhaçaria, essa arte foi encarada como uma árvore genealógica macho-hétera-europeia cuja multiplicidade não era bem absorvida, senão hierarquizada e consumida de acordo com proximidades e avizinhamentos artificializados pelo status capitalista, pois a 'palhaçada' precisava ser palatável, embalável, higienizada, para ser consumida. Tanto que até circulou com nome em inglês: *clown*.

E seguindo com apontamentos sobre os termos palhaçaria e *clown*, para Ricardo Puccetti, um dos fundadores do grupo LUME Teatro:

O estado de clown seria o despir-se de seus próprios estereótipos na maneira como o ator age e reage às coisas que acontecem a ele. É a redescoberta do prazer de fazer as coisas, do prazer de brincar, do prazer de se permitir, do prazer de simplesmente ser. É um estado de afetividade, no sentido de 'ser afetado', tocado, vulnerável ao momento e às diferentes situações. É se permitir, enquanto ator e clown, surpreender-se a si próprio. (PUC CETTI, 1998, p. 14).

Na década de noventa o grupo LUME Teatro praticou uma abordagem de palhaço diferente do que se via comumente no país, não estando ligada diretamente ao circo moderno ou circo tradicional, ou às supracitadas expressões singulares da cultura brasileira, ligando-se a uma perspectiva sensivelmente mais teatral promovida pela 'dobra', proposta por Luis Otávio Burnier, fundador do grupo LUME Teatro, a partir do trabalho que empreendeu junto ao francês Jacques Lecoq, um dos pioneiros no ensino da palhaçaria fora do contexto circense, e fora do contexto nacional.

Dentro de uma sociedade que te obriga a restauração binária de performances de gênero, e ao encaixe dentro dessas performances, "despir-se de seus próprios estereótipos" (PUC CETTI, 1998, p.14) não parece mesmo ser tarefa fácil. No esquema que vivemos, 'identidades próprias' são matérias inatingíveis, blindadas e abafadas que são pelas sociedades de consumo que não nos permite dar conta de alguma essência própria, pois toda identidade é classificada, etiquetada e vendida. Nesse sentido vale pontuar que hoje vejo o sentido de 'essência' dentro da implicabilidade de contínuo devir, com direito a linhas de fuga, inclusive. Desde aí a noção de "próprios estereótipos" deve ser problematizada uma vez que o termo 'próprio' hoje, me parece uma 'verdadeira ilusão'.

Então, na prática fui entendendo que esse ‘despir-se’ tratava-se sobretudo de ‘despir-se dos auto-julgamentos’ e buscar ‘ser’ sem se fixar em estereótipos, fortalecendo-se no que circunstancialmente somos, ou podemos ser em nossas singularidades momentâneas e em permanente movimento. Reagir sem julgar e buscando praticar autenticidade, muito mais do que a identificação ou a empatia.

Entretanto, nesse estado inicial de minha jornada palhacesca pessoal a perspectiva identitária sapatona e, até mesmo a feminina, estiveram pouco latentes ou conscientes, como se na constituição do que entendia por ‘pessoa’, no conjunto ‘*clown* pessoal’, funcionasse muito mais como um dispositivo generalizante do que singularizante, embora íntimo.

E fico pensando que, naquele momento, a palhaçaria do grupo LUME Teatro descendia diretamente de metodologias de estética francesa, adaptadas à realidade brasileira. Como uma climatização, haja visto a origem e a inequívoca ligação com espetacularidades teatrais francesas vistas desde o olhar ‘pessoal’ de Lecoq. Por tabela, entendi que essa prática do ‘*clown* pessoal’ importava questões de gênero cujos contornos são bastantes diferentes dos da cultura brasileira. Como uma espécie de enxerto cultural. E foi aí que atentei ao fato de o termo *clown* ser uma palavra inglesa já enxertada numa metodologia francesa. E logo percebo o quanto os saberes e fazeres do *clown* envolvem uma série de ‘estrangeirices’ ou ‘deformações’ e atualizações que só confirmam a perspectiva rizomática de seu desenvolvimento, de seu *continuum* diversivo. Assim, embora apresente certo caráter ‘vira-latas’, já que é fruto de ‘encruzilhamentos’ culturais, a palavra *clown* tem/tinha no *métier* brasileiro um ‘quê de culto’ que lhe proporciona uma sensível valorização, e centralidade, em detrimento das palhaçarias e das figuras cômicas citadas no início deste texto.

Hoje, o LUME-Teatro traz outras derivações em suas pesquisas sobre palhaçaria, pois naturalmente a ‘linha de fuga’ da palhaçaria aconteceu. E eu também já ‘estou’ outra pessoa. Contudo, em função de minha experiência trajetiva não posso deixar de recuperar noções, impressões e reflexões acerca da palhaçaria com a qual me deparei em minha formação inicial com o grupo LUME Teatro.

Citando o pesquisador e palhaço Demian Reis, em seu livro *Caçadores de Risos*, fruto de sua dissertação de mestrado:

Se quando mencionamos palhaço a referência ao circo é a primeira associação que nos vem, no caso em particular da abordagem de Lecoq, seu ponto de referência não estava no circo. Esta diferença de ponto de partida irá criar diversas polêmicas em torno dos termos *clown* e palhaço no Brasil, geradas pela transplantação criativa desta perspectiva de trabalho promovida por Luis Otávio Burnier, entre outros. Hoje, ainda, circula uma

noção de que clown seria um gênero de arte inteiramente distinta de palhaço, sendo este gênero vinculado a esta perspectiva de Lecoq. Mas em diversos debates e mesas redondas, em eventos e Festivais, entre os quais destacamos o Anjos do Picadeiro (Encontro Internacional de Palhaços) e Feverestival de Barão Geraldo, Campinas (2004), o próprio Ricardo Puccetti, ator e palhaço do Lume (...) afirma que o clown e o palhaço são a mesma coisa, porém com estilos e abordagens diferentes. Puccetti reconhece que mesmo palhaços especializados em virtuose, como a maioria dos de circo, conquistam uma presença de palhaço, em que a fragilidade e o ridículo da pessoa afloram com uma sinceridade que comove e gera riso. (REIS, 2010, p. 156).

O que Demian Reis chama de ‘transplantação criativa’ ameniza e contextualiza a chegada da técnica de *clown* no Brasil, e nos permite pensar sobre os processos colonialistas que vivemos dentro da arte palhacesca em nosso país, e que perduram até hoje. Outro exemplo, ou constatação, é a respeito do quanto a palhaçaria no Brasil deve a pessoas negras e racializadas, e a famílias circenses formadas por pessoas negras ou afro-indígenas e que pintavam seus rostos de branco para fazer graça como Piolin, Benjamim de Oliveira, Xamego, entre outros. E mesmo nessa perspectiva ampliada, que considera palhaçaria muitas das expressões culturais arroladas no início deste texto, pouco se escreve sobre o assunto.

E para mulheres cis e trans e não-binárias, para palhaças e palhaces, como é isso? Poder colocar o nariz vermelho em teatros, hospitais, circos ou ‘brincar palhaço’, ‘botar figura’ nas práticas espetaculares brasileiras e nos nossos ‘terreiros’ do riso não é nada tranquilo. Assim, há uma série de interseccionalidades a serem consideradas nas palhaçarias de hoje. Aliás, palhaças, palhaços, *clowns* e brincantes parecem não trabalhar da mesma maneira, ou com a mesma perspectiva de comicidade e, sobretudo, de dramaturgia. Então, finalmente consigo notar a moita léxica na qual me adentro, não para me esconder, mas para me revelar e ver a distância os *corpus* que estão fora da etiqueta palhaço branco ou augusto.

Voltando a falar sobre o nariz vermelho, segundo Demian Reis, Jacques Lecoq em suas primeiras experiências com palhaçaria, surpreendentemente afirma não utilizar a máscara do *nez rouge*. Citando o autor:

É interessante saber que quem introduziu o nariz vermelho nas primeiras experiências com o clown na escola de Lecoq, na década de sessenta, foi um estudante seu chamado Pierre Byland (...). Lecoq se convenceu, neste período, que o nariz vermelho, a menor máscara do mundo, ajudava as pessoas a exporem sua fragilidade, seu ridículo e sua ingenuidade. Assim, Lecoq sublinha o que parece ser um ponto metodológico importante do seu modo de abordar o clown no estágio inicial, que apesar de ter assistido a Grock, os Fratellini, Portos, entre outros famosos palhaços no circo Médrano em Montmartre, nenhum deles foi tomado como modelo formal ou de estilo, e os seus estudantes desconheciam estes palhaços. Sendo a

única perspectiva em comum a busca do registro cômico. A referência ao circo ocorre no estágio em que começam a explorar os duetos augusto e branco e os trios augusto, segundo augusto e branco. Então, os irmãos Marx, o Gordo e o Magro, e até mesmo duplas como Arlequim e Brighella, da *Commedia Dell'Arte* são usados como referência. (REIS, 2010, p. 156).

A citação é longa e cabem vários apontamentos. Em primeiro lugar, acho difícil que os alunos de Lecoq desconhecêssem totalmente os palhaços citados no trecho acima, ou mesmo outros palhaços circenses pois, desde sua criação, o ‘maior espetáculo da terra’ aglomerava multidões em circos que circulavam a França e toda a Europa, e que se faziam presentes também em apresentações artísticas nos famosos cabarês franceses, como o Olympia, em Paris. E acho igualmente difícil que essas tantas referências ficassem fora da ‘sala de criação’. Annie Fratellini¹⁰⁷, por exemplo, é apontada como uma das primeiras mulheres a fazer palhaçaria no circo, se apresentando tanto no Médrano quanto no Olympia. Ela foi contemporânea de Lecoq. Sua família aparece na citação, mas sem lhe ser dado o devido destaque, ou a seu pioneirismo enquanto palhaça, ou figura cômica 'feminina'. Annie Fratellini formou gerações de artistas. Como mulher e artista circense ela é um broto inesperado, mas que ramificou, de maneira subterrânea, até as palhaças de hoje.

Em segundo lugar, chama a atenção que a maioria das referências trazidas ao longo da citação arrolem palhaços que não fazem o uso do nariz vermelho, como o Gordo e o Magro, e os Irmãos Marx, e que são referências cinematográficas igualmente recorrentes e famosas. Tal qual Arlequim e Brighella, personagens tipo da *Commedia Dell'arte* que também não usam nariz vermelho. E como Charles Chaplin, que mesmo não arrolado na citação se apresenta em nosso imaginário palhacesco imediatamente ao pensarmos sobre ele. O fato é que a utilização do nariz vermelho como símbolo de palhaçaria, embora não tenha sido imediata em Lecoq enquanto metodologia e prática na construção do estado *clown*, simplesmente brota como elemento rizomático para que se desperte toda uma cadeia do ‘palhacear’.

De forma que o aparecimento circunstancial e metodológico do uso do nariz dentro do processo formativo proposto por Lecoq reforça para mim a perspectiva rizomática da palhaçaria em suas derivações e nos usos pontuais de quaisquer um de seus elementos, de qualquer um de seus raminhos, que faz com que se ative uma memória adormecida, ou um mapa “com várias

¹⁰⁷ Annie Fratellini era descendente de uma tradicional família circense, os Fratellini. Trabalhou no Circo Medrano em 1948 e junto a Pierre Étaix formaram uma dupla de clowns muito conhecida e admirada em toda a Europa. Em 1974 criaram a Escola Nacional de Circo, em Paris, uma das primeiras escolas de circo do país onde se podia aprender palhaçaria sem estar, necessariamente, ligado a uma família circense, tal qual Jacques Lecoq.

entradas e saídas” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 32). Sobremaneira quando partimos para o aprofundamento da arte palhacesca explorando suas dimensões dramáticas, onde outras investigações e derivações começam a ser experimentadas, apoiando-se, ou não, em algumas de suas funções cômicas mais persistentes.

Daí que a terceira consideração que gostaria de fazer nessa abordagem personalizada, ou mais pessoal, subjetiva, elaborada por Lecoq e, conseqüentemente, praticada pelo grupo LUME Teatro e por Demian Reis – que também iniciou-se com o LUME, é na dramaturgia que os elementos tradicionais cômicos dos palhaços de circos são evocados. Então, quando ele nos fala que eram nos exercícios em dupla que o nariz aparecia, está nos falando sobre o preposto dialógico no qual se inscreve a relação ‘dramática cômica tradicional básica’, ou seja, os raminhos mais persistentes. Ou seja, é a partir da dupla de *clowns* nesta forma de palhacear/clownear que se provoca o riso de maneira mais reconhecida, e portanto colonizada. Por influência e através de um processo ‘cultivacional’ óbvio, se ‘transplantou criativamente’ para os picadeiros brasileiros uma dramaturgia palhacesca de relações risíveis e previsíveis centradas em homens europeus brancos.

Por outro lado, aparentemente, defende-se que o resultado estético dessa ‘pessoalidade’ na palhaçaria franco-euro-brasileira teria sido a ‘humanização’ da figura do palhaço, e uma conseqüente ‘teatralização’ enorme da máscara, numa intenção, talvez, de libertação dos dogmas usuais atribuídos à mesma. Contudo, não devemos entender essa humanização somente através de aspectos positivos, artísticos, uma vez que o palhaço passa a chorar enquanto faz os outros rirem, como naquela propaganda da coca-cola, que traz ao fundo a ária principal de ópera *Pagliacci*, de Ruggero Leoncavallo. Ou, como na figura que vende sanduíches de uma ultra-mega empresa multinacional de *fast food* onde o palhaço deixou de ser artista para ser garoto-propaganda. Ou seja, a palhaçaria que se humanizou, foi rapidamente cooptada pelo sistema capitalista.

Contudo é nesse período, contemporâneo a Lecoq e Byland, e também a partir deles, que mulheres puderam utilizar ‘livremente’ narizes vermelhos, e aprender palhaçaria sem as ‘restrições’ sexistas do mundo circense. Annie Fratellini foi uma exceção, broto mutante, no tecido rizomático que vinha. Como algumas outras mulheres, provavelmente. E isso, rizomaticamente, empreendeu uma porção de outras abordagens, seja em circos e em teatros, em hospitais e nas ruas. De modo que a expansão palhacesca se dá através de processos rizomáticos onde subjetivações, em grupos ou isoladamente, mas de forma coletiva, reescrevem o próprio rizoma que o antecedeu.



QR CODE 9 – link para acessar ao vídeo de publicidade da coca-cola que usa uma ária da ópera *Pagliacci*

Me arrisco a dizer que nem Lecoq, nem mesmo os participantes do grupo LUME Teatro - que na época se resumia tão somente a Luis Otávio Burnier, Ricardo Puccetti e Carlos Simioni, e nem Demiam Reis, ou Mario Fernando Bolognesi¹⁰⁸, imaginavam o desdobramento, para mulheres, e para outras identidades de gênero, que a abertura promovida por essas outras abordagens de palhaçaria poderiam trazer em termos dramaturgicos, éticos e estéticos para a própria arte da palhaçaria. Nesse sentido é importante inferir que para Reis, palhaçaria, além de técnica de interpretação é também dramaturgia.

Ou seja, numa perspectiva rizomática onde não se tem controle sobre o que, onde e como irá se constituir os próximos rizomas visível, abrir a técnica da palhaçaria para incontáveis subjetividades implica numa aventura impossível, geradora de atritos e de disparidades, de diversidades, de concorrências e de infidelidades sequenciais eminentes.

Por isso, palhaçaria também é o termo-portal por onde mulheres, e outras identidades de gênero, sobretudo a partir do final do século XX, puderam adentrar nessa profissão/vida e na busca de autênticos registros cômicos de forma mais vigorosa. Também o entendimento sobre o que seja pessoa, pessoal, subjetividade, se altera à medida que o rizoma se desenvolve. E, embora o termo palhaçaria seja uma derivação do termo ‘palhaço’, conjuga-o desorientando um pouco as questões de gênero que excluía mulheres e outras pessoas, em suas singularidades. Palhaçaria é, portanto, um termo que se coloca além da ideia de gêneros fixos,

¹⁰⁸ Referência nos estudos da palhaçaria brasileira que em 2003 publica o livro *Palhaços*, onde apresenta um compêndio de cenas e reprises ‘tradicionais’ do circo brasileiro, bem como apresenta uma extensa lista de palhaços a partir de entrevistas, fotos e de análises trajetivas dos mesmos e dos circos nos quais esses artistas se apresentam.

de estilos fixos, de dramaturgias fixas. Para finalizar, palhaçaria é um termo que se porta de forma inclusiva, estando ligada a processos peculiares de devires e subjetivações.

Destarte e de repente, os caminhos-rizomas se interligam e estamos todos num mesmo ‘pouso de olhar’ (ROLNIK, 2016). Uma encruzilhada que, hoje, recebe diversas ‘performances de gênero’ (BUTLER, 2003) e diversas nuances do riso e do risível, de forma a não se ter um lugar unificante de comicidade, mas uma encruzilhada onde se ri, entre outras afecções.

Nesse território/terreiro achei bastante curiosa a imagem oferecida pela professora, doutora e pesquisadora Leda Maria Martins, para quem uma encruzilhada possui forma circular, circunferencial, cosmogônica, e onde ‘x’ da questão não marca o encontro entre apenas duas retas perpendiculares. Assim ainda é possível pensar em radicalidades²² e centramentos, mas também em intersecções e desvios, confluências, divergências, fusões, rupturas e uma série de combinações paradoxais que assentam uma concepção de encruzilhada mais polissêmica, essencialmente diversiva, deslizante, rizomática e movente (MARTINS, 2003). Assim a imagem-conceito de encruzilhada se sobrepõe à imagem-conceito de rizoma numa espécie de platô deleuziano.

Ou seja, desde que se constitui, o sentido de palhaçaria se situa numa permanente encruzilhada onde se presentificam identidades, comicidades, identidades de gênero, e outras tantas intersecções, e em movimentos cíclicos, que geram pontos de fuga incontrolláveis. De modo que o ‘encruzilhar’ de palhaçarias nos fala da diversidade convival entre diversos aspectos transnacionais, multiétnicos e multilinguísticos, sobretudo em se tratando de nossas práticas de espetacularidade mais singulares, tão características do tecido cultural brasileiro, e que podem aproximar a palhaçaria das investigações e conceituações sobre as congadas brasileiras desenvolvidas por Leda Maria Martins.

Em outros termos e voltando ao tema da colonialidade, agora desde a decolonialidade que Leda Maria Martins (MARTINS, 2003) busca imprimir em suas análises, é preciso pontuar que muitos dos destacados palhaços brasileiros que nos são referenciais são pessoas negras, racializadas e/ou mestiças (ANZALDÚA, 2012). Assim, palhaça, palhaço, palhace, palhaçada, palhaçaria, palhacesco, palhacesca, palhacístico, palhacística, termos que aparecem ao longo do texto, bem como as palavras clown e clownesco, nesse embate léxico, terminológico, e estético, artístico camuflam\expõem uma disputa narrativa que no fundo nos fala sobre colonialidade, representatividade e ‘ancestralidade’ (MARTINS, 2003), e nos trazem a patente necessidade de mudança paradigmática no sentido do olhar para interseccionalidades no riso do ponto de vista identitário, estético e racial.

Conquanto, não se pode perder de vista que, antes mesmo das ações formativas do LUME Teatro na década de 80 e 90, a aparição e o uso do termo *clown* no Brasil levantam questões que desencadeiam fluxos estéticos, sociais, econômicos e mercantis, que afetam a linguagem palhacesca desde uma valoração e hierarquização simbólica que estimulam o equívoco que nos impele a querer eleger qual seria ‘a melhor’ poética, a mais potente, a mais ‘elevada’, a mais artística. Assim, o uso do termo *clown* detona um controverso ‘enobrecimento’ do trabalho com palhaçaria mas também um ‘embranquecimento’ da palhaçaria brasileira. Não só por que estamos tratando de um termo estrangeiro num mundo colonizado por europeus e norte-americanos como é o Brasil, mas porque o termo ‘*clown*’, e a forma como ele é/foi utilizado afetou todo um percurso de pleno protagonismo negro. Segundo Ermínia Silva, uma das principais referências sobre as histórias circenses brasileiras, descendente da quarta geração de família Barry e criadora do portal Circonteúdo, ao se debruçar sobre Benjamim de Oliveira, um dos palhaços mais conhecidos do país, nos diz que ainda no período de 1890 a 1900, quando Benjamim de Oliveira se consolida:

A própria forma de denominar Benjamim de Oliveira nos jornais havia sido alterada, passando, então, nas propagandas do circo, a ser anunciado como o clown brasileiro, deixando a denominação de palhaço para se utilizar a referência europeia. (SILVA, 2003, p 182)

Palhaço ou *clown*, no caso de Benjamin e de outros tantos palhaços negros, revelam desde aí dimensões e tensões políticas, sociais, profissionais, econômicas, e raciais que através de enlaces micropolíticos tecem uma malha feita do que poderia ser ridículo, artístico ou comercializável num sentido muitas vezes pejorativo em relação à negritude e a ancestralidade desse artista. Essas dimensões atravessam questões estéticas, visuais, dramatúrgicas, poéticas, históricas e coloniais. Como Dudu das Neves, outro palhaço-cantor negro, que como Benjamim de Oliveira também pintava seu rosto de branco (SILVA, 2003). Essa aplicação em seus rostos não visava se aproximar de outras referências brasileiras em palhaçaria, e nem talvez os aproximar de Giuseppe Grimaldi, exímio mímico inglês, considerado o precursor do rosto branco. Neles, o efeito do rosto branco nos leva a outras reflexões, entre elas, diminuir o impacto racial para época, que era ter uma pessoa negra no centro do picadeiro.

Para palhaças essas tensões também se deram na medida em que a permissividade para a participação de mulheres no picadeiro, como *clowns*, também foi explorada economicamente, como no caso de Evetta, apresentada em cartazes como “*The Only Lady Clown With Barnum*

and Bailey Circus” Circus’¹⁰⁹ em 1988, onde era anunciada como raridade, como exceção, como espetacularidade desde sua generidade feminina. Durante um bom tempo, Evetta foi apresentada como a primeira mulher palhaça do mundo. Mas como já poderíamos desconfiar, provavelmente ela não foi a primeira, mas foi a primeira a ser anunciada dessa maneira. Dentro de uma linha histórica, a já citada Annie Fratellini a antecedeu. E provavelmente outras antecederam a Annie Fratellini, só que não encontraram o espaço/território adequado para se fazerem visíveis. Como a ‘palhaço’ Xamego¹¹⁰, Maria Elisa Alves, considerada a principal atração do Circo Guarany nas décadas de 1940 a 1960, uma mulher negra que fazia às vezes do palhaço em picadeiros lotados da cidade de São Paulo, sem que ninguém pudesse saber que por trás das roupas folgadas e do nariz vermelho, havia uma mulher.

Palhaçaria e gênero, palhaçaria e negritude, são temas relevantes e que carecem ainda de muitos estudos do Brasil. No entanto, ao apenas tocarmos a lâmina d’água dessa breve citação de Ermínia e ao trazer em brevíssimas linhas sobre a existência de Elisa Alves nos deparamos com a necessidade eminente de decolonizarmos nosso olhar em relação a palhaçaria feita no Brasil, pois a interseção racial e a presença negra e indígena na palhaçaria brasileira gritam e clamam por mais mergulhos, bem mais mergulhos. E muito mais respeito e reconhecimento.

Ana de Miguel, filósofa e feminista espanhola, especialista em História da Teoria Feminista e editora da revista virtual *Mujeres en Red* - plataforma virtual onde publica suas pesquisas, ao traçar um breve resumo das principais tendências ou abordagens feministas do século XX, na série *Los Feminismos Através De La Historia*, afirma que:

Vem se usando o termo "feminismo de terceira onda" para referir-se ao feminismo a partir dos anos oitenta, que se centra no tema da diversidade das mulheres. Este feminismo se caracteriza por criticar o uso monolítico da categoria mulher e se centra nas implicações práticas e teóricas da diversidade de situações das mulheres. Diversidade que afeta as variáveis que interagem com a de gênero, como o país, a raça, a etnicidade e a preferência sexual. Neste aspecto, tem sido notável a contribuição das mulheres negras. (MIGUEL, 2007, p.04¹¹¹. (tradução nossa).

¹⁰⁹ A única mulher palhaço no Barnum and Bailey Circus. Tradução nossa.

¹¹⁰ Maria Eliza Alves dos Reis. A primeira palhaça negra no Brasil tem sua história contada no documentário “Minha Avó Era Palhaço!” uma produção de 2014, com direção de Ana Minehina e Mariana Gabriel, neta de Xamego.

¹¹¹ En algunos textos se ha acuñado ya el término de "feminismo de tercera ola" para referirse al feminismo de los ochenta, que se centra en el tema de la diversidad de las mujeres. Este feminismo se caracteriza por criticar el uso monolítico de la categoría mujer y se centra en las implicaciones prácticas y teóricas de la diversidad de situaciones de las mujeres. Esta diversidad afecta a las variables que interactúan con la de género, como son el país, la raza, la etnicidad y la preferencia sexual y, en concreto, ha sido especialmente notable la aportación realizada por mujeres negras.

E segue:

(..) Como podemos justificar generalizações sobre as mulheres afroamericanas, sobre as mulheres do Terceiro Mundo, ou as mulheres lésbicas?¹¹²" (MIGUEL, 2007, p.04. tradução nossa).

Sim, o risco de generalização é enorme. Sempre e a todo momento. E me tremo a cada linha que escrevo. E, sobretudo, a cada ponto final que imprimo nas frases. Então, para mim, no momento, em resposta as recorrentes tentativas vãs de organizar, catalogar, compreender, rotular coisas que não querem ser rotuladas, que buscam pontos de fuga, além de ter em mente a necessidade de enfrentamento a quaisquer intentos de padronização, tenho buscado fazer uso de oximoros para estruturar alguns pensamentos que gostaria de desenvolver com liberdade. ‘Feminilidades padrões’ ou ‘masculinidades padrões’ só me servem para provocar o riso ‘objetivo’. Pois, como afirma Ana Carolina Müller Fuchs: “a figura palhacesca é um tipo cômico que tem como base de sua comicidade a exposição daquilo que socialmente é dado como torpe, desajustado, grotesco e ridículo. (FUCHS, 2020, p. 15), toda a cadeia relativa ao binarismo cisheteronormativo me parece ridículo, torpe, grotesco, sobretudo com ironizados desde a moita de onde as vejo.

Ademais, como já pontuado em capítulos anteriores, sinto que o legal mesmo é a ‘oximoria’. É desde essa trincheira/platô/moita que percebo a comicidade ‘feminina’ hoje, ou a ‘palhaçaria feminina’ que tanto ajudei a embalar, mas que hoje desejo implodir. E mesmo a palavra palhaçaria, e ainda que esta consiga aproximar oposições de maneira a ‘construir destrutivamente’ conceitos eu também, eventualmente, quero implodir.

E, finalizando o tema sobre os termos palhaço e *clown*, Mario Fernando Bolognesi, já citado anteriormente, considera que essas duas palavras podem guardar uma relação territorial, colocando os primeiros em picadeiros e os segundos em teatros, pois:

No universo circense brasileiro, essa diferenciação soa estranha, já que ambos os termos designam as várias funções do cômico do picadeiro: augusto, clown branco, toni de soirée, excêntrico, etc. Porém, pensando nas profundas diferenças entre os modos de interpretação e encenação do palhaço no picadeiro e no palco, talvez a diferenciação seja proveitosa, pois demarca, possivelmente, uma nova etapa na história dos clowns. (BOLOGNESI, 2003, p. 38).

¹¹²¿Cómo podemos justificar generalizaciones sobre las mujeres afroamericanas, sobre las mujeres del Tercer Mundo, o las mujeres lesbianas?

Ao ler esse trecho de Bolognesi pego-me pensando que talvez a palavra ‘palhaça’ e a palavra ‘palhace’, mas sobretudo a palavra ‘palhaçaria’, também queiram e possam detonar uma nova etapa no rizoma. Não no sentido de evolução, mas de volução. Na evolução mora um processo lento e gradual de transformação em direção à harmonização, ao futuro, à sobrevivência. Na volução, há "processos em voluta, em espiral rodando sem objetivo, sem jamais atingir o centro (inexistente), sem jamais manter um só movimento " (MEDEIROS, 2007, p 42).

De modo que Ermínia Silva num dos artigos disponíveis no portal Circonteúdo, destaca que é impossível falar em história do circo, mas em ‘histórias’:

Se entendermos que as histórias do circo são as histórias dos circenses fazendo circo, pressupõe-se, também, que não existe “A História do Circo”, no singular, mas sim no plural. Assim, o conjunto de várias histórias representa os vários momentos de produção das artes circenses. Múltiplas serão também as linguagens artísticas herdadas e produzidas por uma multidão de artistas anônimos desde as primeiras manifestações sociais dos homens, mulheres e crianças, aonde quer que eles estivessem e estejam (SILVA, 2009, p. 1).

Mais a frente Ermínia defende que:

A teatralidade circense mostrou-se rizomática, foi construindo novos percursos, desenhando novos territórios a cada ponto de encontro, em cada continente, país, cidade, bairro, vila, que operavam como resistências e alteridades, com os quais essa linguagem dialogou e produziu diferentes configurações nesse campo de saber e prática. Aliás, o novo foi e é um dos elementos constitutivos do processo histórico das artes circenses. Deste modo, nessa LINHA DO TEMPO DAS ARTES CIRCENSES, iremos apresentar imagens ou gravuras de períodos anteriores ao século XVIII, no sentido de exemplificarmos parte do que conseguimos levantar das distintas influências artísticas recebidas e que faziam parte dos saberes e fazeres dos muitos artistas presentes no final daquele período. Parte, não o todo e nem uma ou a “verdade” sobre o passado (SILVA, 2009, p.2).

E nesse sentido, quero aproximar a prática da palhaçaria que faço do conceito/prática da performance, mas não pelo entendimento identitário de Judith Butler, mas pelo viés espetacular-performático de Bia Medeiros, articuladora e fundadora do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos, esse bando que “busca provocar a vida da linguagem forçando-a para que outras reflexões, flexões, inflexões sejam feitas, (des)feitas, refeitas” (MEDEIROS, 2017, p 35). Bia Medeiros me provoca ao dizer que:

Na arte da performance e em textos sobre a performance vemos tratos (tatos) que buscam não defini-la, não fechá-la com palavras. Daí resulta também esta necessidade de outras palavras. Corpos Informáticos propôs os termos “fuleragem” para a palavra “performance”, “mixuruca” para a palavra “efêmera”, “gente mancomunada” para “grupo”. Grupo pode ser também “bando”, “cambada”. E a arte quiçá, apenas, “(in)vento”, ou

simplesmente “vento”. A cambada do Corpos faz fuleragem mixuruca como forma de vento. (MEDEIROS, 2017, p.36).

Segundo a pesquisadora:

Em 2010, após uma visita às exposições Marina Abramović (...), ao retornar ao Brasil, discuti com o Corpos Informáticos sobre o fato da performance “já” estar nos museus, isto é, ter se tornado doce, se tornado linguagem.

A conversa nos levou à necessidade de um novo termo para a performance, e declaramos não mais fazer performance, mas, sim, fuleragem e, ainda, não mais realizar arte efêmera, mas fazer coisas mixurucas. A fuleragem pode ser barbárie, pode ser vagabunda, pode ser invertebrada, nego fugido, indolente, relaxado, mas não subserviente. A troça e a trapaça estão aí subentendidas. A ironia e o cinismo podem ser estratégias (MEDEIROS, 2017, p. 37).

Desde esse ‘encruzilhamento’ também tento me dedicar a buscar uma linguagem mais ‘fuleira’ para falar sobre palhaçaria, ou pelo menos intentar maneiras de constituir teo(ri)zações a respeito das investigações em palhaçaria as quais tenho me dedicado nos últimos tempos. E através de oximoros e ‘invencionices linguísticas’ me sinto como que cartografando o que se dá em minhas paisagens internas, mais até do que em minhas ‘fuleragens’ reais. Como que construindo ruínas de dentro pra fora até que elas se tornem aparentes.

E como que por um passe de mágica, passei a me divertir com essa aventura de tentar escrever sobre a palhaçaria que brota aqui, em mim, e sobre minha jornada singular em suas dimensões relacionais, temporais-momentâneas, espetaculares, afetivas - no sentido de afetação defendida por Rolnik, Deleuze e essa ‘cambada’ pós-estruturalista apaixonada pelas maravilhas diversivas dos rizomas. Parafrazeando e corroborando com os desejos de Bia Medeiros, também quero ser fuleira, escrever livros e rir deles (MEDEIROS, 2017, p. 38).

Há tempos sinto que falta nos estudos em palhaçaria algo que se ria dela, aliás. Que faça graça e que deboche da sisudez das definições e conceitos aplicados a teatralidade, a comicidade, a cenologia palhacesca. Sigo na busca de algo que ‘fulerasse’ a escrita sobre palhaçaria no sentido de trazer alguma performatividade a discussão acadêmica sobre o tema. E uma vez que “não há regras para atos de linguagem” (MEDEIROS, 2017, p. 38-39), gostaria de escrever rindo sobre o que faço, pois, no mais, conforme Rolnik:

Pouco importam as referências teóricas do cartógrafo. O que importa é que, para ele, teoria é sempre cartografia - e, sendo assim, ela se faz juntamente com as paisagens cuja formação ele acompanha (...). Para isso, o cartógrafo absorve matérias de qualquer procedência. Não tem o menor racismo de frequência, linguagem ou estilo. Tudo o que der língua para os movimentos do desejo, tudo o que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido, para ele é bem-vindo. Todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas. Por isso o cartógrafo serve-se de fontes as mais

variadas, incluindo fontes não só escritas e nem só teóricas. (ROLNIK, 2016, p. 98)

Fontes que são sentires, devires, afetações, e que são acontecimentos, sensações e pensamentos soltos, mas em ‘correspondência destoante’, pois parafraseando Bia Medeiros: “a fuleragem não é retrato acabado, não tem títulos altissonantes” .” (MEDEIROS, 2017, p. 38). Fuleragem é pra frente, é caminho, e por isso também é método palhacesco.

Mesmo para Leda Maria Martins, recuperando ideias de Richard Schechner sobre o que seja ‘performance’ e para quem, dada a diversidade modal que o termo pode abarcar, a ideia/imagem de leque ou ventilador é fundante, pensando em como as relações entre os entes performáticos se dão. Em sua teoria, Leda Maria Martins reitera a extensão do termo ‘performance’ conjugando tanto as ocorrências estritamente teatrais quanto um sem fim de formas ritualísticas que atuam no limiar do espectro artístico, como nas congadas e reisados, por exemplo.

Para Leda Martins:

Cada uma dessas práticas (o teatro, a dança, o ritual, o esporte, as atividades lúdicas, os jogos, encenações coletivas, atos artísticos e mesmo expressões pulsionais emotivas) são modos subjuntivos, liminares, gêneros performáticos cujas convenções, procedimentos e processo não são apenas meios de expressão simbólica, mas constituem em si o que institui a própria performance. Ou seja, numa performance da oralidade, por exemplo, o gesto não é apenas uma representação mimética de um sentido possível, veiculado pela performance, mas também institui e instaura a própria performance. Ou ainda, o gesto não é simplesmente narrativo ou descritivo mas performativo. (MARTINS, 2003, p. 65).

Ou seja, numa palhaçaria que se inscreve no papel, não pode faltar performatividade nas ideias e conceitos que brincam, que fazem graça, que debocham, que palhaceiam a sua própria escrita, pois esse é seu corpo agora. E da mesma forma que um corpo não se define apenas por seus aspectos conjuntivos físicos: perna, pé, pele, órgãos; mas também pelos significantes que se colam nele a partir de suas relações sociais, ancestrais e subjetivas, no sentido antropófago Sueli Rolnik traz que:

O cartógrafo é um verdadeiro antropófago: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, transvalorado. Está sempre buscando elementos/alimentos para compor suas cartografias. Este é o critério de suas escolhas: descobrir que matérias de expressão, misturadas a quais outras, que composições de linguagem favorecem a passagem das intensidades que percorrem seu corpo no encontro com os corpos que pretende entender. Aliás, “entender”, para o cartógrafo, não tem nada a ver com explicar e muito menos com revelar. Para ele não há nada em cima - céus da transcendência -, nem embaixo - brumas da essência. O que há em cima, embaixo e por todos os lados são intensidades buscando expressão. E o que ele quer é mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo,

inventar pontes para fazer sua travessia: pontes de linguagem. (ROLNIK, 2016, p. 65).

Dessa maneira, vários são os diálogos entre fuleragem e palhaçaria. E é tão gostoso sentir esse tomar corpo e as cambalhotas conceituais que começo a dar, uma vez que “a fuleragem vai sem ver, sem temer, toca, sente, desliza, desfila e desfia, beija e é sem vergonha” (MEDEIROS e SOUB, 2018, p. 83).

Aliás, muitas vezes ouvi dizer que é preciso muita coragem para se expor como palhaça. Coragem não só no sentido de ‘coração corajoso’, mas no sentido de coração sem vergonha. E é mesmo. Coragem sem vergonha é aquela acompanhada de muita auto ironia. Mas também enredada numa metodologia de composição através da ideia de ‘jogo’ e iteração, que tem um lugar de destaque em qualquer uma das apresentações rizomáticas dessa arte que brevemente trouxe para esse texto. E a essa ideia quero colar três procedimentos ou metodologias recorrentes e inspiradoras desde a leitura dos Corpos Informáticos e encruzi-lhes princípios palhacescos.

O primeiro deles é o caso da pronóia, e para tanto apresento a 'descoberta' desse conceito pelos "itegrantes" do grupo Corpos Informáticos, segundo Bia Medeiros:

Em 1994, descobrimos, ao acaso, o termo “pró-noia”. Esta seria o contrário da paranoia: na paranoia, alguém sempre está perseguindo o paranoico, trabalhando para destruí-lo. Na pró-noia, sempre alguém está, neste momento mesmo, colaborando com o pronóico, trabalhando por, contribuindo. O pronóico é fuleiro, des-preocupado porque não está pré-ocupado e acredita na co-laboração. Este termo também é interessante: “co-labora”. A pró-noia funda teoricamente o Corpos informáticos desde então. (MEDEIROS, 2017, p. 38).

Em palhaçaria, o procedimento pronóico aparece recorrentemente. E, num certo sentido, ele constitui o sentido palhacesco básico que é o relacional, pois palhaçaria se faz com, se faz em colaboração e iteração. Dessa maneira, boa parte da palhaçaria que vivencio, e com a qual busco trabalhar, desenvolve uma escuta muito sensível do intérprete em relação à sua “espectação” (DUBATTI, 2016) ou ‘brincância’. De forma geral, é tranquilo perceber que palhaças, palhaces e palhaços - mesmo os lidos mais tradicionais, trabalham em colaboração com a plateia. Porém, na pós-modernidade, a espectação e a escuta na palhaçaria, ganharam uma atenção toda especial. E não estou me referindo a uma escuta auricular, dos ouvidos, e sim a uma outra escuta. Uma escuta do sensível, do íntimo, e do relacional¹¹³.

¹¹³ Quero nesta nota apontar a experiência que tive com Sue Morrison como uma das mais importantes nesse sentido da escuta relacional, pois, na abordagem dessa importante artista canadense, a conexão, o engajamento

No que a ideia de pronóia vem sentar-se ao lado da ideia de iteração. Antes da leitura dos materiais dos Corpos Informáticos pensava também na fuleragem palhacesca em termos de ‘interação’, do interagir. Ou até mesmo a partir da ideia da intervenção, quando aplicada às práticas das ‘invasões de palhaças’¹¹⁴, ou da ocupação de espaços públicos, que parte são treino, parte espetáculo, e que são fuleragens obviamente.

Voltando a citar Medeiros:

Deleuze e Guattari, assim como Derrida, se referem ao conceito de “iteração”: conceito mais amplo e aberto do que o de “interação”. Nós tomamos a liberdade de trazer esse conceito para o campo da arte e da performance. Na interação, caminho por caminhos pré-estabelecidos pelos idealizadores do projeto, da obra. (MEDEIROS, 2017, p. 38).

Na iteração, se potencializa o princípio de composição.

Mas mesmo quando ela não acontece, quando é interativa como com videogames (MEDEIROS, 2017) porque há um compromisso maior com o roteiro, ou porque dá medo da improvisação não funcionar, nas palhaçarias em geral a iteração é sentida como eminente. Quantas vezes me esforcei para manter interativo para o que tendia/queria ser iterativo? Muitas. Seguindo nessa direção:

A participação iterativa é co-laborativa, co-labor-ativa, prevê a participação ativa do espectador; a possibilidade de modificação da proposta artística pelo iterator: iter (caminho), na fuleragem, a ação pode ser modificada, no caminho, pelo iterator. Alguns dizem “participador”. No participador, a dor permanece, na iteração, o transeunte, o errante, se torna iterator. (MEDEIROS, 2017, p. 38)

E complementando:

Iteração é repetição no processo, mas essa repetição é entendida como reformulação, reinvenção, reformulação. São iterators aqueles que participam ativamente de um processo proposto não tendo a priori um resultado definido, um tempo previsível de duração, um espaço fixo de realização. Na iteração, o erro não existe, já que tudo é possível, impossível, impossível. (MEDEIROS, 2017, p. 38-39).

Como na palhaçaria o brincar com os erros e falhas é um mote palhacesco evidente, sobretudo quando se quer provocar riso, erros são um prato cheio de talinhos de riso.

com os ‘campos emocionais’ de cada pessoa que está na ‘apresentação’ e com a qual se troca o olhar, é que se constrói a narrativa da fuleragem\performance. Não há um comprometimento discursivo com o roteiro, senão com a relação que acontece entre os presentes.

¹¹⁴ Invasões de palhaças ou de palhaços, e palhaces, são ocorrências onde essas figuras saem para treinar o que chamamos de ‘encantamento’ que nada mais é do que treinar a escuta e as potências improvisacionais e relacionais tão próprias das artes palhacescas. Essas ocorrências fazem parte do ‘treinamento’ clown desenvolvido pelo LUME Teatro, por exemplo, mas também de outros caminhos formativos em palhaçaria.

Entretanto, nem sempre a palhaçaria quer provocar riso. Contudo são inúmeros os estudos sobre o sentido do fracasso, do erro, do problema, e da errância¹¹⁵, cujas ocorrências inclusive são ensaiadas à exaustão para aparentar que se tratam de acontecimentos autênticos, que se dão *in loco, in live, in situ, in momentum*. E ri aqui revivendo imaginariamente esses ‘ensaios de erro’ em cursos de palhaçaria que tentam garantir que as falhas, gags, as cascatas¹¹⁶, funcionem ao enganar a espectação, que deseja e espera ser enganada e quando enganada ri, porque deseja rir de/para/por/com a gente em situações de fuleragem.

Existo e resisto dentro dessas falhas, fissuras, cascatas e portanto, dentro dessa incomunicabilidade essencial no que tange a um desenho final de unicidade cada vez mais fora do rigor sisudo que se apregoa na academia. Na verdade, muitas vezes me desinteresso dele. Desejo deslizar entre prevalências e manifesto meu desejo em fuleirar a linguagem, “fuleirar a filosofia” (MEDEIROS, 2017, p. 42) sobre palhaçarias.

¹¹⁵ Em termos de materiais que compõem um imaginário sobre palhaçaria, é recorrente palhaços volta e meia aparecem acompanhados de suas malas, o que compõe com um imaginário de interminável errância, por exemplo.

¹¹⁶ Cascatas são uma série de gags físicas ensaiadas na palhaçaria como por exemplo: quedas acrobáticas, tapas e gestos coreográficos treinados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS OU TENTATIVAS CONTRA COLONIAIS

a vida é mutação e multiplicidade.

(Paul Preciado)

A caminhada até aqui tem sido plena de surpresas e desafios. Tratar de temas que estão em constante volução é como tentar aprisionar um pássaro em pleno voo.

Não imaginava ter que chegar tão longe para estar aqui. Falo de uma lonjura que não diz respeito a aspectos geográficos ou físicos, ou de uma distância espacial concreta. Falo de um longe, que de tão perto, segue sendo, por vezes, inacessível.

À medida que o trabalho foi se descortinando, também fui me descortinando. Fui conseguindo me colocar nas páginas, aos poucos, me sabendo em movimento, dentro das inconstâncias que tenho vivido, e com as quais tenho me embolado.

Assim, o trabalho ora apresentado é a revisão reescrita da qualificação que apresentei e publiquei como livro, em 2023, um pouco antes dela se tornar essa tese. Deu tempo de fazer complementações, correções de rota, alterações. Deu tempo de reviver o livro publicado sob título homônimo na tese com um outro olhar, e sinto que nessa revisão os conteúdos relativos a dissidências foram mais reforçados, bem como como os conceitos ‘moita’ e ‘riso afrontoso’ que se pronunciaram mais vezes ao longo do texto em comparação às suas versão anterior – a qualificação e o livro publicado. Outrossim, acredito ter novos materiais para uma possível continuação da pesquisa, com ideias e conceitos que não consegui articular por agora.

E explicito que a metodologia deste trabalho foi a de tentar traçar genealogias múltiplas, enquanto buscava me divertir e fuleirar sobre minhas experiências pessoais enquanto palhaça/palhace e enquanto uma pessoa dissidente desde um traçar entrelinhas, haja visto que ainda há muito a ser dito, revirado, reconsiderado. Pois a pesquisa que empreendo é uma pesquisa de caráter múltiplo e brincante, não só porque trata de linguagens diferentes e/ou de alguns encontros, desencontros e atravessamentos entre elas, mas porque são múltiplas as possibilidades de entendimento, uma vez que tudo ainda está em movimento e em ressignificação. Tudo está em jogo.

Sabe quando você provoca a perturbação num copo com água e terra, ou num copo de água e glitter? Até acontecer a decantação, a água fica meio turva. E me parece que a turbidez é parte da tese.

Michel Foucault, aqui recuperado por Cynthia Carla Santos, nos diz que:

Traçar uma genealogia ou uma “pesquisa genealógica múltipla”, seria uma forma mais aberta e múltipla de buscar outras visões dos acontecimentos fora do domínio dos discursos hegemônicos, ou nas palavras de Foucault, “a genealogia seria portanto, com relação ao projeto de uma inscrição dos saberes na hierarquia de poderes próprios à ciência, um empreendimento para libertar da sujeição os saberes históricos, isto é, torná-los capazes de oposição e de luta contra a coerção de um discurso teórico, unitário, formal e científico. (FOUCAULT, 2005 *apud* SANTOS, 2018, p. 172).

Percebendo o redemoinho dentro do copo, tentei dançar com ele, com elas, com elus e com pessoas que não combinam com artigos definidos.

E tenho me entendido mais através dessa ‘pesquisa que me pesquisa’ enquanto corpo coletivo, pois corroboro com Ailton Krenak que, em contraposição a esse estado zumbi colonial, defendemos que os indivíduos são como “células que conseguem transmitir através do tempo suas visões sobre o mundo” (KRENAK, 2020, p. 28) mesmo que o mundo esteja em permanente mutação.

Já enxerguei e integrei o mundo de forma binária. E citando novamente Donna Haraway:

As dicotomias entre mente e corpo, animal e humano, organismo e máquina, público e privado, natureza e cultura, homens e mulheres, primitivo e civilizado estão, todas, ideologicamente em questão. (...) A casa, o local de trabalho, o mercado, a arena pública, o próprio corpo, todos esses locais podem ser dispersados e entrar em relações de interface, sob formas quase infinitas e polimórficas. HARAWAY, 2009, p.63)

E me sinto como um siri praiano trocando de casa, de casca, pois já não caibo mais onde estava. Ou, para citar Deleuze e Guatarri, me sinto como um rizoma que:

“não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas. A árvore é filiação, o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e...:”. Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser (DELEUZE & GUATARRI, 1995, p. 37).

Estou assim, entre bulbos e tubérculos, buscando alianças. Como num bololô pleno de linhas de fuga com incontáveis direções. Tentando me entender em meio a tanta multiplicidade. Tentando encontrar arqueologia possível de alinhar todos os apontamentos realizados.

Nesse sentido, tateando o caminho, tentando memorizar na pele que se renova a cada banho, já discordo de tudo que escrevi, em tese, daqui há um bom banho.

Assim, este trabalho não propõe um cânone, um paradigma, um modelo, o trabalho reflete mais o compartilhamento do que tenho pensado desde os materiais vivenciais e de

bibliografias que acessei até o momento. E que estão amplamente passíveis de correção, de atualização. E, na verdade, acho que nem quero filosofar sobre o vivido, quero mais é me divertir em ficar desafiando cânones, quero fuleirá-los.

Sinto, entretanto, que o trabalho aponta para a necessidade de decolonizar identidades de gênero, e também o riso, seus motores e desenvolver outros olhares sobre seus desdobramentos. E recordando Paul Preciado para quem:

O corpo trans é uma colônia de instituições disciplinares, a psicanálise, a mídia, a indústria farmacêutica, o mercado. (PRECIADO, 2021, p. 298)

O sentido de colônia versa sobre visões sobre si.

E sinto me como os/as ciborgues de Haraway trocando o óleo enquanto se movem. E corroboro que “o ciborgue é uma criatura do mundo pós-gênero” (HARAWAY, 2009, p.38), ou de um mundo pós-colonial (quando ele existir) mesmo que ainda não consiga me expressar muito bem nesse mundo absolutamente ‘gerenificado’, ou seja, a ideia de ‘pós-gênero’ é uma intenção, e não uma realidade atual, haja visto que, como relatado, há uma imensidade de identidades de gêneros re-existindo e contra-resistindo no/pelo mundo. Mas, talvez, a discussão e exposição sobre essa pluralidade seja o elemento de ignição para o abandono de uma, ou apenas duas, certezas de gênero.

Voltando a esse assunto, o das identidades, e sobretudo, desde uma pesquisa além-gênero, como é proposta por Haraway “o ciborgue é um tipo de eu - pessoal e coletivo - pós-moderno, um eu desmontado e remontado” (HARAWAY, 2009, p.64). E me recordo da imagem da ruína, um dos conceitos-imagens que compõem esse trabalho, e que também podem ser olhadas como algo em construção, encontrando inclusive muitas aproximações entre Haraway e Preciado, para quem:

Da mesma forma que Freud evocou um aparelho psíquico mais amplo que a consciência, é necessário hoje articular uma nova noção do aparelho somático para levar em conta as modalidades históricas e externalizadas do corpo, aquelas que existem mediadas por tecnologias digitais ou farmacológicas, bioquímicas ou protéticas. (PRECIADO, 2021, p. 296).

Nesse sentido, aparentemente, tecnologicamente, organicamente, o corpo se fortalece como o testemunho vivo da hibridização.

E ainda que Paul Preciado tenha feito inúmeras considerações sobre as micro biológica trans, de modo afrontoso, creio que a maior parte de seu constructo teórico é sobre os regimes de gênero, e não somente, ou exclusivamente, sobre *corpus* trans.

Inclusive, para Paul Preciado “a pessoa trans perde o seu corpo. Todos eles cruzam a fronteira. A fronteira os constitui e os atravessa. Ela os destrói e os derruba” (PRECIADO, 2021, p. 297).

E retomando e intrincando o riso afrontoso com um riso capaz de nos exortar a uma dinâmica contra colonial, porque nos faz enxergar e rever as estruturas que nos circunscrevem e nos oprimem enquanto pessoas, e como sociedade o assinalo por fim, como um riso crítico e *queer*, porque escancara desigualdades e as inverte, fazendo aqueles que riem de 'ridículos', sejam alvos de seu próprio riso.

E entendo ainda que o constrangimento gerado pode ser bastante educativo, quicá reformando a subjetividade colonial, exploratória, e desestabilizando-a, mesmo que por apenas alguns segundos. Assim:

Um dos mais corriqueiros temas desse riso afrontoso e irônico é a binariedade. (...) Fazer uma transição é entender que os códigos culturais de masculinidade e feminilidade são anedóticos em comparação com a infinita variação das modalidades de existência. (PRECIADO, 2021, p. 299)

Anedóticos.... Para além de irônicos.

Assim, certo ou errado, explorado ou explorador, feminino ou masculino, e outras simplificações perdem totalmente o sentido, e riem de nós que tendemos ver a questão de gênero, e das identidades de gênero, como as duas pontas de uma ponte, esquecendo-nos de que a ponte em si, também é parte do percurso. E talvez a parte mais importante do percurso, porque é ela quem une opostos.

A ponte, escandalosamente, aumentou de tamanho pra mim durante essa pesquisa.

E nos aprofundando ainda mais sobre o riso e a comicidade, Ana Carolina Müller Fuchs nos coloca que, para Larrosa, um entre os inúmeros filósofos que pensaram sobre o riso, é que o mesmo tem a capacidade de gerar mobilidade, e que atua sobre os modos de subjetivação de forma a romper com a fixidez (FUCHS: 2020). Segundo ele:

A segunda função do riso poderia ser assim formulada: afrouxar os laços que amarram uma subjetividade demasiadamente solidificada, uma subjetividade dotada de uma identidade demasiadamente compactada, uma subjetividade, digamos, demasiadamente idêntica a si mesmo (LARROSA, 2016, p. 180 apud FUCHS, 2020, p. 172)

Ao desamarrar os laços, ou ao seguir de modo frouxo, esse afrouxar traz uma sensação física, mas também psíquica. E esse relaxamento das amarras colaboraria com o acolhimento de diversas e diversivas formas de existir.

Quero ainda trazer outra citação recolhida por Fuchs, mas que vem de Henri Bergson, mais um notável filósofo que teorizou sobre o riso, para quem segundo, Fuchs:

o riso é uma experiência coletiva: “Não desfrutaríamos do cômico se nos sentíssemos isolados. O riso parece precisar de eco” (BERGSON, 1983, p. 08). O autor enfatiza a ideia de riso tanto como uma vivência de grupo como efeito de estruturas sociais. O riso depende de códigos comuns e “deve corresponder a certas exigências da vida comum” (BERGSON, 1983, p. 10 apud FUCHS, 2020, p. 172)

E finalizando essa carreira de citações, temos Sérgio Andrés Lulkin, autor, pesquisador, ator e professor de teatro que, também em citação recolhida por Fuchs, nos fala que:

“O investimento na potência do cômico pode minar a regularidade dos binarismos e fortalecer o vigor dos paradoxos, quando figuras e forças complementares se enfrentam”. Para o autor, o humor e o riso apresentam uma “potência mobilizadora e corrosiva” que podem emergir de contextos cotidianos ou de práticas específicas. Segundo Lulkin, a escuta do cômico permite olhar para aspectos que passam, muitas vezes, despercebidos (LULKIN, 2007, p. 110 apud FUCHS, 2020, p. 172)

Lulkin tem uma especial e vasta pesquisa sobre riso, bufonaria e grotesco.

Para mim, o riso grotesco é o avô do riso afrontoso dada sua dinâmica volutiva, que vai e volta, sem ter um centro, senão um estado de movimento e de descolamentos entre quem ri, para quem se ri, e sobre quem se ri.

Mas devo dizer que um dos textos que mais me impactou no final da pesquisa, foi o livro último de Paul Preciado. Em *O monstro que vos fala*, Preciado tece relações entre sujeitos trans e as tentativas de se querer colonizar, dominar, classificar, explorar seus corpos e subjetividades.

Preciado nos diz:

Eu sou o monstro que vos fala. O monstro que vocês construíram com seus discursos e suas práticas clínicas. Eu sou o monstro que se levanta do divã e fala, não como paciente, mas como cidadão, como seu monstruoso igual. (PRECIADO, 2021, p. 281)

Um monstro que estive de "tocaia, entre os arbustos" (PRECIADO, 2021, p. 288) como seu predecessor, Pedro Vermelho, o macaco do conto de Kafka. E conclui: "foi exatamente o que eu fiz, entrei de tocaia nos arbustos da faculdade" (PRECIADO, 2021, p. 288).

Emaranhando esse texto ao de Butler, a quem todo o livro acima citado é dedicado, e para quem "há um riso subversivo no efeito de pastiche das práticas parodísticas em que o

original, o autêntico e o real são eles próprios constituídos como efeitos" (BUTLER, 2018, p. 195), Judith Butler no propõe que:

A perda das normas do gênero teria o efeito de fazer proliferar as configurações de gênero, desestabilizar as identidades substantivas e despojar as narrativas naturalizantes da heterossexualidade compulsória de seus protagonistas centrais: os "homens" e "mulheres". (BUTLER, 2018, p. 195-196)

O que torna todas as identidades de gênero, e especialmente as binárias, homem ou mulher, uma piada.

Preciado nos avisa que "hoje, os corpos outrora monstruosos produzidos pelo regime patriarcal-colonial da diferença sexual falam e produzem conhecimento sobre si mesmos. (PRECIADO, 2021, p. 327- 328), e mais do que isso, retornam a face cisheteronormativa um riso de deboche, mas também um riso de defesa/ataque, um riso afrontoso, entra a palhaçaria e a arte *drag*, e um riso entre esses dois polos binários de gênero, que criei foram desconstruídos, bombardeados, subvertidos.

E Interrompo aqui a jornada sabendo que ainda não cruzei toda a ponte, mas que estou a caminhar.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Paulo. **Laerte: heroína trans ou homem vestido de mulher?** Jornal da USP (online) publicada em 29/6/2017.

Disponível em: <https://jornal.usp.br/ciencias/ciencias-humanas/laerte-heroína-trans-ou-homem-vestido-de-mulher/>. Acesso em: 20/05/2024.

ANDRAUS, Mariana Baruco Machado, SOARES, Marília Vieira & SANTOS, Inaicyr Falcão. **Gestualidade da dança clássica indiana Odissi e dança contemporânea ocidental: interfaces.** REVISTA SALA PRETA (PPGAC da Escola de Comunicações e Artes da USP), Vol. 13, n. 1, p. 71-82, jun, 2013.

Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/273216822_Gestualidade_da_Danca_Classica_Indiana_Odissi_e_danca_contemporanea_ocidental_interfaces. Acesso em: 10/02/2024.

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands : The New Mestiza - La Frontera.** San Francisco : Aunt Lute, 2007.

AQUINO, Fernando e MEDEIROS, Maria Beatriz de (org.). **Corpos informáticos. Performance, corpo, política.** Anais ANPAP . Brasília: PPG-Arte/UnB, 2011.

Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2018/content/PDF/27encontro____MEDEIROS_Maria_Beatriz.pdf. Acesso em: 18/03/2022.

ARAUJO, A. L. .; SILVA JR., C. F. da. **A Mulher Rei: Agodjié, Daomé e o tráfico atlântico de africanos escravizados.** REVISTA AFRO-ÁSIA, Salvador, n. 66, p. 746–754, 2022.

DOI: 10.9771/aa.v0i66.52099. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/52099>. Acesso em: 24 fev. 2024.

ASSIS NETO. **“Cordelisando” o transexual: aspectos queers em A mulher que virou homem no Sertão da Paraíba e casou-se e O homem que virou mulher.** XXII Colóquio Nacional Representações de Gênero e de Sexualidades -CONAGES (Comunicação Oral). Campina Grande, 2016. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/18749> Acesso em: 14/03 2024

AUGUSTIN, Cristina N. **Os Castratti e a Prática Vocal no Espaço Luso Brasileiro (1752 - 1822).** Aveiro: Universidade de Aveiro, 2013. (Tese de Doutorado em Música). Universidade de Aveiro, 2013.

BÂ, Amadou Hampâté. **A Noção de Oessoa na África Negra.** Tradução para uso didático de: BÂ, Amadou Hampâté. **La notion de personne em Afrique Noire.** In: DIETERLEN, Germaine (ed). Paris: CNRS, 1981, p. 181 – 192, por Luiza Silva Porto Ramos e Kelvin Ferreira Medeiros.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora Universidade de Brasília, 1993.

BARBOSA, Luene. **A Incrível História da Bougainvillea**. Site do Jardim Botânico do Recife. <http://jardimbotanico.recife.pe.gov.br/pt-br/incrivel-historia-da-bougainvillea>

BARNI, Roberta. **A Loucura de Isabella e outras comédias da Commedia Dell'Arte: introdução**. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 2003.

_____. **O Autor, Aos Que Lêem**. Prefácio de Comédias de Goldoni. Alessandra Vannucci (org. e trad.). São Paulo : Perspectiva, 2020.

BARROS, Manoel de. **Livro sobre nada**. (1. ed.) Rio de Janeiro: Record, 1996.

BBC NEWS, **Como família real do Havai foi derrubada para transformar arquipélago em território dos EUA**. BBC News Brasil, 2023.

Disponível em : <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-64045878>. Acesso em: 19/02/2024.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo: Fatos e Mitos**. Tradução: Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

_____. A Idade da discrição. **A Mulher Desiludida**. Tradução de Helena Silveira. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

BECATTINI, Nathalia. **A Terceira Via: a Luta Diária dos Muxes e a Fluidez de Gênero no México**. REVISTA 360 MERIDIANOS. (revista on line). Aba Conteúdos especiais: sociedade e Cultura, 2017.

Disponível em: <https://www.360meridianos.com/especial/muxes-terceiro-genero#:~:text=Era%20uma%20forma%20de%20iniciar,e%20procurar%20muxes%20%C3%A0s%20escondidas>. Acesso em: 19/02/2024

_____, **7 Culturas com Identidades de Gênero Não-binárias**. REVISTA 360 MERIDIANOS (revista on line). Aba Conteúdos especiais: sociedade e Cultura, 2017.

Postado em 01/08/2017 e atualizado em 06/04/2022.

Disponível em: <https://www.360meridianos.com/especial/culturas-identidades-de-genero-nao-binarias>. Acesso em: 19/02/2024.

BENEVIDES, Bruna G. **Dossiê: assassinatos e violências contra travestis e transexuais brasileiras em 2023**. Brasília, ANTRA, 2024. 125p.

Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnmbpcajpcgclefindmkaj/https://antrabrasil.org/wp-content/uploads/2024/01/dossieantra2024-web.pdf>. Acesso em: 10/03/2024

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BESNIER Niko. & ALEXEYEFF, Kalissa. **Gender on the Edge: Transgender, Gay, and Other Pacific Islanders**. (org) Niko Besnier e Kalissa Alexeyeff. Honolulu, ED. University of Hawai'i, 2014.

BESNIER Niko. & ALEXEYEFF, Kalissa. **Gender on the Edge: Identities, Politics, Transformacios**. In: *Gender on the Edge: Transgender, Gay, and Other Pacific Islanders*. (org) Niko Besnier e Kalissa Alexeyeff. Honolulu, ED. University of Hawai'i, 2014.

BICALHO, Maria Fernanda. **Diários de bordo, expedições científicas e narrativas de viagens: observações, descrições e representações do Rio de Janeiro (séculos XVII e XVIII)**. REVISTA NAVIGATOR. Rio de Janeiro. Editora Serviço de Documentação da Marinha, V.5 - n 10, 2009.

Disponível em: <http://portaldeperiodicos.marinha.mil.br/index.php/navigator/article/view/306/285>. Acesso em: 19/01/2022

BRONDANI, Joyce Aglae. **A Máscara e a Sombra: L'Arte Della Cortigiana**. REVISTA REPERTÓRIO. Salvador, UFBA, n. 26, p.151-160, 2016.

BROOKS, Laken Brooks. **Women used to dominate the beer industry – until the witch accusations started pouring**. REVISTA THE CONVERSATION. Inglaterra, 2021.

Disponível em: https://theconversation.com/women-used-to-dominate-the-beer-industry-until-the-witch-accusations-started-pouring-in-155940?xid=PS_smithsonian. Acesso em: 19/02/2022

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: UNESP, 2003.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão de Identidade**. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. **Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão de Identidade**. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

_____. **Relatar a Si Mesmo. Crítica da Violência Ética**. Tradução: Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

CASSEMIRO, Luiza Carla Cassemiro. **Tenho o direito de ser “Amapô” As trajetórias de travestis e transexuais face à implementação das políticas públicas de Assistência Social e Saúde**. (Dissertação de Mestrado). PUC, Rio de Janeiro, 2010.

Disponível em https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/16664/16664_1.PDF. Acesso em: 05/10/2021

COSTA, Claudia de Lima & ÀVILA, Eliana. **Gloria Anzaldúa, a Consciência Mestiça e o “Feminismo Da Diferença”**. REVISTA ESTUDOS FEMINISTAS. Florianópolis: UFSC, v.13, n.3, 2005.

Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2005000300014>. Acesso em: 19/3/2020

DAVIES, Sharyn Graham. **Challenging Gender Norms: Five Genders Among Bugis in Indonesia**. Belmont (CA), Ed. Thomson Wadsworth, 2006.

Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/316442164_Challenging_Gender_Norms_Five_Genders_Among_Bugis_in_Indonesia. Acesso em: 19/3/2024

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**. Trad: Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto; Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, v.1, 1a ed., 1995. 94 p. (Coleção TRANS)

_____. _____. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**. Trad: Ana Lúcia, de Oliviera e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, v. 2, 2 ed. 2011. 128p. (Coleção TRANS)

_____. _____. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**. Trad: Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, v.3, 2a ed., 2012. 144p. (Coleção TRANS)

_____. _____. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**. Trad: Ana Lucia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto; Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, v. 4, 1a ed., 1997. 200p. (Coleção TRANS)

DIRKS, Nicholas B. **Castes of Mind: Colonialism and the Making of Modern India**. Princeton: Princeton University Press, 2001.

Disponível em; <https://press.princeton.edu/books/paperback/9780691088952/castes-of-mind>. Acesso em: 19/3/2024

DO PANDEIRO, Jackson & SOARES, Elias. **A mulher que virou homem**. Intérprete:

Jackson do Pandeiro. Compositores: Jackson do Pandeiro e Elias Soares. Álbum: Ritmo, Melodia e a Personalidade de Jackson do Pandeiro. Gravadora Philips, 1961.

Disponível no YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=5hbRBR3bUds>. Acesso em: 19/2/2024

DUBATTI, Jorge. **O Teatro dos Mortos: Introdução a Uma Filosofia do Teatro**. Tradução de Sérgio Molina, São Paulo: Edições SESC, 2016.

EVARISTO, Conceição. **Escrevivência: a escrita de nós (reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo)**. Dossiê a Escrevivência e seus subtextos. Organização Constância Lima Duarte, Isabella Rosado Nunes ; ilustrações Goya Lopes. (1. ed.). Rio de Janeiro : Mina Comunicação e Arte, 2020.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que Correm com os Lobos**. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa: Mulheres, Corpo e Acumulação Primitiva**. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

FERNANDES, Estevão Rafael. **Descolonizando sexualidades : enquadramentos coloniais e homossexualidade indígena no Brasil e nos Estados Unidos** [recurso eletrônico] / Estevão Rafael Fernandes. – Brasília : Editora Universidade de Brasília, 2020.

Disponível em: <https://livros.unb.br/index.php/portal/catalog/book/57> Acesso em: 25 mar 2024

FILHO, Zito Baptista. **A Ópera**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

FO, Dario & RAME, Franca (org), Lucas Baldovino. **Manual Mínimo do Ator**. São Paulo: Senac, 2004. p. 341-351. Tradução: Carlos David Szlak.

FOUCAULT, M. **A Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 2005.

_____. **História da sexualidade**. (v. I: A vontade de saber). Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1997.

_____. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986

FRANCESCONI, Luiza Helena Kraemer. **Opera e gênero: personagens em travesti em uma nova perspectiva**. (Dissertação de Mestrado). UNESP, São Paulo, 2018.

Disponível em <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/156003>. Acesso em: 05/03/2020

FREITAS, Igor de & ARANTES, Priscila. **Redes e Conexões: diálogos entre ação hacker e arte contemporânea**. Anais do 24º Encontro da ANPAP, Santa Maria (RS), 2015.

Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2015/comites/chtca/igor_de_freitas_priscila_arantes.pdf. Acesso em: 10/02/2020

FUCHS, Ana Carolina Müller. **O Sorriso da Palhaça: pedagogias do riso e do risível**. Tese (doutorado) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação. Porto Alegre, 2020. 295 f. Orientador: Gilberto Icle.

Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/218425>. Acesso em: 05/03/2024.

FUCHS, Ana Carolina Muller & ICLE, Gilberto. **Comicidade crítica e riso autodepreciativo: um estudo com mulheres palhaças**. REVISTA ESTUDOS FEMINISTAS. Florianópolis, v. 28, n. 3, e61738, 2020.

Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/issue/view/3091>. Acesso em: 05/03/2024.

GLEDHILL, Sabrina. “Velhos respeitáveis”: notas sobre a pesquisa de Manuel Querino e as origens dos africanos na Bahia. **REVISTA HISTÓRIA UNISINOS** . São Leopoldo, p 339-343, 2010.

GÓIS, Marcus Villa. **Apresentação das personagens da Commedia dell’Arte**. Portal ABRACE.(comunicação oral) GT Processos de Criação e Expressão Cênicas, 2014.

Disponível em: <http://portalabrace.org/1/index.php/encontros/viii-congresso-da-abrace/gt-processos-de-criacao-e-expressao-cenicas/781-comunicacao-apresentacao-das-personagens-da-commedia-dell-arte>

GOLDONI, Carlo. **Mirandolina: a Hoteleira (peça em 3 atos)**. (col. Clássicos de bolso). Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1980. 102p.

GOMES FILHO, A. dos S. & NUNES, L. F. & LAVOR FILHO, T. L. de. A escrevivência do corpo na composição de experiências dissidências de gênero decoloniais. **BAGOAS - ESTUDOS GAYS: GÊNEROS E SEXUALIDADES**. [S. l.], v. 14, n. 22, 2021.

Disponível em: <https://periodicos.ufm.br/bagoas/article/view/22850>. Acesso em: 20/10/2024.

GOOD, Mary K. **Gender on the Edge: Identities, Politics, Transformacios**. In: *The Fokisi and the Fakaleitī: provocative performances in Tonga*. (org) Niko Besnier e Kalissa Alexeyeff. Honolulu, ED. University of Hawai‘i, 2014.

GREGÓRIO, Sérgio Biagi. **Dicionário de Filosofia** (on line) .

Disponível em: <https://sites.google.com/view/sbgdicionariodefilosofia/m%C3%B4nada>

HARAWAY, Donna. **Manifesto ciborgue. Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX**. In: Antropologia do ciborgue : as vertigens do pós-humano (organização e tradução Tomaz Tadeu). Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2009.

HARAWAY, Donna. “A Cyborg manifesto: science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century”. (Trad. Bras. Tomaz Tadeu). **SOCIALIST REVIEW**. Vol. 15 (2), 1985, p.65-108. In: HARAWAY, Donna, KUNZRU, Hari & TADEU, Tomaz, **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**, Belo Horizonte, Autêntica, 2000.

HERMOSO, Sofia. *Uýra Sodoma: uma revolta organizada*. REVISTA ELETRÔNICA ELÁSTICA, 2021.

Disponível em: <https://elastica.abril.com.br/especiais/uyra-sodoma-drag-amazonia-meio-ambiente/>. Acesso em: 10 mar 2024

HOFBAUER, Andreas. *Castas, raças e a política colonial na Índia*. REVISTA AFRO-ÁSIA. Salvador, n. 62, pp. 181-222, 2020.

Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/42952>. Acesso em: 22 mar. 2024.

HUR, Domenico Uhng. *Memória em tempo em Deleuze: Multiplicidade e produção*. REVISTA ATHENEA DIGITAL. Goiânia, vol 13(2): 179-190, julho, 2013.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. (Trad. de Tereza Louro Pérez). Lisboa: Edições 70, 1985.

INGOLD, Tim. *Da transmissão de representações à educação da atenção*. Trad. José Fonseca. REVISTA EDUCAÇÃO. Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 6-25, jan./abr. 2010.

_____. *Trazendo as Coisas de Volta à Vida Num Mundo de Materiais*. REVISTA HORIZONTES ANTROPOLÓGICOS. Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.

Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/144460796/INGOLD-Tim-Trazendo-as-Coisas-de-Volta-a-Vida>

JESUS, Naila Neves de. *Transgeneridade: memória e percepção das barreiras de acesso à saúde e promoção da saúde de mulheres trans e travestis*. Orientador (a): Dr^a. Rita Maria Radl-Philipp. Tese (doutorado) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, Vitória da Conquista, 2023. 263f.

Disponível em <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/http://www2.uesb.br/ppg/ppgmls/wp-content/uploads/2023/05/Tese-de-N%C3%A1ila-Neves-de-Jesus.pdf>

KRENAK, Ailton. *Ideias Para Adiar O Fim Do Mundo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

_____. *O Eterno Retorno do Encontro*. In: Novaes, Adauto (org.), *A Outra Margem do Ocidente*. Ed. Minc-Funarte/Companhia Das Letras, 1999.

KOGUT, Eliane Chermann. *Crossdressing Masculino: Uma Visão Psicanalítica da Sexualidade Crossdresser*. 2006. 254 f. Tese (Doutorado em Psicologia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/15559>

LAERTES, Coutinho. *Tirinhas*. Jornal da USP (on line) publicada em 29/6/2017

Disponível em: <https://jornal.usp.br/ciencias/ciencias-humanas/laerte-heroina-trans-ou-homem-vestido-de-mulher/>

LALTHLAMUANPUII, Pauline. & SUCHI, Be. *Bacha Posh: A Study of The Micronarratives of Gender in Afghanistan*. (Special Conference Issue) Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities, Vol. 12, No. 5, 1-6, 2020.

Disponível em: <https://rupatha.com/rioc1s9n2/>

LEAL, Dodi. *De trans pra frente*. São Paulo: Patuá, 2017.

LEAL, Dodi. & ROSA, André. **Transgeneridades em Performance: desobediências de gênero e anticolonialidades das artes cênicas.** (Dossiê PERFORMANCE E TRANSGÊNERO). REVISTA BRASILEIRA DE ESTUDOS DA PRESENÇA. Vol. 10 (3), 2020.

Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2237-266097755>

LOPES, Beth. **A Performance da Memória.** REVISTA SALA PRETA. São Paulo, v. 9, p. 135-145, 2009.

Disponível em: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v9i0p135-145>. Acesso em: 13 set. 2022.

LEAL, Silvana. **O Erotismo Proibido nos Lábios.** São Paulo: Gráfica Ideal, 2001.

LERMEN, N. (2022) **Fênix - Revista De História E Estudos Culturais.** *Oyèrónke' Oyèwùmí e a construção do gênero na iorubalândia.* (vol.19, n. 1, p. 662–667. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/1133>. Acesso em: 11 fev. 2024.

LIRA, Janaína da Conceição Jerônimo. **Cordel na comunidade: formando leitores entre o riso, o silêncio e o encantamento.** (Dissertação de Mestrado em Letras), Programa de Pós-graduação em Linguagem e Ensino, Centro de Humanidades, Universidade Federal de Campina Grande, 175f. , 2008. Disponível em: <http://dspace.sti.ufcg.edu.br:8080/jspui/handle/riufcg/9649>

LOURO, Guacyra Lopes. **Teoria Queer - Uma Política Pós-Identitária Para a Educação.** REVISTA ESTUDOS FEMINISTAS, Santa Catarina: UFSC, vol 9, n 02, 2001.

Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2001000200012>.

LUCIANO, Abelardo. **A História do vaqueiro que deu à luz.** Blooks Livraria (site). Artigo publicado em 3, julho, 2018.

Disponível em: <https://medium.com/blooks/a-hist%C3%B3ria-do-vaqueiro-que-deu-a-luz-por-aderaldo-luciano-441e30574e65>

MCLEAN, TUI. As últimas 'virgens juramentadas' da Albânia, que vivem como homens. Revista BBC 110 Woven (on line). Dezembro, 2022.

Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-63984582>

MALAFAIA, Paulo Alexandre Marcelino. **Filosofia De Uma Pessoa Coletiva.** REVISTA PERCURSOS. Florianópolis, v. 22, n.48, p. 83 - 108, jan./abr. 2021.

MARTINS, Ana Paula Vosne. **Dois honestas cortesãs do Renascimento italiano: interseções da cultura humanista, da escrita de mulheres e da sexualidade no século XVI.** REVISTA ART CULTURA. Uberlândia, v. 14, n. 25, p. 185-199, 2012.

Recuperado de <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/26207>

MARTINS, Karen Cristine Veloso . **Dança clássica indiana : segundo os mestres, as escrituras e os praticantes.** (dissertação) Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2017. Orientador: Fernando Antonio Mencarelli.

Disponível em <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-APFML5>

MARTINS, Leda M. **“Performances da Oralitura: Corpo, Lugar de Memória”.** REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS –UFSM. Santa Maria, n.26, 2003.

Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/issue/view/647>

MARTINEZ, Viviana Carola Velasco; SOUZA, Ivy Semiguem Freitas de. ***O mito das Amazonas em cena: uma discussão psicanalítica sobre a feminilidade e o gênero.*** CADERNOS DE PSICANÁLISE. Rio de Janeiro, v. 36, n. 30, p. 171-197, jun. 2014.

Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-62952014000100010&lng=pt&nrm=iso. acessos em 20 fevereiro 2024.

MATAMORO, Blas & FRAGA, Fernando. **A Ópera**. São Paulo: Angra, 1995.

MCLEAN, TUI. **As últimas 'virgens juramentadas' da Albânia, que vivem como homens.** Revista BBC 110 Woven (on line). Dezembro, 2022.

Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-63984582>

MEDEIROS, B., & SOUB, A. **“O conceito de mar(ia-sem-ver)gonha e a fuleragem/performance Mogno e Mais do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos”.** REVISTA VAZANTES. Ceará, vol. 2(2), 80-89, 2019.

Recuperado de <http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/40292>

MEDEIROS, Maria Beatriz de. **“Sugestões de conceitos para reflexão sobre a arte contemporânea a partir da teoria e prática do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos”.** #4.1. (Dossiê: Perspectivas Multidisciplinares no Campo da Arte – UFRN). Natal, v. 4, n. 1, p. 33-47, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/11808>.

MIGUEL, Ana de. **“Los feminismos a través de la historia. Capítulo IV. Feminismo de la diferencia y últimas tendencias”.** REVISTA MUJERES EM RED, El periódico feminista, 2007. Disponível em: <http://www.mujiresenred.net/spip.php?article1312>

MONTEATH, Sarah. **Caricatas x Palhaças: aproximações e diferenças.** Comunicações -VII Congresso da Abrace, UFMG, 2014.

_____. **Mulheres Palhaças: Percursos Históricos Da Palhaçaria Feminina No Brasil.** (Dissertação de Mestrado). UNESP: São Paulo, 2014

MUNRO, Pedro. **'Leitis' transgêneros tonganeses encontrando seu caminho no país conservador.** The Sidney Morning Herald (journal). Sidney, caderno Mundo, de 25 de agosto de 2015.

Disponível em : <https://www.smh.com.au/world/transgendered-tongan-leitis-finding-their-way-in-the-conservative-country-20150821-gj48qw.html>. Consultado em : 04/03/2024 às 22h00.

OYÊWÙMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero.** (trad. Wanderson Flor do Nascimento). Rio de Janeiro, 1 ed: Bazar do Tempo, 2021.

OLIVIERA, Jocy de. Jornal o Estado de São Paulo. **Caderno O Estado da Arte: Revista de Cultura, Arte e Ideias.** Entrevista concedida a Leandro Oliveira, , em 22\02\2018.

Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/criadores-contemporaneos-entrevista-com-jocy-de-oliveira/>

PELÚCIO, Larissa. **Breve História Afetiva De Uma Teoria Deslocada.** REVISTA FLORESTAN, São Paulo: UFSCAR, Ano 1, n.02, 2014.

Disponível em http://www.revistaflorestan.ufscar.br/index.php/Florestan/article/view/63/pdf_24

PRECIADO, Paul. **La Izquierda bajo la piel. Um prólogo para Suely Rolnik**. In: Esferas da Insurreição: Notas para uma vida não cafetinada. N-1 edições, 2018.

_____. **Manifesto contrassexual - práticas subversivas de identidade sexual**. São Paulo: n-1 edições, 2015.

_____. **Testo Junkie. Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

_____. **Um Apartamento em Urano. Crônicas da Travessia**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro, Ed Zahar, 2020.

_____. **Eu sou o Monstro que Vos Fala. Cadernos PET Filosofia**. (trad. Sara Wagner York). Curitiba, v. 22, n. 1, 2021 (2022) pp 278-331.

PUCETTI, Ricardo. **O Riso em Três Tempos**. REVISTA DO LUME, Campinas: Unicamp, 1998.

REIS, Demian. **Caçadores de Risos: o Mundo Maravilhoso da Palhaçaria**. Tese de Doutorado, Salvador: UFBA, 2010.

RIGAMONTI, Amanda & BUARQUE, Milena. **Casamento e Divórcio: um Percorso Histórico Pelos Direitos das Mulheres Negras**. Itaú Cultural (site), 2021. (atualizado em 16/08.2022). Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/casamento-divorcio-percurso-direitos-mulheres-negras>. Consultado em 09/05/2024.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental, Transformações Contemporâneas do Desejo**. Editora Estação Liberdade, São Paulo, 2016.

ROSSI, Amanda. **"Monstro, prostituta, bichinha": como a justiça condenou a 1ª cirurgia de mudança de sexo do Brasil**. Revista BBC Brasil. São Paulo, março, 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-43561187>

RUDLIN, Jonh. **Commedia dell'Arte: an Actor's Handbook**. New York, Ed. Routledge, 1994.

SANCHÉZ, Bobby. Two-Spirit Anthem (música). 2021.

SANTOS, Adriana Patrícia dos. **Dos Guetos Que Habito: Negritudes Em Procedimentos Poéticos Cênicos**. (Tese de Doutorado), Florianópolis: UDESC, 2017.

SANTOS, Antônio Bispo. **Colonização, Quilombos: modos e significados**. Brasília, INCTI, 2015. Disponível em: chrome-extension://efaidnbmnmbpcajjpcglefindmkaj/http://cga.libertar.org/wp-content/uploads/2017/07/BISPO-Antonio.-Colonizacao_Quilombos.pdf

SANTOS, Cynthia Carla Cunha. **Livros De Lilitt : Processos De Construção De Um Corpo Performático**. Dissertação (Mestrado em Artes), Universidade de Brasília, Brasília, 2008. Disponível em : <https://repositorio.unb.br/handle/10482/5671>

SCALA, Flaminio. **A Loucura de Isabella e Outras Comédias da Commedia Dell'Arte**. Tradução: Roberta Barni, São Paulo: Iluminuras, 2003.

SCHOUTEN, Maria Johana. **Uma Sociologia do Gênero**. (col. Debater o Social) Braga, Ed. Húmus (Universidade de Minho), 2011

SEDGWICK, K. Eve. **A Epistemologia do Armário**. CADERNOS PAGU, Campinas: Universidade Estadual de Campinas, n. 28, janeiro-junho, 2007. Tradução: Plínio Dentzien.

SHAD, Mudassar. **Nepali Times Journal**. *Boys no more*. Edição nº 619 (24 de agosto de 2012 - 30 de agosto de 2012). Disponível em :<https://archive.nepalitimes.com/news.php?id=19576> .Consultado em 10 de abril de 2024.

SILVA, Ermínia. **As múltiplas linguagens na teatralidade circense: Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX**. (Tese de Doutorado), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2003.

_____ **A Linha do Tempo das Artes Circenses**. Portal Circonteúdo, (2009).

SILVA, Raphael Balduzzi Rocha de Souza e. **Transcursa: uma cartografia da criança viada afeminada à performance drag queen**. 2019. 139 f., il. Dissertação (Mestrado em Arte)— Universidade de Brasília, Brasília, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/38170>

SOUZA E SILVA, Jailson de. **Ailton Krenak – "A potência do sujeito coletivo"**. REVISTA PERIFERIAS. Rio de Janeiro, Vol. 1, maio, 2018.

Disponível em: <https://revistaperiferias.org/materia/a-potencia-do-sujeito-coletivo-parte-i/>
Acesso em 10 de fevereiro de 2024.

SOARES, Lenin Campos. **Os Tibira e as Çacoeimbeguirá**. Natal das antigas (blog). Natal, 2019.

Disponível em: <https://www.nataldasantigas.com.br/blog/os-tibira-e-as-cacoeimbeguirá>

SUGUIAMA, Danielle Yumi. **O Daomé e suas “Amazonas” no século XIX: leituras a partir de Frederick E. Forbes e Richard F. Burton**. (Dissertação(Mestrado em História) – _Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 167 f., 2018

SUHAMY. Jeanne. **Guia da Ópera**. Porto Alegre: L&PM, 2002.

TADEU, Tomaz. *Nós, ciborgues. O corpo elétrico e a dissolução do humano*. In: **Antropologia do ciborgue : as vertigens do pós-humano** (organização e tradução Tomaz Tadeu) – 2. ed. – Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2009.

TENÓRIO. L F P & PALHANO, L. **Breve histórico das transmasculinidades no Brasil no século XX e início do século XXI**. REVISTA ESTUDOS TRANSVIADES. Belo Horizonte, V. 3, n.5, junho, 2022.

Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/interthesis/article/view/1807-1384.2015v12n1p389>

TROI, Marcelo de. **Obra das Travas - Entrevista com a artista Linn da Quebrada**. REVISTA PERIÓDICUS. Salvador, Vol. 1(10), 446–457, 2018.

Disponível em: <https://doi.org/10.9771/peri.v1i10.26995>

_____. *Linn da Quebrada: O 'cis-tema' só valoriza os saberes heterossexuais*. Revista CULT. São Paulo, vol 226, 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-linn-da-quebrada/>

VANUCCI, Alessandra. **Comédias de Goldoni**. São Paulo : Perspectiva, 2020.

VELOSO, Jorge das Graças. **Benedito: imaginário e tradição no interior de Goiás e o teatro gestual da Cia do Homens**. Brasília: Thesaurus, 2008

VENCATO, Anna Paula. **“Fervendo Com as Drags”: Corporalidades e Performances de Drag Queens em Territórios Gays da Ilha de Santa Catarina**. (Dissertação de Mestrado) Santa Catarina: UFSC, 2002.

Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/84381/183795.pdf?sequence=1>

VERGARA, Moema de Rezende. **A Figura Da Viajante: As peregrinações De Flora Tristan**. LOCUS: REVISTA DE HISTÓRIA. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora., vol 4 (1), 1998. Disponível: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/locus/article/view/20456>.

WEISSMANN, Lisette. **Multiculturalidade, transculturalidade, interculturalidade**. REVISTA CONSTRUÇÃO PSICOPEDAGÓGICA. São Paulo , v. 26, n. 27, p. 21-36, 2018.

Disponível em; http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-69542018000100004&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 07 jun. 2023.

ZAMBRANO, María. **Uma metáfora da esperança: as ruínas**. SOPRO, PANFLETO POLÍTICO-CULTURAL, n. 37, out., 2010.

Disponível em : <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/arquivo/zambrano.html>

YBY. Okara. **Revista Estudos Transviades. Transculturalidade Indígena**. (Dossiê Transmasculinidades e Não-Binariades em Perspectivas Originárias). v. 4, n. 9, p. 63- 98, 2023.

Disponível em: <https://revistaestudostransviades.wordpress.com/2023/12/21/dossie-especial-transmasculinidades-e-nao-binariades-em-perspectivas-originarias-revista-estudos-transviades-v-4-n-9-dez-2023/>

YOUNG, Antonia. **"Sworn Virgins": Cases of Socially Accepted Gender Change**. XVIII Seminar on Albanian language, literature and culture, (paper). Faculty of Philology at the University of Prishtina, 1998.

Disponível em: <https://scholarworks.iu.edu/journals/index.php/aeer/article/download/687/780/2952>

Referências Imagéticas (Figuras)

Figura 1. Tirinha de Laertes Coutinho. Fonte: Jornal da USP (on line) publicada em 29/6/2017.

Figura 2. Tirinha de Laertes Coutinho. Fonte: Jornal da USP (on line) publicada em 29/6/2017.

Figura 3. Pentesileia (1862). Escultura de Gabriel-Vital Dubray (1813-1892). Foto da fachada leste do *Cour Carrée* no Palácio do Louvre, Paris.

Figura 4. Amazona Ferida. Escultura de Fídias (440-430 a.c) (cópia romana de original grego). Museu do Capitólio, em Roma.

Figura 5. Seh-Dong-Hong-beh: an amazon in the Dahoman army” (Fonte: FORBES, 1851, v.1, p.24 apud SUGUIAMA, 2018, p. 94-95).

Figura 6. Foto de impressão litográfica do século XIX:. Fonte Le Petit Journal – February 28, 1891.

Figura 7. Anúncio do Crystal Palace, Sydenham. Nativos da Amazônia do Daomé, 1893. Direitos autorais do British Library Board

Figura 8. Frame videoarte Emaranhar bololôs

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QDXzV35-UZY&list=PLUwKDxfKbZAm3094tmRzqIdeEcz7S2CQq&index=8>

Figura 9. Frame videoarte Emaranhar bololôs

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QDXzV35-UZY&list=PLUwKDxfKbZAm3094tmRzqIdeEcz7S2CQq&index=8>

Figura 10. Frame videoarte Emaranhar.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QDXzV35-UZY&list=PLUwKDxfKbZAm3094tmRzqIdeEcz7S2CQq&index=8>

Figura 11. Medalha Comemorativa com imagem de Isabella Andreini, Itália, 1604.

The Freak Collection. (Coleção de moedas de Guilherme Dupré).

Disponível em: <https://collections.frick.org/objects/2246/isabella-andreini-15621604>

Figura 12. Afresco Enamorada.

MOLINARI, Cesare. La Commedia dell’Arte. Milano: Arnoldo Mondadori Editori, 1985.

Figura 13. Estatueta Criada

DUCHARTRE, Pierre-Louis. La Commedia dell’Arte et Ses Enfants. Paris: Librairie Théatrale, 1955.

Figura 14. Foto de uma estatueta da deusa Baubo, encontrada em Priene, na Turquia.

Figura 15. Gravura de Magnífico e Cortigiana.
BERTELLI, Francesco. Série II Carnavale Italiano Mascherato, 1642.

Figura 16. Frame videoarte Eu, Labirintos
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mX75suebVjg&t=3s>

Figura 17. Gravura do personagem tipo do Capitano Spavento
SAND, Maurice. Masques et Bouffons (Comédie Italienne). Tome Premier. Paris: Michel Lévy Freres, 1577.
Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=0hxzTjhpXosC&printsec=frontcover&dq>

Figura 18. Il Capitano, ou L'Innamorato. Gravura, Jacques Callot,]1618/1620[

Figura 19. Capa do Cordel A Mulher Que Virou Homem No Estado De Minas Gerais, João Pauferro da Silva]19..[

Figura 20. Palhaço Xamego (Maria Eliza Alves). Impresso do Circo Guarany, meados da década de 30 (1930). Disponível em: <http://palhacoxamego.blogspot.com/>

Figura 21. Fotos de Ferrugem (Gena Leão). Acervo Circo Grock, da década de 80 (1980).

Figura 22. Fotos de Espaguete e Ferrugem (Gena Leão). Acervo Circo Grock, 2011.

Figura 23. Fotografia Val de Carvalho e Roger Avanzi.
Revista Palhaçaria, v. 02, 2014.

Figura 24. Fotografia Val de Carvalho.
Revista Palhaçaria, v. 02, 2014.

Figura 25. Fotografia de Val de Carvalho e Sandro Fontes, 2017.
Disponível em <https://www.doutoresdaalegria.org.br/tag/val-de-carvalho/>

Figura 26. Fotografia Sampalhas, 2015.
Disponível em <https://www.facebook.com/sampalhas/>

Figura 27. Capa do Cordel A Mulher Que Virou Homem No Estado De Minas Gerais, João Pauferro da Silva]19..[. CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR, 2020.
Disponível em: http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura_de_Cordel_C0001_a_C7176. Acesso em 23 ago. 2023.

Figura 28. Fotomontagem da capa do cordel *O Vaqueiro de Virou Mulher e deu a Luz* e foto de reportagem do jornal *Notícias Populares* (27 de agosto de 1966)..

Referências Audiovisuais

A Mulher Rei. Direção: Gina Prince-Bythewood. TrisStar Pictures, 2022. 2:22 h.

Burrnesha. Direção: Lukas Tielhe. 2023.

Disponível em: <https://vimeo.com/822998068>

Dançar com os deuses indianos: Rituais Theyyam em Kerala. Canal Euronews em Português, 2017.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1VK-HnBqfcQ>

Emaranhar Bololôs. Direção e Roteiro: Manu Castelo Branco. Imagens: Sinnara Barros e Manu Castelo Branco. Edição e montagem: Manu Castelo Branco. Brasília: Brasilina Filmes, 2021. Bololôs, Transbordamentos e outras Poéticas Palhaças.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QDXzV35-UZY&t=3s>

Eu, Labirintos. Argumento, direção de imagem e edição: Manu Castelo Branco. Captação de imagens: Sinnara Barros, Luana Ferreira. Adaptação do texto: Manu Castelo Branco, Caio Fernando Vallim e Helen Maria. Direção e consultoria de número: Helen Maria. Direção de vídeo: Manu Castelo Branco. (Paródia/adaptação a partir da Cena IV da A Cantora Careca de Eugene Ionesco). Brasilina Filmes, 2022. Bololôs, Transbordamentos e outras Poéticas Palhaças.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mX75suebVjg&t=85s>

Desmontagem: Corpo Sua Autobiografia. Direção de Cibele Appes. Produção: Sesc Pompeia. Intérprete e argumento: Renata Carvalho. Roteiro: Renata Carvalho. São Paulo: Sesc, 2020. (41 min.), digital, color. Legendado.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nEx6s7b4a9U> Acesso em: 12 nov. 2021.

Nanette. Direção: Madeleine Parry e Jonh Olb. Intérprete e argumento. Hannah Gadsby. Sidney: Netflix, 2018.

Minha Avó Era Palhaço. São Paulo, Brasil, 2016. (documentário) (60 min), color. Legendado.

Teyuem Devadashi. The Times of India, 2018.

Disponível em: <https://timesofindia.indiatimes.com/city/thiruvananthapuram/woman-theyyam-tells-tale-of-a-lost-devatha/articleshow/67200644.cms>